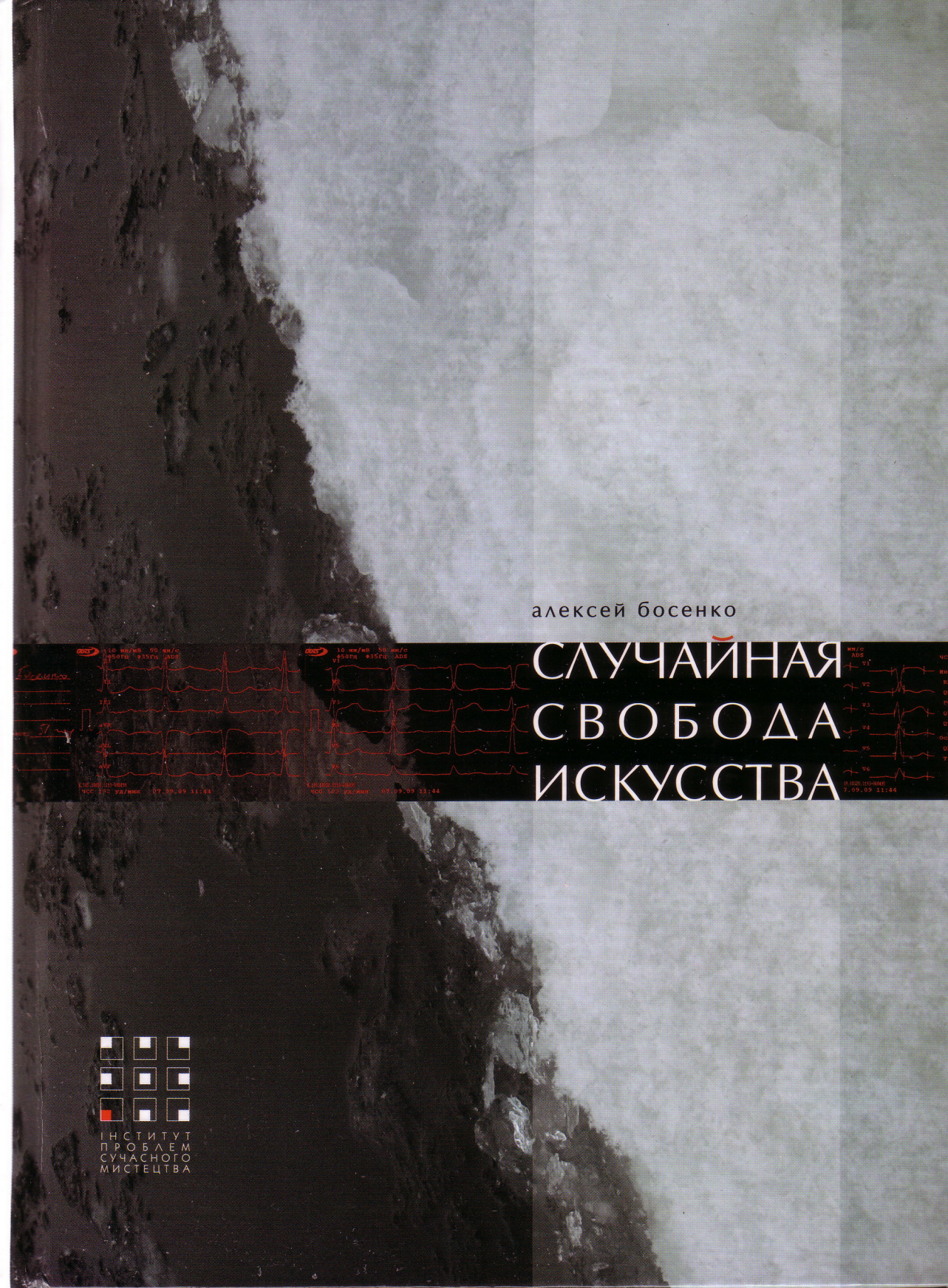
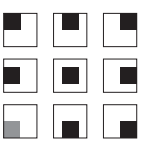


алексей босенко

СЛУЧАЙНАЯ СВОБОДА ИСКУССТВА

ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА



ІНСТИТУТ
ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА

Академия искусств
Украины

ИНСТИТУТ ПРОБЛЕМ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

Алексей Босенко

СЛУЧАЙНАЯ СВОБОДА ИСКУССТВА

Киев
Химджест
2009

ББК 87.3(4)
УДК 101.2
Б 85

Б 85 **Босенко А. В.** Случайная свобода искусства / Инст. проблем совр. искусства Акад. искусств Украины. — К.: Химджест, 2009. — 584 с.

ISBN 978-966-8537-68-4

Монография «Случайная свобода искусства» представляет собой самодвижущееся развитие текста, хотя и звучит, антифоном перекликаясь с предыдущими произведениями автора и отзываясь им. Это тот редкий случай, когда не новые, а старые идеи и образы, проступая в запамятовавшем настоящем времени, всплывают к поверхности. Это не припоминание, но ожидание того, что нежданно-негаданно случайной свободой выпадет как «счастливый случай». Книга посвящена потерям и утратам — этим сказано всё. Почти все. И «почти» очень даже считается. Обращена не ко всем желающим, а только тем, кто вовсе видеть не желает современность, иными словами — ни для кого. Она вся «иными словами», хотя не иносказательно, а несомненно и буквально. Книга эта — «странное стечение обстоятельств», и просто созерцает течение времени в его случайных проявлениях, как потерянное. Навсегда.

ББК 87.3(4)

Утверждено к печати Ученым советом
Института проблем современного искусства Академии искусств Украины
15 октября 2009 г., протокол № 5

Рецензенты:
доктор философских наук Н. Н. Киселёв
(Институт философии НАН Украины им. Г. С. Сковороды)
доктор философских наук Б. В. Новиков
(НТУУ «Киевский политехнический институт»)

Ответственный за выпуск — *кандидат архитектуры А. А. Пучков*

ISBN 978-966-8537

© А. В. Босенко, 2009
© ИПСИ АИУ, 2009

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Монографія кандидата філософських наук Олексія Босенка, провідного наукового співробітника лабораторії естетики та культурології Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України є результатом копіткої багаторічної праці у галузі трансцендентальної естетики.

У цій праці продовжено розробку оригінальних ідей, розпочату у попередніх виданнях автора «Реквием по нерожденной красоте» (1992), «О другом: Симуляция пространств культуры» (1996) та «Время страстей человеческих: Напрасная книга» (2005), які набули широкого розголосу не тільки на вітчизняних філософських теренах, а й за межами України. Вони позначені загальноінтелектуальним та культурологічним знанням, що ставить їх у ряд концептуально-авторських розробок у галузі сучасної світової філософської думки. Сам автор вважає, що пропонована книга — «позаочі, поза зором, і через це вона навмисно не контемпорарна».

Стверджується, що слід більш сміливо впроваджувати у сучасний науковий обіг нові і застарілі слова, навіть із прамови, де вони мають зовсім інше значення, тим паче, що більшість проблем сучасного мистецтва і філософування перевищують можливість мови як такої. Цьому сприяє сама природа живої мови, яка росте, наче рослина, не лише своєю «верхівкою», але й усім організмом, власним існуванням.

На мою думку, наукова проблема чи художній твір самі, «на свій розсуд» здійснюють вибір і мови, і автора, який постає як щасливий або нещасний випадок для втілення волі провидіння. Митець — тільки засіб, тому й твір прагне позбутися його (митця) як чогось зайвого, але творець і сам

забуває про себе, у самозабутті прислухаючись лише до логіки дії. Власне, через те О. Босенко змушений експериментувати, небезпечно користуючись руйнівною силою самої мови. Зірвані з місць штампи, стереотипи випадають з гнізд, але вони не перевертні, а тануть у єдиному русі, у становленні, яке в творчості автора відіграє роль універсального інструмента. Але хибно вбачати в цьому якусь відмикачку, якою ламають амбарні запори істини. Тут категорія «становлення» не виокремлює себе від іманентного руху, де дух і матерія, простір і час, суб'єкт і об'єкт, буття і ніщо — вся різноманітність барв — розчиняються в єдиному, де зовнішнє й внутрішнє мають значення, але не мають онтичного статусу. Єдине стає абсолютним і одиноким, самотнім, і як «самість» приречене до нескінченного сходження до витоків і джерел.

Мабуть, у класичній традиції це викликало б великий сумнів, хоча попри все філософію «сумнівом» та «дивовижністю» не залякаєш — вона з цього починається; але Інститут, який презентує книгу, є передовсім науково-дослідним з проблем сучасного мистецтва, тому незважаючи на суперечність деяких ідей О. Босенка, яких можна не поділяти, визнає не тільки «право на помилку» але і «право ризику». Естетика так само є «небезпечною», як і мистецтво. Граючи в улюблену гру автора, до того ж на його полі, зауважу, що тут природа «випадкової свободи» не тільки відповідає, але й вступає в діалог-суперечку як з провокативними запитаннями митця, так і з читачем.

Мало хто наважується в сучасній філософській літературі плекати ідею Абсолютної Краси та її антагонізму з прекрасним. Привабливість останнього спокушає своєрідною самостійністю речі серед речей, та заради них знаджує перетвореним і майже спотвореним гаслом «мистецтва заради мистецтва», який заломлює в карколомні співвідношення сучасності, плутаючи з контемпорарністю розтрощену дійсність так, що увесь час стає минулим.

За словами автора, у чистій, прозорій до затьмарення трансцендентальній естетиці йдеться про те, яким чином стають собою почуття в просторі й часі, і як вільні простір і час народжуються, коли почуття перестають залежати не тільки від речей, але й від наочної предметності. Стиль автора надто дражливий і «заразний», спонукає до філософських спекуляцій та неприхованої полеміки — як і має бути. Безперечно, дається взнаки, що автор не дуже дбає про читача, зосереджуючись на власному захопленні «батальною» картиною перетворень.

Те, що становлення іррелевантне часові і простору, — принципова позиція О. Босенка, наріжний камінь, серце його філософських студій узагалі. Так це чи ні, стверджувати важко попри всі докази автора, але це спрацьовує і дає неабиякі здобутки, насамперед для філософії мистецтва. Ця ідея є унікальною. У нашому випадку становлення є дією безпосередньо матеріального руху чи руху матерії, де час і простір є не тільки формою внутрішнього та зовнішнього споглядання

— вони відтворюються чи створюються як спів-чуття, як живе «становлення становлення», інакше кажучи, запізнюються, однак у спадок отримують «прагнення», «інтенцію» та «іманентну мету» у вигляді Абсолютної Краси, «яка єдина може виправдати безглуздя буття, особливо коли б вона стала енергією сучасності, хоча б як принцип».

Безумовно, «центрова» категорія становлення як метод працює дуже ефективно, але оскільки вона не знає «щойності», то, порушуючи рівновагу, відіграє роль каталізатора, провокації. Не випадково у приватній бесіді автор якось говорив, що він майже тридцять п'ять свідомих років життя витратив на вивчення категорії «становлення», і що це таке, не тільки він — ніхто не збагнув. «Але я добре знаю, якого біса вмивався дрібною сльозою Геракліт Ефеський, він же Темний, він же Сльозливий». Становлення — це «чорна скринька», де знають, що на вході, що на виході, але не знають, що відбувається всередині. Інша справа, що цей процес настільки незвичний, що потребує іншого способу мислення і апелює до почуттів, яких іще немає на світі.

Тим і цікавою є ця важка для читання книжка, що вона не для пересічного споживача і для опанування потребує зусиль. Такі книжки, якщо і дратують, кидають у розпач і аж ніяк не додають оптимізму чи, як кажуть, «позитиву», але насамперед спонукають до філософської думки.

Учень А. Канарського, філософ з родини філософів, Олексій Босенко у просторі сучасного мистецтва він виконує функції прискіпливого упорядкування понятєвого й термінологічного розрізнення феноменів і явищ, з яких виростають художні твори, за допомогою слова витворює особливий простір тексту, що об'єднує ці феномени і явища у єдиний розумовий організм.

Маю сподіватися, що ця книжка, яка сама є явищем сучасного мистецтва — мистецтва сучасного філософського слова, — виконає свою позитивну роль у розвитку вітчизняних філософсько-естетичних досліджень.

Академік Віктор Сидоренко
директор Інституту проблем сучасного мистецтва

PREFACE

The monograph of Oleksiy Bossenko, senior researcher of the laboratory of aesthetics and culture studies of the Modern Art Research Institute of the Academy of Arts of Ukraine, is a result of the scientific studies in one of the main areas of the science activities of the Institute, which were going on for many years.

This work continues decoding original problems, which were risen the previous books of the author such as «Requiem on the Unborn Beauty» (1992), «On Another, Simulation of Culture Spaces» (1996), «The Time of Human Passions: Vain Book» (2005). These books enjoyed great popularity and evolved a wave of the deep interest not only within the Ukrainian philosophical circles but abroad too. The significant contribution to the culture studies is a characteristic feature of all works by O. Bossenko, and that's why they are placed in the list of the outstanding conceptual investigations of the contemporary philosophy. The author himself considers that the presented book enlightens «the world behind the limit of sight and shadow visibility», so the book isn't «contemporary». The main idea of the book states that we should introduce more innovations into the science, new and old words, even from the archaic language, where these words have completely different meaning. Moreover the majority of the philosophical problems overcast the possibility of the modern language. The essence of the living language confirms such claims. The live language grows like a plant in different directions: to the top, as a whole organism and by virtue of it's existence. On my opinion scientific problem or artistic object makes its «own choice» of the language and the author. And this choice presents lucky or unlucky chance of the embodiment of the creative will. The creator is only means,

the creation strives to forget it's creator as something unnecessary. But the creator forgets about himself too, listening to the logic of action. And this is the reason for the experiments of O. Bossenko, who is voluntarily and on the verge of a danger forced to use the destructive power of the language. Clichés, stereotypes are shifted from the usual places, fall from their nests and are dissolved in the whole motion. This motion of becoming is author's «Organone» and a universal instrument. But we shouldn't see in this process a clue to the secrets of the science. The category of «becoming» doesn't differ itself from the immanent movement, in which matter and conscience, space and time, subject and object, being and nothing are dissolved in the wholeness. The wholeness appears to be absolute, lonely and sole, and in its solitude compelled to constant appealing to its own sources and foundations. Probably such view would have evoked doubts and suspicions within the frames of the classical tradition, but the philosophy isn't frightened by suspicion and weirdness, it started from the suspicion and doubts thousands years ago. The Institute, which is presenting the book, is in the forefront of the contemporary innovative researches and despite arguable nature of some O. Bossenko ideas, the Institute acknowledges not only the right to make mistakes but also the right to risk. Aesthetics is as «dangerous» as the art. Supporting the author's provocative game, we should note that the nature of the incidental freedom answers questions and enters into argument dialogue not only with the provocative questions of the author but with the readers too.

In the contemporary philosophy very few dare to nest an idea of the Absolute Beauty and think of its antagonistic relations with the categories of nice and beautiful. The attractiveness of the latter makes a temptation for us by its specific separate position of a thing between things and thus deceives us by conscripted slogan «art is only for the sake of art». The slogan confuses contemporary vision and crashed reality, throwing the world into the past. According to the author aesthetics is pure and transparent to the overshadowing and it narrates about how feelings become authentic in the space and time, and how feelings are being born, when they cease to depend on the visible reality. Author's style is very specific and «contaminative», prompting to the philosophical speculations and uncovers polemics. Undoubtedly it's clear that the author doesn't care a lot about the reader, and is deeply concentrated on the «battle» picture of transformations.

The conception, claiming that the becoming is irrelevant to space and time, is a ground position of O. Bossenko, the milestone and the core of all his philosophical researches. It's difficult to say whether this conception is true or not, despite numerous proofs, but it works and brings significant profits to the philosophy of art.

This idea is unique and faces no analogous ones in the history of philosophy. In this case the becoming is an immediate action of the material motion or the motion of matter. Space and time are not only forms of outer and inner observation, they are

emerging or recreated as co-perceptions, as live «becoming of becoming», they are being late, but inherit «striving», «intentions» and «immanent goal» embodied in the Absolute Beauty, the only entity, which justifies the nonsense of being. Especially it could be true, if Absolute beauty would have become the energy of the contemporary world, at least as a principle.

Undoubtedly central category of becoming works very effectively as a method. But it has nothing to do with the immediacy and break the balance; it plays a role of a catalyst and a «provocation». The author notes while private conversation that he spent thirty five years on the research of the category of becoming and hasn't understood it yet. He said: «I know why, the hell, Heraclites of Ephesus cried with tears!» The becoming is a «black box», everybody knows what is in income, and nobody knows what is in outcome. This process is so extraordinary that demands ultimately different way of thinking and appeals to currently non existing feelings.

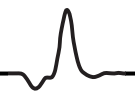
This book is interesting by it's addressing not to the usual consumer, efforts are needed to grasp the core ideas. Such books are irritating and throw into despair and do not add any optimism or positive features to the philosophy, but they are aiming to reach high philosophy. Oleksiy Bossenko is a follower of Anatoly Kanarsky, and was born in the family of the professional philosophers. He is the unique author who thoroughly makes classification and differentiation of the phenomena, events and happenings, constituting art works. He creates special space of the text, which captures phenomena and builds out of them an organism.

We hope that the book, an outstanding research of the modern art will fulfill its positive role in the development of the Ukrainian philosophical and scientific researches and help to raise them to the world art level.

Victor Sydorenko
Academician, Director of the Modern Art Research Institute

Книга посвящается всем прошлым,
настоящим и будущим утратам и потерям

ОТ СЛУЧАЯ К СЛУЧАЮ



…для чего есть нужда лишь не быть,
эта тропинка, скажу, никакой не внушает нам веры.

Парменид. О Природе, фр. 2.5–6

Последнее предупреждение почти невозможному, невозмутимому читателю (в которого я не верю): «Эта книга опасна для вашего здоровья». Последнее, поскольку это скорее послесловие, нежели предуведомление. Или своего рода увертюра, она же — кода, после чего ясно, стоит ли дальше слушать или пора в буфет. Есть такой замшелый анекдот.

Сидит джентльмен в Гранд-опера, в партере, естественно. Подняли занавес. Вышел дирижер. Ложи рукоплещут. Ауфтакт. Молчание. Первые звуки. Дама в бриллиантах шуршит обертками конфект.

Джентльмен, поворачиваясь, шепотом: «Тише, увертюра...»

— А ты зараза!

Так вот, «Тише, увертюра...»

Случившаяся книга — экфрасис (термин в Александрийской неориторике) — жанр блестящего обособленного отрывка, самоценного, не зависящего от какой-либо функции в рамках целого, и повещенного описанию места, времени, тех или иных лиц или произведения искусства. Она самозабвенна.

Эта книга двойственна.

С одной стороны она — самостоятельное исследование, представляющее ряд статей, написанных в разные годы за тридцать лет и помещенные без изменений, как свидетельства времени, только временами связанные, в тупой бытовой последовательности, в хронологии (времена «подверстываются, как случаи, одно за другим, встраиваются, слёживаются одно в другое, желтея и обтрепываясь по краям —

шелест рукописных хрупких, пересохших страниц-странниц), где суть не в том, что случилось, а в том, что утрачено... и случайно и по необходимости, в том, что не случилось, не стало приключением. Времена, вырванные из контекста, но связанные всё тем же временем, тогда как разъемы, изъяны, ямы заполняются «грунтовым» временем, исподволь затягивающим покинутое и созданное негативное пространство, показывающее, что оно ничего не потеряло. Нет как нет. По словам Борхеса: «К пятидесяти годам в человеке накапливаются нежность, ирония, глупость и многочисленные истории». А остальное, например, усталость, любовь и ненависть, добавлять по вкусу.

Впрочем, эти «туманные картины», вырванные с корнем из действительности, не нанизываются на «кукан» времени, да еще через жабры сквозь глаз. Они в своей стихии и живут в проточной воде единого потока, куда их переместили игрой отражений[1].

С другой стороны, книга — одновременна, как многоглавая гидра, хорошо, что не безголовая. Эта одновременность рождает не просто со-существование непоследовательности, но почти по Лейбницу «транскреации» современного искусства, где завершающееся в одном отношении, может начинать безотносительно в другом, как то же самое и без причины. Где, скажем, Моцарт не является протобетховеном и его предтечей, а может следовать за ним, или быть безотносительным. Или быть прямым наследником, потомком Берга, Кагеля, Лигети, Луиджи Ноно, Штогхаузена, Фернехоу, да мало ли кого, или, например, Рансьера, Бадью, Калатравы, какого-нибудь Мансу... Потомком самого «потом», кому что привидится, даже если они о существовании Моцарта не знают, — предтечей его и любого является не только прежде, до-, но и после, и снятое непоследовательно, а целиком вместе — в месте встречи, где времена сходятся везде и нигде.

В первом случае оттенки времени как таковые, связаны принудительной подрядностью, дескать, так случилось. Они не порядочны, то есть не подчиняются порядку и скорее разрывы (взрывы) времени, чем его наличные, бытийные эпифеномены «опасных связей»[2].

---

[1] Уже есть где-то в Японии только «произведение искусства», где на глухой стене, вдоль которой несется скоростной поезд, нанесены картинки, так что пассажир видит мультипликационный сюжет. В этой книге нечто подобное с той только разницей, что сюжет случайный, а не продуманный наперед и видятся не движущиеся картинки, а созерцается само движение и скорость как таковые, в их непосредственности в моем нынешнем, отсчитывающем «узлы» лагом времени в океане. И эти «мертвые узлы» не разрубить, — они не на память. «Фордевинд» к смерти, и это все, на что ты способен, это предел. Но ты не пассивный зритель, ты сам и есть это движение, а не его рудиментарный самозапаздывающий остаток. Ты не вдоль и не поперек, а мимо.

[2] *(К стр. 16)* Но разрывы, конечно, не в пошлом смысле обывательского «параллаксного видения» «устройства разрыва» С. Жижека, который производит впечатление «идиота», совсем не в духе Достоевского, а в том, первоначальном, древнегреческом значении слова, употребляемого античностью — «идиотас», — лень лезть за значками в закрома, — «простой человек». Слишком простой. Это не «простец» Николая Кузанского. Жижек играет на понижении смысла, как на бирже, и его спекуляции не философского характера, а махинации, где псевдофилософия — самый легкий способ зарабатывания денег на доверчивом среднем классе. Такой себе зоил философии — критик, от древнегреческого Зоила, донимавшего мелочными нападками творчество Гомера.

Некогда А. В. Луначарский писал о Стриндберге, что он барсук, сидящий в зарешеченной норе и смотрящий на звезды, а решетка вросла в тело. Жижек — кролик, и его «разрыв» — вполне комфортная, хорошо оплачиваемая и безопасная норушка, столь любезная буржуазному сознанию «ниша» с запасным выходом.

Рубаха-парень, анархо-синдикалист, мажор, компилятор, имеющий наглость свои скудные мерки торговца краденным применять ко всему, что попадает в его поле зрения, межбрат таскающего урыльники из-под фрейдизма с лакановских семинаров. Его псевдо-эпатажность по отношению к философскому бомонду напоминают шалости школяра, бросившего дрожжи в деревенский сортир нелюбимой учительнице-философии. Из этого брожения не выйдет ни молодого вина, ни выдержанного коллекционного. Видимость горючего газа из отходов гниения. Выдержать это невозможно — ничего кроме духовитой идеологически востребованной «духовности», от которой дух нехороший. Не много надо ума, чтобы сравнить Канта с де Садом. С тем же успехом Жижек дождется, что его сравнят с Мазохом или Онаном. Жижек — «рэпер» современного уличного видения. Пусть себе резвиться, имеет право, и даже патент. Пора издавать серию «Мастера современной *позы*». Жижек не Жижка с его бескомпромиссным «натяните мою кожу на барабан!» Уж он-то своего не упустит и расплачиваться не станет. Упоминания его здесь случайны, просто типичный случай, иллюстрация плачевного состояния, собственно состояния чего? Великолепный образец «шлягерности» «современной» «философии», сплошь состоящей из «evergreens» — вечнозеленые.

«В первую очередь их неувядающая свежесть, — ее эксплуатирует индустрия культуры, — основана на примате эффекта над сутью дела во всей этой сфере», — как блестяще писал Адорно. К тайной жизни философии это не имеет никакого отношения. С тем же успехом пришлось бы открещиваться от сотен других, вроде (а ведь не худшая!) Ханы Арендт, паразитировавшей на искусственно взрощенной в лабораторных условиях проблеме «тоталитаризма», гомункулуса, которым стращают обывателя, тупо готовя его к войне, чтобы ходил строем и не «вякал», или педантичного до зевоты Райнгарда Козеллека, — у него одни названия стоят всех его текстов, но не более, например «Временные пласты» или «Прошедшее будущее», — остальное можно не читать. Не пытаюсь относиться с пренебрежением к этим авторам, в конце концов, есть и другие, например, давно занимающий

В книге ничего не доказывается, как ничего не доказывает музыка, поэзия и любовь. Всё по-прежнему: «И скучно и грустно и некому руку подать в минуту душевной тревоги. Любить, но кого же? На время не стоит труда, а вечно любить невозможно…» Постулаты свободы, провисшие между идеей и предметно-практическим континуумом. Неопределенность между поражением и сдачей в плен обстоятельствам. Крайность окрест. Край. Предел всему и невозможность сбыться. Случайность — свобода без повода. Но она не полнотой бытия порождена, а отсутствием. И как видимость — временна, причем так, что «мало не покажется». Свобода кажется по максимуму, как вся свобода и все свободы. Она предел, но который не отодвигается по-шеленгиански в актуальную бесконечность в бытие-возможность, а всецело покидается, снимаясь в абсолютной свободе, либо оставляется случайной. В первом случае уход в абсолютную свободу — есть исчезновение в абсолютном ничто. Во-втором, опустошение, то есть объективирование отработанного времени и исчезновение в не менее абсолютной пустоте. И то и другое движение бесконечно, хотя и противоположно. Но ничто — пронзительно в своей чистоте и предстоит, а пустота — оставлена и прошлая, даже если предстоит, она — мутная. Прошедшее, еще не значит преодоленное. Преодоленное — не еще не ложное, а может быть и уже. Текст — как жизнь, пока живешь — не проходит. Но всюду узнается, и даже в «слабых взаимодействиях» чувствуется ворочание тектоническое шевеление бытия, ворочающего тебя к себе, как искреннее честное слово, на каком бы языке оно не произнеслось,

---

мое воображение К. Нойка, о котором доносятся смутные слухи, благодаря трудам М. А. Шкепу, но вряд ли смогу читать по-румынски. Есть по-своему честные, были, вроде Чорана, Делёза, Адорно, Беньямина, Ильенкова, Канарского наконец, и десятки, сотни других. Дело в том, что ссылки на них так же безмолвны, как и полное их игнорирование при современной плотности и мгновенности жизни. Имена здесь — просто «регистры», добавляющие тембровой окраски звучанию мысли или ее отсутствия. Я не пророчу, но дело идет к тому, что в известном смысле ссылки станут невозможны, а упоминательная клавиатура уже глуха и анонимна, поскольку авторы той или иной идеи даются «списком». Наконец — не важно, кто автор, была бы идея, а вот с этим полный швах, поскольку сознательный отказ от мышления нынче входит в обряд инициации в официальной философии, стыдящейся своего имени. Некогда св. Амвросий (удивлявший современников способностью читать «про себя») к своей горячей истовой молитве неизменно добавлял: «И спаси нас, Господи, от диалектиков». Судя по всему, внял Бог молитве. Хотелось бы нагло заявить, что именно диалектика побудила к рассмотрению чувств в пространстве и во времени случайной свободы, однако это не так. Здесь не властвует ни диалектика, ни метафизика, ни логика, а только их отсутствие, ввиду того, что речь идет о случайной свободе, о чувствах, которые никогда не бывают диалектическими, хотя и противоречивы в себе и для себя.

вознеслось, пусть и громоздко, неуклюже, с ненужными ассоциациями, — главное в произнесении. Те, кто пишут, знают, главное — отважиться сказать, в буквальном смысле поднять голос, возвысить слово. Падение — свободный полет. Страшно переступить немоту и нарушить молчание:

Життя іде і все без коректур
І час летить, не стишує галопу,
Давно нема Маркізи Помпадур,
І ми живем уже після потопу.
Не знаю я, що буде після нас,
В які природа убереться шати.
Єдиний хто не втомлюється — час.
А ми живі, нам треба поспішати.
Зробити щось, лишити по собі,
А ми, нічого, — пройдемо як тіні,
Щоб тільки неба очі голубі
Цю землю завжди бачили в цвітінні.
Щоб ці ліси не вимерли, як тур,
Щоб ці слова не вичахли, як руди.
Життя іде і все без коректур,
І як напишеш, так уже і буде.
Але не бійся прикрого рядка.
Прозрінь не бійся, бо вони як ліки.
Не бійся правди, хоч яка гірка,
Не бійся смутків, хоч вони як ріки.
Людини бійся душу ошукать,
Бо в цьому схибиш — то уже навіки.

Ліна Костенко

Не бог весть что, так себе философия… Но это лучше, чем «Жизнь бьет ключом… и все по голове», хотя и тем же размером. Тексты приобретают нехороший привкус сценариев, записанных по снятому и просмотренному фильму. Они — колыбель слепоты, воспоминание о зрении. Они не спрашивают: «Сколько можно», а просто случаются немыслимой свободой, вопреки логике детерминированного мира и совсем не законосообразно. В случайной свободе любое произведение и сам человек не-вероятны и непостижимы как «попытка засадить пропасть цветами» (Эли Фор), даже ценой любви и жизни, заведомо зная, что это напрасно.

Поскольку речь идет о случайной свободе (собственно книгу так и следовало бы назвать «Случайная свобода», не пришпиливая случайно образовавшееся «искусство», как бутоньетку к суровой холстине бывания. Искусство — лишь частный случай, хотя и самый выразительный), то текст состоит из разрывов

— сплошной дискретности времени и произвольных связей. Можно было бы назвать непритязательно «Предисловия», «Озарения», «Осколки», наконец «Кротовые норы» или в «Поисках утраченного времени», «Заметки на полях метафизических», но, какой удар от классиков — это уже сделано. Так что книга — беглый взгляд (как беглый огонь) на необходимость с точки зрения случайности, хотя случайность не имеет точки зрения, — только точку пребывания, точку схождения отсутствия. Отсюда невольный эстетизм, который воспринимается с укором, как нечто несвоевременное. Действительно, не только несвоевременное, но и вообще вневременное, как «центр — нигде, и везде» — несовместимость с собственной свободой, которую если не создал из ничего, то вызвал к жизни и с ней-то она и несовместима. Протейность как таковая, которая с лихвой поглощает обещанную, но так и не достигнутую исторически «универсальность», которая только и есть — абсолютная сущность человека. Вместо нее — бесконечная «нетость» отсутствия, рождающая не вечность, но бесконечное время случайной свободы. И это не тема вариаций, а действительное становление в непосредственности переживания, лишенное меры и границ — сплошной перерыв постепенности превращения всего во все, как сущего настоящего.

Случайная свобода произвольна. Немедленность мгновения. Остановленного мгновения. Она временна, но особым, уникальным, единственным образом поражена. Когда история со всего размаху вдруг останавливается и отшатывается в себя, между инерцией и резким отстранением вспять образуется некое неопределенное пространство — не пустое, не ничтойное, не свободное — чистое отрицание, сквозь которое устремляется, как сквозь проран, вечность, которая, стиснутая со всех сторон, видится вечным временем, сражающимся с отсутствием, хотя последнее и является источником самого времени. Прянувшее вспять «проштрыкивает» направлением, как обретенным, так и оставленным, «мембрану» одновременности. Попытка «навести пластырь», «заткнуть» пробитое пространство образом, как в детстве струю из колонки ладонью, заставляет время, бьющее под давлением вечности из скважины, распадаться на множество струй, которые впитывают случайные формы духа, поэзии ли, музыки или философии… — не имеет значения[1].

[1] Хотя это просачивание «сквозь межкапельные щели вод», как писал С. Кржижановский, когда свет сквозь щели иной, чем сквозь слезы, сквозь артезианские скважины в бытии или прямое фонтанирование сквозь прорванные, но не преодоленные пределы могут обернуться по разному, в зависимости кто увидел, Рильке или Козьма Прутков. В первом случае: «Я вдруг впервые понял суть фонтанов, стеклянных крон загадку и фантом. Они как слезы мне, что слишком рано — во взлете грез, в преддверии обманов — я растерял и позабыл потом». Во втором: «Если у тебя есть фонтан, заткни его, дай отдохнуть и фонтану». И это один и тот же фонтан.

Вечность стремится заполнить пустоту, разреженность случайно освобожденного от наличного бытия пространства и обретает стремление, направление, хотя и без цели. Но поскольку вечность прорывается сквозь пробоину, с резко очерченной конфигурацией, то обретает временную, чужую форму. Вечность вторгается свободным временем. Сводным, сведенным до судорог ограниченным пространством. Чужим свободным временем. Непривычным и враждебным случайному миру, не готовому к свободе во всей свой неустранимости и иноприродности. От времени ломит зубы и в висках.

Свобода, порожденная оставленностью, покинутостью, негативная брошенная свобода — случай, смысл которого только в том, что все — возможно. Кант прекрасным образом прав: «Случайным в чисто категориальном смысле мы называем то, противоречащая противоположность чего возможна. Но от эмпирической случайности нельзя заключить к умопостигаемой случайности. Если что-то изменяется, то противоположность его (противоположное состояние его) действительна, стало быть, и возможна в другое время; следовательно, это не есть противоречащая противоположность предыдущего состояния, для которого необходимо, что в то же время, когда существовала предыдущее состояние, могла существовать вместо него его противоположность, но об этой возможности нельзя заключить из факта изменения»[1]. И все антиномии чистого разума в придачу верны для этого момента остановленного времени, безусловно и буквально и даже эмпирически. Были бы верны, но в каждом отдельном случае. Кант развел их в последовательности времени, временного ряда, а они одновременны, рядом, сразу. И что там между тезисом и антитезисом неведомо. Боюсь обидеть И. Канта, но он старательно обходил вопрос о необходимости случайности. Стремясь метафизически остановить свободу, он принудительно лишает ее развития, хотя этого он знать не мог. И при этом его свобода — жандарм, полицейский, стоящий на страже морали. Свобода — ирония действительности. Случайность восторженна и сериозна. Она спешит сбыться и весь ее смысл в том, что ощущение полноты бытия заключается в отчаянном осознании, что не успеть. Она неуспешна. И потому счастье в том, что структурировать, использовать ее нельзя. Случайность невозможна и своим сбыванием попросту не схватывается, поскольку случайна не только для необходимости, но и в свободе, в которую незаконным образом именно образом врывается. Случайность в остановленный момент в его шатком равновесии антиномии без противоречия, антиномичности без антиномии, является уже не свободой от природы, а свободой самой по себе, хотя и не во времени, а от времени. Тот краткий миг между свободой от и свободой для, который может быть мгновенным, в человеческую жизнь являет если

[1] *Кант И.* Критика чистого разума // *Кант И.* Соч.: В 6 т. — М., 1964. — Т. 3. — С. 430.

не действительность абсолютной свободы, то хотя бы образ ее, который кажется ликом абсолютной красоты, хотя есть всего-навсего отражением в бесконечности самого человека в его кажимости — так он себе кажется и видится тогда, когда «жизни нет».

Случайная и абсолютная свобода (не свободы, а именно свобода — это одна и та же свобода, та же и другая, как течение времени, его происхождение и время — одно и то же) странным образом в месте встречи неотличимы в явлении и рознятся по природе. Они не причинены, ближайшие причины отдалены в вечность и бесконечность. Их *бывание* — вне времени и пространства и т. д. Случайный случай встречи. Абсолютная свобода не длится как субстанция в своей всеобщности, как всеохватность, случайная свобода не имеет длительности, как отсутствие всего, и потому — начало всякого времени. (О чем я изгаляюсь, о каких интонационных тонкостях, если даже такие фантастические мэтры как Т. Адорно, представляют себе свободу, как «архаичное влечение и импульсы», а идея свободы, оказывается, «находит свое завершение в сильном Я» — да если рассматривать свободу, как апологию обществом своих превращенных форм... Но сколько можно рассматривать свободу как анти-страдание от насилия, путая, между прочим, свободу с автономией, независимостью и суверенитетом. Так придется навсегда остаться в предисловии, или, как выражается классик, в пред-Я, погрязая в бесконечных формальных классификациях. Существует ли свобода — зависит не от меня, а от моей-чужой противоположности. Случайная свобода не зависит ни от чего — она безотносительна. Это, если хотите, — рангоут книги, все остальное — стоячий и бегущий такелаж. Но ведь необходимы еще и океаны и ветер, а в нынешней обмелевшей луже философии не поплаваешь, в нее можно токмо сесть.)

То, к чему недоверчиво относился Кант в случайной свободе в своде всех созерцаний, прерванных *на время,* имеет эмпирическую реальность «непрерывной последовательности бытия и небытия». Он пишет «Но если даже и допустить трансцендентальную способность свободы, чтобы найти начало изменений в мире, то эта способность должна, во всяком случае, существовать только вне мира (хотя предположение, что вне совокупности всех возможных созерцаний существует еще предмет, который не может быть дан ни в каком возможном восприятии, остается смелым). Но приписывать такую способность субстанциям, находящимся в самом мире, ни в коей мере непозволительно, так как в таком случае в весьма значительной степени исчезла бы связь между явлениями, необходимо определяющими друг друга по общим законам, связь, которая называется природой, и вместе с ней исчез бы критерий эмпирической истины, отличающей опыт от сновидения. В самом деле, наряду с такой лишенной законов способностью свободы вряд ли еще можно мыслить природу, так как законы природы беспрестанно отменялись бы влияниями свободы, и потому ход явлений, правильный

и единообразный, когда он следует только природе, делается запутанным и бессвязным»[1].

Случайная свобода искусства и есть такой смелый случай. Искусство теряет границу между явью и сном сознательно. Однако не для того, чтобы забыться, а вообще ни для чего. Бесконечность степеней свободы, схождений в точке, без свободы — боэциевское присоединение «точки к точке». Многозначительность. Многозначность, многозначение. Бытие-невозможность. Причем шеллингианское «Необходимость — возможность случайности», утверждает как недействительность необходимости, вынесенной за пределы непосредственного бывания, так и случайность, как возможность необходимости и ее действительность. В любом случае необходимость овнешняется и позволяет быть необходимой случайности. Трансцендентность как таковая обнаруживает свое не-бывание в своей неумолимой сбывшести, «взаправдешности», если видеть в бывании становление, что делает случайность пре-бывающей. Ни интенсивного развития, только множащееся количество, не способное к развитию и экстенсивное, без углубления попытка скрыться. Отсюда: впертость, спертость, «впертість», упрямство, выдавливание смысла и овнешнение герметичности без «внутреннего». Воление воли. Покидающей человека. Эстериоризация.

Свобода — псевдоним несвободы, порабощенного искусства, умственно отсталого от самого себя, поскольку рассталось с идеей, а заодно и с мышлением, оставив себе только глупое наитие, которое в свою очередь паразитирует, живясь чувствами. И чувство неопределенно, но чуждо — оно определяет и ограничивается чужеродными ощущениями. Оно отражает несвободу и видится якобы свободой, а на самом деле — простой отрицательностью — не-несвобода, не действующая причина. И это «оно» равно относится и к чувству и к искусству, стремящимся к самопроизвольности и спонтанности, как покинутым основаниям. Вненаходимость в себе. Но не «свернутость в точку», а точка отсутствия.

Случайная свобода — репродуктивна, как у Декарта, божественное творение, которое не однажды, а снова и снова и с самого начала, каждый раз как всегда. Не находя себя, в ненаходимости обретая только утрату. Воспроизведение в одной и той же определенности акта творения из ничего без оснований и произведения, без наличного бытия (которое, как влечение свободы, превращается в раз-влечение — движущееся и движущее и движимое есть только превращение). Мгновение *до* — не является причиной, а то, что после — не повод, чтобы быть. Случайно — это сызнова, без памяти и надежды. Оно не ждет. Искусство страдает свободолюбием, но не свободой, свободострастием, испытывая свободу нужды, покидая себя ради себя же, а не другого, как похождение вечности, похожее на вечность, но не она.

---

[1] *Кант И.* Критика чистого разума... — С. 425.

Здесь назойливая повторяемость, зубрёжка, затверживание произведения искусства наизусть, на историческую память. Свобода случайна в необходимости. Время начинает обратный отсчет. Оно длится как бикфордов шнур. Время замедленного действия. Оно чревато взрывом «формы форм».

Случайная свобода — формальна. Она — разделительная свобода «или-или», без «или». Форма всегда внешняя ей. Она впала бы в антагонизм с внутренним, но у нее нет «внутреннего». Она — первое попавшееся. Отрицание «в один конец» — не она, а ее отрицают, всегда — отрицание всем. Со-всем. Ее жизнь — во внеподобном, в отброшенности, причастность в псевдоувиденном ин-формировании, в отличие от формирования, ее *тяжелость*, в отличие от тяжести, — удельный вес опустошенности. Развертывание абсолютного покоя. «Тихое ничто» (Я. Бёме). И тяжесть мысли вызревшей во тьме, срываясь, ветви разума ломает. И говорить об этом можно только в определенные миги истории, когда сама постановка вопроса не удивляет, а воспринимается как само собой разумеющееся. Здесь властвует чистая беспричинность и эстетическое движение без причины и цели, хотя с той же самой стороны необходимость такого письма сродни брошюрам, выпускаемым на оберточной бумаге во время гражданской войны, например «Как варить мыло в домашних условиях?» Сейчас такое время, поэтому «Современное искусство на мыло».

Вообще, когда раскрываешь книги почти гениальных авторов, вроде Густава Шпета (а также других «первоклассных мертвецов») и читаешь, что «искусство начинается с потребности украшать», хочется тотчас же закрыть книгу и не обращаться к ней никогда. Что уж говорить о нынешнем плачевном состоянии, когда искусство — «предприятие» или «мероприятие».

Современная продажная эстетика, присвоившая это славное имя, золотит ручку и получает в своих гаданиях искомое. (О чем говорить, если, к своему стыду, приходится докторам наук напоминать, что философия искусства и тем паче искусствознание и искусствоведение не являются синонимами эстетики. Подобная дремучесть неприлична уже первокурсникам любого заведения.) Она — эстетика под фонограмму, под «фанеру». Вполне могла бы своим лозунгом сделать подсмотренную рекламу: «Дешеві золоті прикраси. Придай блиск своїм почуттям». Чувства — как протезы, искусственные зубы в ослепительной фальшивой улыбке искусства. Толпы неофитов, эстетствующих барышень ринулись на жирные хлеба, на пастбища, несметными стадами с корзинами и клунками непреходящих ценностей, не сняв стоптанные прохаря, путая пространство эстетики с торговыми площадями базаров и привозов, превращая сердешную из философии в мыловарню «Ароматні ціності! Крамниці мильних скарбів», и это не «Лавки древностей», как у Диккенса, не «Коричные лавки» Бруно Шульца с вывесками какого-нибудь Пиросмани или Ватто с его гениальной «Вывеской антикварной лавки Жерсена»:

отвратительно возбужденные лабазники приперлись торговать или хотя бы всласть поволноваться за судьбы искусства и эстетики, поприсутствовать при агонии.

Каждый причастный искусству и эстетике — чернорабочий сцены, чей выход между действиями и картинами, старательно устраивает, закатывает сцены искусству, но ни эстетикой ни собой не торгует. Случайность присутствия именно в это время и в этом месте, в хронотопе деятельности, как интеллигенции — исключение, «независимая деятельность определяющая форму и определяемая материей», поэтому: «Не через какой-либо естественный закон и не через какие-либо последствия из него поднимаемся мы до разума, а через абсолютную свободу, — не путем *перехода*, а одним *скачком*»[1]. Хотя скачок — это и есть переход, который, как иноформа становления, *длится внешним образом, оставаясь в себе мгновенным*, как простое отрицание времени, потому что в случайности нет «в-себе». И все это не с точки зрения абстрактного индивида — «яйность» (Ichhait) «индивидуальность» и «индивидность» различаются не только по предметности, но и по способу дела, «модусами» и «фигурами» которого они являются, обретая относительную самость в активном, творческом созерцании, когда остаются не у дел.

Случайная свобода мгновенна, абсолютная — вечна, но они не противостоят, хотя и обнаруживают друг друга. Беспрепятственно, если приходится, проходят друг друга без возмущения и взаимодействия. У них разные сущности, но видимость одна. Точно так же как чувство свободы и чувства несвободы — не просто совпадают, а являются одним и тем же чувством абсолютного. Случайная свобода еще в неразличенном, абсолютная уже в разрешенном безразличном, снявшем противоположность. Но в становлении они не различаются, поскольку случайная — не причина, а абсолютное — не следствие. Случайное — не прежде, абсолютное — не после. И точно так же, как добро — корроларий ко злу, случайное — частный случай, единичность свободы, имеющий ограниченный, а значит, временный характер. (Заключить от случая, хотя бы к случайности невозможно, равно как от чувственного к чувствам, не говоря уже о разуме. Реплика, брошенная Фейербахом по поводу теории Гассенди о происхождении общих идей вполне актуальна и здесь: «Выводить realiter [фактически] действительно общее представление из отдельных, то есть общее из отдельного, — то же самое, как если бы кто захотел вывести свет из красок. Ибо единичное лишь по видимости, а не в действительности, предшествует общему; последнее по природе и по понятию предшествует единичному»[2]. Здесь заключение от чувственных представлений к всеобщности всего лишь видимое, а нереальное возникновение, относящееся

[1] *Фихте И. Г.* Основа общего наукоучения // *Фихте И. Г.* Соч.: В 2 т. — СПб, 1993. — Т. 1. — С. 303.

[2] *Фейербах Л.* История философии: В 3 т. — М., 1967. — Т. 3. — С. 168.

лишь к отдельному индивиду, который и свою отдельность-то получает в результате всеобщего развития.) И это длится только мгновение, даже если тянется тысячи лет, только однажды. В этом оправдание нашей жизни. Мы единственные, кто живет однажды. Но — не последние. Дальше этот простор, как вздох в безвоздушном пространстве, «схлопывается», и провидение абсолютной свободы становится мифом. Межвременные переходы. Привиделось. Пригрезилось.

Раздраивание, как избавление от принудительности. «Из памяти на времени заплаты, из времени на памяти прорехи...» Я бы не стал ее публиковать, поскольку она не обязательна к исполнению, но как простое «было» имеет право на существование, во всей своей неповторимости. Ведь она не сочинена, не игра воображения, — игра случая. Игра в «теперь». Как утверждал еще Прокл Диадох в «Элементах физики»: «Момент «теперь» неделим и один и тот же в прошедшем и будущем времени» и тут же доказывал, что «первое время движения есть то, что не больше и не меньше движения, и всякое время делимо до бесконечности, а так же всякая величина и всякое движение».

Искусство, в отличие от науки — место избитое — оно не открывает, — создает. Творение рождается для того, чтобы было *куда не возвращаться*. Для того чтобы было. В этом неповторимость и невозвратность, необратимость любой формы искусства, от единичного произведения до мертвых рифов искусства вообще.

Можно вернуться в прошлое, и даже в будущее, но нельзя вернуться в настоящее.

Ранней весною снег, бывает, падает огромными, как ладонь с растопыренными пальцами, хлопьями в черную полынью с тяжелой не проснувшейся водой. А снизу, со дна, нехотя всплывают отражения его, подымаясь к поверхности как воспоминания, и что удивительно — встречаются. (Банальности точнее метафор, устойчивее. Остойчивость их — от непритязательности и устремленности к смыслу. Они за себя не отвечают и не переносятся даже воздушно-капельным путем). Эти отражения падения хронически усталого времени, его замерзших хлопьев в восхождении. И рад бы изменить их траекторию, направление и замедленность, но невмоготу. Сопротивление прошлого сильнее и упрямее в своей поступательности. Перед этим даже время столбенеет, превращаясь в вехи, верстовые столбы[1].

Воспроизведение в одной и той же определенности, кроме того, что является формой покоя, причем случайной, не может выйти из себя и даже уйти в основание. В своей мучительной особенности возвратные формы стоят особняком, окаменевшим движением, и могут быть только уничтожены, но не развиты. Они не способны к развитию и вторгаются в основание мертвым, мертвее мертвого «веществом», тяжестью беспробудного «навсегда», но не в смысле вечности и растворения во всеобщности движения, а в скорбном промельке мгновения, потерявшего «прежде» и «потом», оставленного навечно, вбитого в зазор *нетости*. Здесь нет дальше — дальше некуда. Это в то время, как... «Мы все «потом» (Ю. Олеша).

Хотя все уже «было» и в нем, в этом «было» вся достоверность, неумолимость и безнадежность, вся свершенность бытия — сейчас и больше никогда. Потому и «потом». (Хотя и «прежде» — «мы стоим в начале», — Хр. Моргенштерн, так что мы раньше, может быть слишком рано.)

Однако верстовые столбы времени со временем превращаются в надолбы, и пуще того, в пограничные (хотя иногда в телеграфные, передающие даже с оборванными проводами) столбы, которые по лихому требованию Ольги Форш остается только взрывать, (а заодно и столпы и утверждения истины, потому что прошлое — не доказательство и то, что было — не обязательно было по правде и поэзии и уж тем более по истине), чтобы нарушить последовательность и нудную длительность прошлого. Самое странное, что все времена и время вообще, по сути, *может быть(?) только прошлым.* Оно, как нечто совершенное и предзаданное, тянется вослед пейзажем, причудливой траекторией жизни, поскольку в бесконечности, как известно, мы всегда посередине и только прошлое становится фактом нашей биографии, да и то в той малости, составляющей прожитое пережитое. Прошлое — всегда «дотла». И вот на этом «тле», как «диалог на пепле» (Дж. Бруно), «всегда» заявляет о своей необходимости переживания, и это все, что остается. Жизнь как пережиток? Нет, как случай. Оказия — в старорусском — беда, несчастье.

Случай ограничен *всем*. Он всем покинут. Случайность ограничена *ничем*. Она вся покинутость. Граничит с ничто, которое является первым и последним пределом. Случайность всегда в начале и выйти из себя не может. Бесконечные повторы порождены этим обстоятельством. Не в силах выйти за пределы, которые, случайности, всегда внешни и принудительно случайны, она остается в себе. В этом ее сосредоточенность. Точность и неопределенность. Неповторимость повтора и повтор неповторимости. Одновременность на разных берегах, на разных краях. Простая видимость кажимости и кажимость видимости…

Некогда В. Будников, художник, обладающий универсальным диапазоном и умеющий все, решил сделать выставку и выпустить каталог со всеми пейзажами, написанными за всю прошлую жизнь, хотя, повторяю, художник он универ-

---

[1] (*К стр. 26*) Примечательно, что само время в этимологии старорусского языка — *веремя,* ворот, ведущий происхождение от солнцеворота, а в разомкнутой цикличности превращается в длительность — вервие, верста. Об этом слышалось не раз и здесь отголосок ритма репродуктивного повторения. Случайная свобода — переворот. Ре-эволюция. Жестокая реальность необратимости и прощания навсегда, на никогда. Никакого возвращения на круги своя. Никакого колеса судьбы, колеса фортуны, на котором колесована история. Только здесь, вопреки природе, может проклюнуться новый случайный и незаконный росток необусловленного произведения в пространстве неучтенной свободы, в трещине небытия. «Convolvulus arvensis» — вьюнок, повилика. Просто так, ни о чем.

сальный, для него не существует школьного деления на жанры, и нет техники, в которой он бы не смог работать. Это удивило и поразило, может быть, потому что совпало с моим желанием издать видения прошлой, настоящей, не реставрированной жизни, но не в зарисовках, не в пожелтевших фотографиях, а в том самом видении, без снисходительно-завистливого нынешнего, оглядывающегося назад, — идеи витают в воздухе? Эта книга — один и тот же пейзаж, тянущийся рядом, мимо, вокруг и вслед, но не из-вне, а изнутри. Пейзаж бросается в глаза, глаза обнимают пейзаж. Он возвращается, взращивается, прививается (к) глазу, как к своему истоку, и впадает в него, как в устье. Пойма глаза в разгоне простора, скрывающего *дискретность* без мостов, обваловывания, дамб и плотин, огромные пропасти которой глаз преодолевает без усилий, от случая к случаю, сам являясь точкой схождения всех возможных и невозможных перспектив. Сам глаз бесперспективен. Его распахнутость за пределами видимого. Эта книга — пейзажная лирика (не китайская, корейская, японская, восточная, или городская европейская, тем паче не буколики, а своя, отечественная, трагическая и вызывающая отчаяние, им живущая. Светозарность как разорение света. Разор, противостоящий смыкающемуся зазору, когда зор уже не видит, взор взрывается осколками зрения, исчерпан, вычерпан до позора — воплощенная, достигнутая слепота мира, не желающего больше видеть), не более того. Но и не менее.

К тому же в книге нет ни строчки, написанной на заказ, она произвольна, вольна и не продажна (впрочем, хорошо это или плохо — неважно, но я никогда не писал не то что ради ангажемента, но и просто искусства для. Вольность как таковая, не на показ. Про-из-вольность. Просто так — никаких амбиций. Все равно, что писать сломанной веткой на тропинке, по которой ходят под снегом и дождем, потому что иначе нельзя и под рукой ничего не оказалось. Весь смысл в таянии и стирании, в забвении, запамятывании). Это не монография, стереография, квадрография, — полифония, многоголосие, не согласующееся с самим собой и не подвластное звукозаписывающей, звукоподражательной, пародийной философии, пробавляющейся новомодной «фишкой» — bookcrossing'ом, использующей Интернет в качестве навигатора, — итог (из-того) мышления «ёглящего» (горящего желанием) возвращения, которое всегда — регресс, перемещенная порошкообразная, распорошенная сухая пыльная кровь случайности. Это простое «искусство фуги», бегство, не требующее такой *нонече* популярной «самоидентификации», с идентификационным кодом налоговой инспекции или лагерным порядковым номером — свидетельство учтенности, и крайней степени отчуждения в равнодушный знак, тотальную утрату, освященную правом собственности. Невозможность самоубийства состоит в отсутствии жизни изначально и реституции времени, когда требуется заставить суету изображать хаос, а современность является как своя и чужая. Самоидентификация больше сма-

хивает на процедуру опознания, причем неизвестно, стоит ли узнавать, или лучше обознаться и сделать вид, что незнаком с собственным «я». Универсальность заменяется полимерностью, множеством ролей-функций. Утрата «я» делает индивидуацию проблемой. Воспроизводимость позволяет подставлять фантом, самому ускользая в случайной свободе и оставаясь неузнанным, непознаваемым даже для себя[1].

---

[1] И совершенно все равно, кто автор проекта: Виктор Сидоренко или тот баловень рынка Энтони Гормли, натыкавший на пляжах, кажется, сначала возле Ливерпуля, а потом в Па де Кале, в разных регионах, кочуя, словно бродячий цирк, наконец, в Кросби, где прижились 100 чугунных отливок по 650 кг, не переплюнув, однако, в своих крупномасштабных инсталляциях китайского императора с его терракотовым войском, снятым с модели умноженного себя любимого и поставленным в зоне прилива. Виндсёрфингисты недовольны, они калечатся, орнитологи протестуют и возмущена береговая охрана — ей мерещится «Another Place», так что мало места. Англичанин ухватил идею значительно позже и денег у него больше и носит все это сугубо коммерческий оттенок голого чистогана. У Сидоренко — действие, пытающееся загатить трясину бесконечности самоопределением, единственное, — он знает, что это невозможно, и точно понимает, кто он сам по себе, так что в самоидентификации, аутентификации совсем не нуждается, как и в комментариях, что выдает вполне свободное и сознательное *волелитие*, где автор выступает анонимной чистой идеей, не марающейся косной материей. Причем художники, между которыми общего как у текстов Сержа Дубровского с письмами пушкинского Владимира Дубровского, едва ли предполагали заранее, что именно они изображают клонированием исходной идеи, а только выразили сам смысл смыслоутраты, утраты пределов, утраты как таковой, множащейся в нумерических формах в одной и той же определенности и безразличной вариабельности. Атипичная случайность косвенных по отношению к себе чувств, по касательной, стремление (к) единственному, но множественному. Сила привычки к общеизвестному, как ссылка на время. У времени дурная слава. Современное искусство все сплошь комментарий, и только то произведение действительно, которое от толковища избавляется, находящееся как стих несокращенной стихии, когда художник в нем умирает раньше своего времени. «Людей, умиравших раньше своего века, смерть застигала внезапно, как любовь, как дождь», — писал Ю. Тынянов. Быть застигнутым собой врасплох, внезапно, словно пораженный насмерть, а не брать наделы искусства или философии в аренду, пытая новыми технологиями, превращаться, но не быть превращаемым, подневольным, точно зная, за что умирать и когда, и не в кредит, с процентами, а по-настоящему. И так «ежекутръ», не предавая чувства огласке, не предавая чувств, ускользая, теряясь. Пусть вздрагивает время, зацикленное, загнанное, загоенное в исконность, вбитое в начало, безразличное и случайное, не приуроченное ни к чему. В современности поражают те колоссальные громоздкие усилия, средства, затраты, используемые

Тексты не имели ни цели, ни потребности быть, а просто прорастали временами, наставали свободой, чувством, не скованным необходимостью и другим. Это как тень в одной расхожей легенде, когда женщина высекла на скале контур уходящего в странствие мужчины, чтобы остановить мгновение. (Или как в случае, можно сказать последнем, с Львом Толстым, умирающим в комнате на станции Астахово, чей профиль при колеблющемся свете свечи обвел на стене углем скучающий мальчик, сын смотрителя.) Что-то в этом роде и с текстом — контур времени? Профиль движения? Углем в колеблющемся пламени воспоминаний. Однако это не «мемуар», как говорили в старину, здесь ничего не изменено и не отреставрировано, не поражено, как грибком или плесенью, наведенной оценочной галлюцинацией настоящего, умиляющегося прошлому, как младенцу. Это не разыгрывание кукольного спектакля, сцен из прежнего, не «ф*а*рса» (так называли фарс). Скорее это документальное кино развертывания и затухания одной идеи. *Фильма*. Дзига-вертовский «Киноглаз», вернее его сценарий, написанный неведо-

---

для выражения незначительных по сути частных случайных образов. Образуется целый цех подкованных профессионалов, специализирующихся по подковыванию блох, да еще и на «прыгу», — сказочная виртуозность. Тяжеловесность и гигантизм выдаются за весомость и значимость. При известной ловкости рук, пиаре и денежных средствах можно любую поделку впарить в качестве шедевра. Спасает только честность, потерянность, риск и чувство опасности, впрыскивающее адреналин в сердце современного искусства, даже если произведения насквозь фальшивы. Фальшь (искренняя), как способ интонационного самовыражения случайной свободы, поскольку видение в этом случае беспричинно и порождено блуждающим взглядом. Произведение своего рода — местная анестезия. Оно — знак препинания, превращенный в киносценарий. К вышеназванным художникам это не относится, они совсем разные: но если иноземец типичен в своих предпочтениях, то Сидоренко атипичен и опасен, как пневмония. Он пытается себя застигнуть врасплох, оставаясь в предчувствии. И оба в попытке идентификации не ищут свое место в мире, самоутверждения и ответа на вопрос «кто я» — им это прекрасно известно, может быть излишне хорошо, здесь задача, чтобы никогда не найти себя, не вернуться и свобода состоит в утрете изначальной свободы, в потере воли. Произведения «отстреливаются» в прошлое, как термоловушки, ловящие темпоральность на видимость. Так и книги пишутся вовсе не в качестве «постава» бытия, а сиюминутно, сиюмгновенно, ради прехождения. Мгновение может видеться с точки зрения постороннего или участвующего, самого мгновения, как одно и то же, но рознящееся. Нет ничего интереснее и бесконечней «устаревших» книг, идей, образов, метафор и лиц, меняющихся временами года не в искусственной архаизации, но непосредственно, имманентно, неподдельно, неподражаемо, когда «вещь в себе» и «вещь для нас» — суть одно и ни до кого дела нет, ты свободен, а все остальные случайны — необходимость, которой ничего не остается, кроме случаться не случайно.

мым Вертером, которого время не выхолостило в старого дурака с очень благопристойными взглядами на жизнь, — старость — это трусость перед молодостью. Не пленка, в длину разматывающаяся, не кассета с ней, в последовательности кадр за кадром, а ворох спутанной пленки, изрезанной и ветром подброшенной в огонь, пленка, которая была горючей и покрытой «нитратом серебра серебряного века» (как высказался А. Метлёв, памятуя о великом ветеринаре Марко Феррери с его «Большой жратвой» и диагнозом смерти кино в кинотеатрах), который почему-то не сумел закончится в своем времени и стал воздухом моего (а если быть последовательным, насколько позволяет случайность, то и того удивительней — эта книга без монтажа, произвольно нарезанные временем, его дискретностью, кадрики, подброшенные и кружащиеся в турбулентных потоках реального времени). Алеаторика, но без фиксации. Кластеры и чистая музыка без предметности.

Во втором случае, с другой, той, чужой стороны, книга — рассеянное продолжение первых трех книг, составляющих единую, единственную концепцию, своего рода корни и ствол. Инерция роста. Мертвый полет наобум, в восходящих и нисходящих потоках, которым дела нет, чем они играют, бумажным самолетиком из школьной тетрадки, засохшей бабочкой, воздушным змеем или мусором, обрывками газет, полиэтиленовыми кульками…

Отчужденный комментарий, обретающий самость. Корроларий. Когда книга читается отдельно, и когда («когда» можно заменить простым знаком вопроса (?), он — всегда перед временем) она — раскидистое продолжение иных идей — это все же одна и та же книга, которая имеет бесконечное продолжение, *дление*.

Кажущаяся тягомотина бывания, скудные пейзажи не отрицают своеобразия «одного и того же», а тягостное чувство тоски по несказанному по сути и есть чувство самого времени в его формальном течении. Как сказал честный Лев Николаевич: «На душе такая тоска, как перед рвотой, только не физической, а духовной».

Но здесь время еще не тошнит, оно исполнено надеждой великой трагедии, которая закончилась ничем. «Внезапно», вдруг, вдругорядь.

Первый раз было рождение свободы. Надежда — старорусское «запа», «заапа», запинание, ожидание. То, обо что можно запнуться. «Заперечення заперечення», запертое в безнадежности настоящего. Надежда ненадежна, и не внезапна. Впрочем, все трагедии заканчиваются ничем. Книга-отражение? Нет, книга-зеркало с двойным отражением в себя и во вне, зеркало, которое не может утереться, когда в него плюют. Все написанное неузнаваемо, но, как и любое произведение, остается неизменным, изменяясь (в лице) только тем, что истачивается движением, лепящим маску смерти. Неизбежное старение и возвращение к себе, к абсолютной свободе, упраздняющей (а ведь свобода не праздник, а сверхусилие, нечеловеческое. Достигнутая, остановленная — она невыносима и беспощадна) немощь случайной.

Это — вольность, но порожденная не склеротическим туманом и оползнями, не реестрами «мертвых душ истории», которая все более неузнаваема, когда выходит из привычных берегов и сбрасывает маскарадные одежды видимости и... становится невидимой, отбирая дар речи и способность писать. Впору вместе с Олешей радоваться: «Я, кажется, становлюсь графоманом. Ура!»

Он тонко заметил, что во времена Герцена в Европе начали писать стальными перьями и нередко можно было услышать обсуждение, кто чем пишет. «Один говорит, что пишет, конечно, стальным пером! Другой: «Что вы, что вы! Я только гусиным! Разве можно что-нибудь написать стальным?» Словом, подобно тому, как теперь обсуждают — рукой или на машинке. Как будто это «важно».

Эта книга написана «гусиным пером»... Или на компьютере? Нет, все-таки пером. Нет, на песке. Она случайна. И только так можно запечатлеть случайность случайной свободы.

Ирония в том, что необходимая свобода достигается *всеми* силами и завоевывается тогда, когда сил уже не осталось — остались одни потери. Случайная свобода порождена оставленностью, покинутостью. Когда выбора (уже? еще?) нет. Нет как нет. Это не примитивная экзистенция западного образца — выбор из того, что есть, читай было. Рассудочная свобода выбора — заведомая несвобода. Даже не игра случая. Орел или решка... Чет–нечет... Расчет. Вспоминается расхожий исторический анекдот про Бальзака, когда он, подкинув монету, с азартом восклицает: «Орел — за Бога!» Знакомый писателя перехватывает ее на лету: «Не глядите, случай такой шутник!» (Вспомнил, у А. Мариенгофа в романе «Циники», дальше: «До чего же все это глупо. Скольким еще тысячелетиям нужно протащиться, чтобы не приходилось играть на «орла и решку», когда думаешь о бессмертии».) Здесь не то. Случай упраздняет выбор, в том числе и смерть. Она, если выбрана, теряет смысл, выработанная из чрезвычайности в обыденность. Случайная свобода — не воля случая, она от заброшенности, и потому предстоит как ненайденное, несотворенное «может быть», «если бы» или «могло быть и хуже». Свободой захватываются врасплох. И походя, потому, что ты не цель свободы. Свободен. Все свободны...

Оставленность — свое-другое лишенности, которой происходит время, требующее юридически взаимного «встречного удовлетворения» сторон. (Торговля, сплошь меновая стоимость.) Однако, время спохватывается и избавляется от себя, то есть гомогенности и пустоты, о которой так брезгливо высказывался В. Беньямин в «О понятии истории» и порождает этой самой пустотой «время времени» — сиюминутностью, сейчастностью заполоняя пространство между со- и бытийностью, которым укореняется. Самовозгорание времен, исчезающих в самозабвенности. Времена существуют, избываясь, но забываются, не припоминаются, не вмешиваются, назойливо попадаясь на глаза. Аккомодация про-

странства не постигается спазмированным глазным дном. Взгляд выпущен на волю невольно. Он отказывается видеть.

Покинутость, даже временем, заставляет оказываться человека (оказывает его, создавая оказию и причину сбываться, исходя из ничто) в случайной свободе, где нет ничего, даже смысла и самого человека, поэтому все привнесенное и становится произвольным смыслом, где действие из ничего, и сотворение мира вполне обыденно, причем каждый раз заново и без продолжения и длительности. Случайная свобода не имеет протяженности и объема и, по сути, выступает чистой не-возможностью. Свобода-отнюдь («отнюдь» — «совсем, со всех сторон»). Свобода-как-есть. Она ограниченна внешним образом и внешней необходимости, приневолена, но, тем не менее, она чистая свобода в-себе-и-для-себя, без наклонений. Мир глубоко безымянный или напротив, что то же самое, состоящий из одних имен, молчащих и вслух ничего не называющих. Непрозрачность прозрачного. Это то, чего никогда еще не было и никогда не будет впредь.

Прежде всего, случайная свобода — «прежде всего». Она не снимает предмет, субъект и объект, в своем течении, а просто отрицает их, вернее, они отрицают случайную свободу в ее покинутость. Случайная свобода — чистое отрешение, абсолюция (еще большая отрешенность, чем у Мейстера Экхарта, у которого она «во имя»).

Отрешенная свобода подобна, в том числе и себе, в отличие от абсолютной бесподобной, где снимается даже необходимость. Она не имеет, как и любовь, степеней, не остепенена, не градуирована и не знает градаций, поэтому не может деградировать, но также происходить, развиваться, произрастать, она дана вся сразу, как презумпция свободы, но не более. Случайная свобода не постепенна. Распутица беспутицы, беспутность случайной свободы. Время стиснуто и не течет, но и не стоит — застаивается и перерождается под давлением, меняя структуру, как графит, превращаемый в алмаз, но не завершает этот процесс, оставляя его в возможности. Время связано («свайно») в себе — собой, как заштопанная дыра, да и является оно здесь против собственной природы, *внешней формой созерцания*. Оно не разграничено, а *выграниченно*, ранено результатом случайного прободения пространства. Тяжесть, потерявшая голос.

И книга, которая прорастает в молчании — не ландшафт — пейзаж. Когда Лейбниц спрашивал «Тот ли город, если посмотреть на него с другого ракурса, с другой точки зрения?», — он отвечал: «Город тот же, пейзаж другой». (Впоследствии Гуссерль точно так же темнил с коробкой, дескать, сколь ни верти ее в руках, а она одна и та же.) Эта книга не зависит от точки зрения, по крайней мере, к ней равнодушна. Она — монолит, с неразрезанными страницами. Меняющийся взгляд, а не остановившийся. Заноза, щепа расщепленного времени. Каждое слово — репейник, цепляющийся к идущему по «стьге» — стезе, стежке-дорожке, которая,

как и положено, позарастала плакун-травой (красивости — это ирония, которая — смущение зардевшейся сентиментальности, ее стеснительность и ослабленная форма отказа от самочувствия).

Книга — движение в-никуда, не ограниченное даже собственным буйством-бытийствованием. Время обретает речь. Присваивает. Время выдыхается, выбивается из сил, пробиваясь ключом к собственной поверхности, где оно уже свободно, прорастает к свету.

Время выдыхается словом, которое всегда на выдохе. Так вот, случайная свобода еще не забрана «решеткой слова» — она на вдохе, на всхлипе.

Праобраз и образ — одно и то же.
Тоска по иному, стремление освободиться от мира.
Увиденная, а не расшифрованная загадка.
(Плотин, увиденный Целаном)

Все три книги и четвертая это всего лишь *мора* — в латинской метрике — самое *короткое время*, необходимое для произнесения простого слога, состоящего из гласной или согласной и гласной. Все три предыдущие книги — античная трехдольная мора. А ты — придан им, предан ими же… забвению. Стоя на гребне времен, можно видеть далеко за гранью, видеть кроме, на кромке, и видеть все уставшее и оброненное, а видеть — значит ведать, и всякое зрение вызревает к немоте, потому что то, что открывается несказанно и неузнаваемо, как все проглядываемое сквозь бездны.

«Реквием по нерожденной Красоте»; «О Другом: Симуляция пространств культуры»; «Время страстей человеческих»[1], и наконец «Случайная свобода» — вот разбег роста, подъем по вертикали, восстание против силы тяжести обыденной жизни философии[2]. Эти книги не отредактированы в телеграфные столбы. Да

---

[1] Автор имеет в виду собственные книги: *Босенко А. В.* Реквием по нерожденной красоте. — К.: Ред. ж-ла «Самватас», 1992. — 256 с.; *Босенко А. В.* О другом: Симуляция пространств культуры (Красота как мера целесообразности развития вообще). — К.: ТОО «ВЕК+», 1996. — 350 с.; *Босенко А. В.* Время страстей человеческих: Напрасная книга. — К.: Изд. дом А+С, 2005. — 352 с. — *Ред.*

[2] И в тот же момент, когда книги прекращены, они становятся «квартетом на конец времени» ли, как у Мессиана или «последним квартетом Бетховена» Одоевского, — не важно. До-диез минорный квартет моих четырех книг — вся жизнь. Они не последовательны. Они не одновременны. Они — единовременно вне-временны, потому что время — их молчание, обретшее свою жизнь. Без меня. Они — «они», а не я. Это обратное движение, когда одновременность позднего с таким трудом, всей жизнью сведенного воедино, диссоциацией разрывается во времени, возвращаясь непоследовательности перерывов постепенности, возвращая свободу, которая разражается сбывающейся катастрофой низвержения ввысь, как если бы она была — относительного нет, свобода безусловна.

и надеюсь, не одеревеневшие до благородной дубоватости мореных догматов, годной только на гробы или на облицовочный материал. Философия против философии — не бытовая имущественная тяжба, не контрапункт, — акт самоубийства и саморазоблачения философии, ее признание смерти и капитуляции. Страница — выброшенный белый флаг, но по которому еще можно написать предававшее слово. *Персторяд* книги произволен, как неупотребительная аппликатура. Она — наощупь, в слепоте. Кто пишет — всегда «строитель музыки» из «Хазарского словаря» М. Павича, — вынужден обтесывать глыбы соли (из собственных высохших слез) и устанавливать на путях ветров, чтобы в период их обновления слушать возникающие песни: «Дело в том, что ветры, соприкасаясь с солеными громадами, протискиваясь между ними, гладя их по макушкам, исполняли всегда новую песню, и так до тех пор, пока эти сооружения не исчезали навсегда вместе со строителями, смытые дождями, иссеченные взглядами проходящих и проезжающих, слизанные языками баранов и быков». Этот текст исчезающий. Музыка в его пустотах.

В общем-то, каждая книга — последняя, и, как правило, очень одинокая, потерявшаяся. Я клялся, что предыдущая..., что поставил точку, что всё. Ан нет, строки прорастают, как в китайской казни, бамбуком, исподволь, но насквозь — «влекъж», *влекежем* ведомые, и ростки преодолевают препятствие — тебя. Когда-то М. Л. Гаспаров в знаменитых записках радостно заметил: «Пожалуй, из меня получится отличный культурный перегной»[1]. Я его оптимизм не разделяю, в смысле отличного перегноя из меня, боюсь, не выйдет, трудновато дотянуть до такого уровня.

Эта книга не старательство, пытающееся драгой пройтись по дну, не поиски яхонтов, смарагдов смысла в пустой породе бытия, не попытка грохотом намыть самородки, — даже не *фланирование* в духе В. Беньямина, или «флаерства» летунов (можно летать и на подрезанных крыльях, хотя и больно и, к сожалению не мандельштамовский «утраченный полет», когда летаешь по инерции или по привычке, потому что иначе не можешь), скорее бродяжничество, *шляние* по увалам и весям. (Я всегда ратовал за возрождение традиций российского босячества — тотального выражения «случайной свободы».)

Настоящие книги — не принадлежат настоящему. Только те тексты выживают, которые не бредят вечностью и не пишутся на века — только те, которые прощаются навеки, бередя тоскливое, что «никогда больше» и радуя своей неповторимостью. Это — мемуары, дневники, переписки, записные книжки, сожженные письма и черновики. Скажем, Флобер в письмах гораздо гениальнее деклараций

[1] Мысль не нова, задолго уже написаны были Габриелем Пери, в письме утром перед расстрелом, строки: «Я думаю о себе как о листе, который падает с дерева, чтобы удобрить почву. Чем лучше листья, тем плодородней почва».

в своих вылизанных книгах и статьях. И подлинность дневников и писем не в подглядывании за интимной жизнью, а именно в дискретности, в провалах и недоговариваниях — книга — «сброс» (геологический термин, обозначающий разлом, обнажающий тектонику стены, скалы). Переписка Ф. М. Достоевского куда больше впечатляет нежели «Записки из подполья». Пришвинские «Дневники», о чем он и сам знал, превосходят все написанное им и сочиненное. Записные книжки Ильфа интереснее его фельетонов, где эти подслушанные фразы оправлены, отравлены стилем. Черновики Л. Н. Толстого убедительнее его назидательных проповедей. Пруст страшен слабостью своих произведений, где трудно отличить его дневники от книг, задыхающихся в астматическом приступе. Мы окружены стеной прорастающих книг. Поэтому повторы не страшны, напротив, они — как рефрены в музыке, когда тема и побочные партии прорываются сквозь массу молчания, повторяясь до бесконечности. Во времена Баха каждая часть произведения отыгрывалась с начала до конца, и каждый раз это было другое-неповторимое-повторение. Даже если бы я переписал с точностью до запятой свою книгу, она была бы другой. Книги не убиваются даже тиражированием, хотя, конечно, это не относится к образам. (Вспоминается И. Бродский, издевавшийся над стихотворением Бехера, у которого «разом запели тысяча соловьев», «представьте себе», — смеялся он, — «тысячу нахтигалей». К себе Бродский относился без юмора.) В общем, что бы ты не писал — это все равно «письма не о любви».

Книга — мгновенна. Она — «взглезь» — бегло, вскользь и волит, велит пройти незамеченной, «невменяемой» никому. Ей свойственна некоторая небрежность и стремительность, когда пишется только то, что хочется писать или то, пишущееся само по себе, вопреки воле, как будто пишет само «когда», как когда. Стилем настоящего можно считать фрагментарность. Сплошное — «?!!»

Как знать, окажись фрагменты древнегреческих мыслителей более полными, вероятно, они бы не производили такого ошеломляющего впечатления. В этих руинах много пространства и воздуха. Нас вообще большей частью интересует сожженная мудрость Александрийской библиотеки, красота «Канона» Поликлета, «Афродиты» Праксителя и руки Венеры Милосской. А так же все необратимые утраты и потери. Самая сильная любовь та, которая убита.

По сути дела, в письмах и дневниках наиболее интересное — это время, причем противоречащее самому себе. Когда письма идут, и временные разрывы от даты до даты скрыты от покушающегося чужого взгляда. Так что лучшим способом был бы напечатать черновики, да еще написанные от руки, но это уже не дерзко, а нагло. В свое время Шкловский ухватился за эту возможность, сделав теорию из опечатки, стерев грань между литературой и жизнью. И впустил много воздуха. (Пленер, на котором цветут утраченные «Подсолнечники» Ван-Гога и распускается не только потерянное, но и не обретенное, не созданное, несбывшееся

в истории человечества ввиду смерти автора, но мы то обрели эту способность видеть не бывавшее, научились видеть «никогда» и осязать «ничто».) На это нужно немало отваги, смелости и мужества. На это нужно время. Целое время. Однако — это раздолье (долина, низина, окруженная со всех сторон), а не простор.

Сейчас всё превратилось в общее место, где все, от Джойса (который еще достаточно изыскан и благороден) до какого-нибудь Уэльбека, с его «возможностью острова», представляют собой в лучшем случае «поток сознаний» «элементарных частиц», если не мутный поток чего-нибудь похуже на «платформе» здравого смысла, старательно изображающего загадочное «бессознательное» с бунтом в тупике по правилам приличного гражданского общества. Все забито отработанным протухшим временем. «Психоррея» (С. Кржижановский). Здесь, надеюсь, удалось избежать ненужного психологизма, хотя и не избежать тавтологии, которая, по замечанию Т. Адорно, есть единственный способ современному произведению себя, если не увековечить, то хотя бы продлить. Эта книга — хотя бы…

Настоящие книги — те, которые нужно измерять по шкале Бофорта — словесное и *видимое* описание силы ветра, и редко они достигают уровня «жестокого шторма» или 12-ти баллов «ураган, производящий опустошительные разрушения». Все больше тихое «ни ветерка», что тоже неплохо, если все настоящее.

Эта книга «Случайная свобода искусства» — своего рода крона, листва, «палая листва» (Маркес), «зів'яле листя» (Франко), «опавшая листва» (Розанов), «С деревьев красные сползают ливни, трава в багровой лиственной крови» (Сулейменов), но это — чужие, уже опадавшие с печальным шумом. «Уж осень отряхивает последние листы с нагих своих ветвей». Книга-осень. Ворох ушедшего шума, в молчании последней зимы. А здесь даже не листья, которых, как известно, нет в лесу одинаковых, а тень от них. И скорее не от них, а тень от солнечных пятен, тень света, светотень — тот самый «шум времени», «тень времени» (Лахенман), минующие, игнорирующие назойливый «фразум» современной философии, особенно парфюмерной французской. Шелест листьев, даже прошлогодних, никогда не надоедает, как ветер и море. Ветер в голове, сопутствующий случайной свободе. Иной она быть в нынешнем времени не может. И ровно столько же значит, — ничего не означает. Дешифровка знаков, оставленных волною на песке. Штиль. Мертвая зыбь.

Здесь свобода заблудившегося в тексте, в том, что не обязательно приглядываться пристально и выискивать смысл, а тем более ожидать знания, составляя гербарий с пытливостью *юного* натуралиста, обдирая подряд случайно увиденное — достаточно просто вольно дышать, потому как возражать бессмысленно и никчемно. Есть один род критики, делающий критике честь: «Можешь лучше — сделай лучше».

Я бы вообще не употреблял не только цитаты, но и аналогии, ассоциации, а то в конце, если бы кто-то бескровно дотащился из упрямства до финала, пришлось

бы вызывать, хоть и в пустой зале, со-авторов на поклоны и аплодисменты и подымать оркестр, но без них нельзя, как невозможно без языка, созданного не мною, и акустического пространства, хоть и «готововыборного», препарированного, подготовленного, но все же объективного. Автор — даже не дирижер, не первая и не скрипка за последним пультом — он чернорабочий сцены, готовый по случаю «сообразить рояльчик», а не композитор — в лучшем случае — человек из массовки, и пора уже разгримировываться и уходить из балагана, бросать лицедейство, а он медлит, оттягивает минуту ухода книгами. Говорю не из скромности («Скромность украшает грудь большевика», — любимая фраза одного из преподавателей «давно тому назад»), а потому, что все уже давно написано и все повторяется «про себя». «Про себя», но в русском языке «в-слух», а українською «в-голос». Иногда во весь голос, но про себя. Казалось бы, пустяк, и смысл-то едва уловим, а звучит хорошо. «Ну и что?» Да вся философия — «ну и что», и не столько о себе, сколько собою.

Несмотря на некоторую изощренность корчащегося в невыразимости языка, колеблющиеся смыслы прозрачны. Особенно если не подходить под сень (и «девушек в цвету» тоже) с критериями резонирующего разума, не говоря уже о рассудке и здравом смысле. Когда-то мой сын, в четыре года, услышав фразу «ум за разум заходит», рассудительно объяснил: «Звали его Ум, а фамилия его была Заразум...» Чувства безумны не случайно. Их нельзя образумить или вразумить. Они безрассудны. Ослепительный, ошеломляющий простор, сопротивляющийся смыслу. Так вот, в этой книге нет выпендрёжа, игры на публику. Нет юридического права на свободу, под своды законов которой должно прийти, преклонив колени и смириться с долгом. Здесь нет символа веры и поклонения идее: свободы ли, красоты ли, нет культа чувства, оправданного безрассудной страстью и поятого тоской.

Когда Бендер спросил Полесова: «Ваше кредо?», тот гордо ответил: «Всегда!», — Виктор Михайлович не знал, что значит «кредо». Вступая в течение этой книги, следует запастись изрядной иронией, поскольку случайность ее не терпит, как вурдалак чеснок. Может быть, книга чуть-чуть возвышена, скорее, приподнята, но отнюдь не наивна, даже по прошествии времени. И уж конечно, не надо вышибать табуретку данности из-под возвышенного, чтобы посмотреть как оно будет корчится в петле (зашморге — *укр.*) времени. Просто заблудившееся эхо жизни, которую воспринимаешь уже как горечь поражения.

И нечего, вылупив глаза, пялиться в историю в поисках истины. Время не истинно и ничего не доказывает. Бессмысленно, подобно суетящемуся Лиотару, писать «Бесчеловечное», или — закомплексованному Левинасу — «Трудную свободу», пытаясь обрести объективность, как и ворожить на дремучих лакановских семинарах, тщетно имитируя взлет мысли в ушлых текстах, рассчитанных на обывателя с его чувством присвоения и тотального потребления, с его сладостраст-

ным желанием трагедии, чтобы «жахатися», как Проня Прокоповна, и млеть от ужаса, пожирая поп-корн и отрыгивая кока-колой.

Эта книга совершенно не объективна, но и не субъективна, она вне этих отношений, как случай, правда, несчастный случай. Только тот знает, что такое любовь, кто ее уже потерял и ее утрату не заменяет протезами, *протезисами* определений. Здесь никого не жалеют. Книга сомневается во всем, даже в несомненности чувств, их посюсторонности, их дерзости быть безусловно. Она не стробоскопична, хотя кажется на просвет. Книга невозвратна и не состоит из картинок-явлений туманных картин, в принудительном движении по кругу во внешней освещенности.

Нынешние уже не помнят, как вспыхивала и рвалась пленка в провинциальных кинотеатрах. Стрекочущий цикадой аппарат после того, как пленка расползалась, пускал пыльную полосу света, и кто-то обязательно под крики «Сапожник!» дотягивался до луча и погружал руки, а тень падала на экран. Так вот и строки этой книги «как будто тени птицы на экране, показанные детскою рукой…»

Книга — не обретение равновесия в движении, а скорее потеря эквилибра. Это ответ на вопрос, что происходит с явлением, когда оно не явлено и не происходит, как случайная свобода. Чистая нездешность. Не книга рецептов, но потерявшая необходимость (как и случайная свобода, оставленная необходимостью) и нашедшая свободу в невозможности к применению, к примеру, «Инструкция по эксплуатации паровозов для учеников кочегаров, составленная на передовом опыте М. Кривоноса». Ни паровозов, ни кочегаров (хотя я и видел паровозы в хранилищах стоящими на приколе, законсервированными сотнями на случай войны). Только КПД в 7–10% в написанных книгах и чистая эстетика, как у Андрея Платонова — паровозы — это эпоха, электрички — быт. И сдвоившее сердце от странного запаха деревянных пропитанных мазутом шпал, шлака, гари, и — в вечерних сумерках — душистого табака, маттиолы, как будто глоток самого времени.

Точно так же проступает и прошлое время, как ожившее былое, выпавшее из товарно-денежных отношений. Прошлое являет единство смерти. По сути, оно апофатично — бесконечным отрицанием оно сотворяет одну потерю, превращенную в пространство действия. «С этим ничего не поделаешь», как приговор, воспринимаемый с облегчением. Искусство наследует «крайность» прошлого, оно всегда крайне и потому за-предельно и норовит хватить через край. Время удивляет и удивляется своей незаинтересованности, в отличие от «собачьих площадок» искусства, где вырабатываются условный рефлекс дрессурой чувств, вернее их заменителей, заставляя служить и носить поноску. Настоящее, вневременное раз-очарованное, расколдованное, раз-очарованное искусство есть странным, странствующим образом способ исчезновения, равно как и философия. Это не ретирада, не заигранность, но «бытие-возможность» (Николай Кузанский). Ярь. Не благая воля, а злая свобода. Воля случая. Можно ли быть

свободным, когда условий к тому нет, можно ли быть свободным в одиночку? Да, свободным можно быть и без-условно, и свобода эта случайна, и вот от нее-то спасу нет. Сводная свобода с упущенным временем.

Невероятность случайной свободы не в том, что она похожа на абсолютную, а в том, что она есть неразличенное возможного и действительного в начале и, в отличие от абсолютной, которая есть то, что она есть и не может быть тем, чем оно *может быть*, случайная — *не может быть* иначе, чем она есть. Совсем по Николаю Кузанскому, «абсолютная свобода совпадает с действительным бытием». Но только в случайной свободе это переживается, как личная трагедия, которая является как судьба, фатум, рок и не имеет иных возможностей, кроме единственной, неизбежной, необходимой, случайно свободной. В абсолютной свободе безразличие простирается на все. Здесь все едино, а не все равно, как в случайной. В абсолютной свободе преодоление предела предполагает уход в разрешенное противоречие актуальной и потенциальной бесконечности. В случайной свободе уход в бесконечность начала и конца в синкретизме неразличенной бесконечности, то есть отрешении от предела, когда единственным пределом и есть ты в своей имманентности. Причем этот предел — сплошь метафизический. «Я» — препятствие. Я — помеха. Я — предел, даже если он потерян.

У каждого свой «Гамбургский счет», «Энергия заблуждения» (Шкловский), свои «Другие берега» (Набоков), «Подводя итоги» (Моэм, Шершеневич), «Былое и думы» (Герцен), «Самопознание» (Бердяев), «Черное солнце» (Кристева, в автобиографическом закате многих «черных солнц» до нее) и «Ни дня без строчки», «Книги прощания» (Олеша) и «Книги мертвых» и т. д., как у каждого своя «Исповедь» — книги вполоборота к прошлому, между прошлым и настоящим. (Как бы хотелось не упоминать имена, ведь в безымянности не анонимность, в безымянности — игра светотени смыслов самого «шума времени») В этих книгах ничего исправить нельзя. Они непоправимы и необратимы, как сама жизнь. Но иногда *случай* приобретает дурной оборот. Именно тогда, когда наступает возвратные движения истории, в контр-развитии, в вырождениях, возникают вопросы, в других обстоятельствах являющиеся ложными и ерундовыми. Праздные вопросы, но время развидняется. Тогда проблемой становится сама жизнь.

Когда-то Фихте спрашивал себя, какие цели поставит человечество, если удовлетворит предысторические задачи, порожденные нуждой. Это имеет смысл только для осуществленной свободы. Ныне этот вопрос трансформируется в иное. Можно ли быть человеком, когда к этому не имеется никаких оснований и даже их тотального отсутствия. Возможно ли творить красоту из ничего, заведомо зная, что из *ничто ничто* не происходит.

Вся суть в том, что утрата оснований и уход в основание, как абсолютное ничто, очень сходны, хотя и противоположны — они имеют друг друга в виду, хотя

и не опускаются до присвоения и натурального обмена. Основание абсолютно потерянное, оставленное вместе с памятью, запамятованное (хотя первоначально «запамятовать» означало запомнить), а таким оно только и может быть, делает отсутствие обстоятельств безусловными, действительными, и не-объективно, не объектно объективными бываниями отсутствия, лишенности, оборачивающееся временами, в которых теряются чувства, наталкивающиеся на собственную историческую самодостоверность и недостаточность, оставляющие движение в одиночестве, в сосредоточенности себе-не-равности, когда ничто уже не то, что было, и не то, что будет в головокружительном самопроизведении, самосотворении.

Здесь сущностью является не то, что видится или кажется. Не то, что чувствуется, а чувство, единое в своем становлении, снимающее все разнообразия чувств, рознящихся по предметности (которая включает в свое полное определение исчезающие в отношении объект и субъект) — чувство, как таковое, отрешенное от предметности в случайности или поглощающее предметность всей своей свободой, не отличимое от себя самого. Раздробленное время не срастается — оно обманчиво, как обманчива тотальная усталость чувств, которые не наступили и не держат.

Пробелы, попуски чувств, их не явленность, «непришедшесть», ожидания не снизошедших до существования чувств создают «скудные пределы естества», заполняемые временем, как спинномозговой жидкостью лакуны, образуемые усыхающим от старения мозгом. И это не значит, что человек начинает жить «темным сердцем»[1].

Человек начинает жить «горьким качеством», принимая свет, вернее отпуская его на свободу. Дух не знает и не приемлет обстоятельств, буквально выходя из окружения, из себя чувствами, преодолевая скорбь.

В случае ухода в основание, время исчезает вместе с утратой в-себе-и-для-себя определенности свободы, то же в прехождении, обретающей безусловность, а значит, абсолютность. И там и там (и в случае униженной случайной свободы и в неслучайной изначальной абсолютной) — чистая эстетика, и не эстетика вовсе, а разрешенный антагонизм красоты и прекрасного.

---

[1] Я. Бёме гениально писал в знаменитой «поэме экстаза» «Аврора, или Утренняя заря в восхождении»: «Когда терпкое и горькое качества так жестоко трутся между собою, что порождают зной, то сладкое качество, сладкая родниковая вода, бывает внутри, посередине между терпким и горьким, и зной порождается терпким и горьким качествами, между ними обоими, в сладкой родниковой воде. Тогда в сладкой родниковой воде загорается в зное свет, и это есть начало жизни: ибо терпкое и горькое качества суть начало и причина зноя и света; такая сладкая родниковая вода становится сияющим светом, подобно голубому светлому небу» (М., 1914. — С. 109), — можно декламировать до бесконечности.

Но в первом случае как неразличенное: ни красоты, ни прекрасного, а в ином, в про-исхождении свободы тотальное, но ложное свечение (как говорил Адорно, «Если ушибить глаз, возникает ощущение света». Современное бытование духа так и норовит дать в глаз, надавать по мозгам или настучать по ушам) аннигилирующих форм, которые, пока суть да дело, носят исключительно овеществленный характер и случайны. Здесь исчерпывается отчуждение, не только в том убогом смысле, дескать, дальше некуда, но и как свое-другое присвоения. Все это носит ограниченный, преходящий, относительный, исторический характер, годный только для исчерпавших себя и протухших отношений собственности.

Поэтому, даже очень умным философам Запада свобода и не снилась. Унылое слоняние в застенках остановленных возможностей, всегда перед выбором — куда бы прислониться. Сам Гегель (вслед за Кантом) не избежал этой априорной продажности, заключая свободу в область философии права, о нынешних речи нет — здесь не необходимость, а вынужденность, с принуждением, и нужда нудна. (Свободу в обществе, вымуштрованном нуждой, большей частью представляют произволом, эдаким узаконенным хаосом в специально разрешенных местах, дозволенным наркотиком, религией. Если бы. Но и это — не «возрожденный хаос». Это — принужденная суета. Не основание — снование. Не развитие в единстве противоположностей, а безнадежное болтание туда-сюда. Свобода, будто некий *gadget*, осточертевший донельзя — штучка-дрючка, вещица, ерундовинка, нефункциональная техническая поделка, игрушка, вроде недавно модных «тамагочи», но для взрослых.)

Несмотря на заболтанность и захватанность, свобода осталась в неприкосновенности, подставляя вместо себя фантом «идеи свободы», чучело, тотем, идола, требующих жертвоприношений, хотя бы в виде морального долга. Случайная свобода напяливается на существование. При всем желании, дальше пошлой идеи, сводящей свободу к свободе выбора, мыслитель, вскормленный буржуазными отношениями или их простым отрицанием, продвинуться не может. Свобода выбора вся в прошлом, ее нельзя вызвать из могилы. Психология лавочника не позволит помыслить далее предписанных средой общих мест. Свобода сводится на «нет». Единичные случаи прорыва очень редки, на то они и случаи, но идеи зависают над бездной, поскольку не имеют не то что оснований, но даже повода к тому, чтобы быть.

От случая до случая — простор. Он не случаен, но не необходим. Схождение несходного, концентрация отсутствия. Ни на что не похожее. Здесь освобождается стиснутость переходов, воспринимающихся как простые развертывания будущего «нечто», которое видится банальным определенным ничто. Возвращенная бесконечность становления.

По сути, переходные формы в истории, которые и есть жизнь, никогда не обнаруживаются в палеонтологии. До сих пор гадают, где же то утраченное пере-

ходное звено от обезьяны к человеку. Переходные формы формами не являются и как чистое движение не воспроизводят себя в определенности наличного бытия, они мгновенны, даже если длятся миллионы лет и не сохраняются. То же и с искусством и с любым эпифеноменом… Переход от основания к действительности оснований, от деятельности к идеям, от идеи к действительности может быть вполне объяснен, но суть не в детерминированности причинно-следственных связей, а, напротив, в их отсутствии, в де-терминированности преодоленного предела, но отодвинутого в бесконечность простым отрицанием. Дескать, это еще не предел, а только его видимость. Предел показался, и он этим оптимистически, в духе раннего Шеллинга, обнадеживает — что *это еще не всё*. Связи просто образуются, как «потом», становясь, но не будущим, а прошлым.

Искусство поэтому насквозь мистично. Не дурной мистикой суеверия, магии, колдовства и прочего, а благородной мистикой, которая знает свои истоки и основания, но и то, что сверх того, то чуть-чуть, что дает ощущение чуда и, скажем, превращает дерево, метал, длину волны в музыку и дальше в свет и чувства. Нечто «сверх» и «вдруг», без достаточных оснований. Это не самогипостасис (роскошное слово) — случайная свобода, которая беспричинна и не знает направления. Переход от одного к другому происходит без оснований и причин, создавая видимость внутренней свободы, минуя необходимость. Здесь, выражаясь архаически, апофатическое движение переходит в катафатическое одним своим самоманифестированием.

Конечно, никакой мистики нет и в помине, и тем это удивительнее. Как из неорганической природы появляется живое, а после мыслящее и еще дальше — чувствующее и сотворяющее вселенную, близкую до слёз и отворяющее бесконечность, свитую в мгновение одной единственной человеческой жизни. Счастлив тот, для кого жизнь состоит из единственных «вдруг», из одних переходных форм, снятых в становлении.

Эта книга обречена на неудачу, как попытки Боттичелли иллюстрировать «Божественную комедию» Данте (которая получила название посмертно). Философия настоящая гладко не говорит. Она говорит отрывисто, задыхаясь, и меньше всего жаждет давать поучения искусству, каким ему надлежит быть, чтобы соответствовать этикету и правилам приличия. «Научить человека культуре — еще не значит отучить его сморкаться в занавески» (Б. Шоу).

Искусство, подчиняясь регламенту, исполненное угодливости и пресмыкающееся, все же не врет, хотя и заражено временем, занимаясь мимикрией и приспосабливанием вплоть до имитации запаха застигнутой врасплох эпохи.

В конце концов, последнее, а искусство всегда последнее и никогда не бывает прошлым и не современным, оно само решает, кому отвечать, а с кем вообще не разговаривать. Оно даже независимо от случайной свободы, ошибочно принятой за ширпотреб, равно как и от абсолютной, элитарной, тотальной. Эта

удивительная упрямая способность искусства быть иррелевантной свободой, безотносительной, — озадачивает и не позволяет навязать чувствам хомут долженствования, впрочем, и участвовать в массовках, а так же играть роли. Искусство, безусловно, умирает, но время в искусстве — бессмертно и рождает эту подлую невозможность умереть. Искусство принуждено к свободе, хотя и случайно, что заставляет его мучиться адскими муками, так как свобода — не чужда искусству, зато искусство — чужое свободе. Они — отвратны друг другу, и в этом отвращении, разрыве, корениться их необходимость в виде со-чувствия. Оно не «между» ними, а само по себе, одно-единственное отношение — чувство в себе-и для-себя, розность искусства и свободы в себетождественности. Смысл современного искусства в скоропостижности воплощения и недосказанности, вернее в страхе перед материализацией, сознательном об-архаивании, почти охаивании себя, причем не по форме, а по существу. Кантовское видение пространства и времени как «внешней и внутренней формы априорного созерцания» в общем-то давненько принимается как недостаточное, поскольку созерцание, хоть и априорное есть следствие все того же апостериорного деяния, от которого абстрагируется все тем же действием в общественной практике. Однако для искусства именно это априорное видение является наиболее приемлемым догматом веры, равно как и миф собственной свободы. Пространство и время, которые создает искусство, развертываясь в них как будто из ничего, начиная всегда с самого начала, создают видимость свободы в рамках необходимого и достаточного, — настоящая свобода для нынешнего искусства смертельно ядовита, даже в случайный формах, и его анемичная жизнь корчится в страшных судорогах от малейшего сквозняка действительного движения. Для искусства стало большой неожиданностью известие о его преждевременной (а по сути временной) кончине, смерти по существу, хотя его производители неплохо себя чувствуют и даже не утратили способности к простому воспроизводству.

Поэтому и философия не просто себе на уме и надзирает за призренным и презренным бытием, периодически объясняя мир, преимущественно, когда ее не просят. Она кликушествует, пророчит и клевещет, всегда несправедливо, но зато по истине, даже ошибаясь. Она промах, выстрел на дуэли в воздух, или себе в сердце. Скорее она пытается удавиться вопросом.

Так что эта книга — дымящийся, но еще не протухший «кусок жизни», вырванное сердце внутреннего моря в реке с именем Океан. Тот, кто что-то делает, особенно в так называемом творчестве, корчась в продуктивной способности воображения, знает (об этом не говорят, или вещают в духе Бодлера, что воображение это единственная научная способность), что самое страшное и непостижимое — когда ты наталкиваешься не на внешние, а собственные пределы и штурмуешь их, заведомо зная, что обречен на неудачу и восстание бесполезно.

Однако эта бесполезность и есть возможность прорыва, позволяющая пройти поверх пределов, не считаясь с ними и с собой, с жизнью и смертью, всем существом, минуя пресловутое творчество, которое при ближайшем рассмотрении оказывается выражением тотальной нищеты и неспособности человеческого духа пережить жизнь с достоинством.

Весь смысл такой философии в том, что она превращается в чувственно-практическое действие самого чувства, крайне непрактичное, бесполезное с точки зрения мещанского рассудка и не объяснимое, как блажь.

Но это не воление или каприз, а всеобщность рождающегося чувства, преодолевшего ограниченную определенность предметности и могущего все и больше, становящегося всем, и вся, но только так, а не иначе.

Стоять в тени
шрама воздушной раны.

Ни-для-кого-ничего-ни-ради-стоять.
Неузнанным,
ради тебя
одного.

Со всем, что это сумеет вместить
и без
слов.

(П. Целан, пер. О. Седаковой)

Здесь ты исчезаешь совсем, оставляя только тень — текст безутешно ловит твою тень тени, которая тает неумолимо дождем падшим, и высыхающим на городских истоптанных асфальтах.

И это возвращение к эстетике в чистом виде, когда она не засорена трупами вещей, а только случайными свободами отпустивших себя на волю.

Весь смысл эстетики не в знании, а в беспрестанном течении времени, сквозь мгновение. У каждого ведь своя «уютная домашняя бытовая бездна» (М. Гершензон), «Agon eshatos kai» — «борьба у последнего предела». Конечно, неуютно, когда «молчи, скрывайся и таись...» сменяются тюремно-лагерным «не верь, не бойся, не проси...», но времена не выбирают, хотя, если очень хочется, то можно. Иначе, буквально: «ничего не попишешь».

Книга ни к чему не обязывает. Она — безысходность чувства. Пока звучит — живет. Горизонт, до которого дойти не удается, за которым не гонятся, — достаточно ожидания. Глазоём (Даль), вынимающий глаза и в этой ослепительности истончающий слух, позволяющий слышать музыку разбегающихся галактик и невыразимые интонации.

Молодость замедленна, медлительна и неповоротлива. Старость стремительна и проворна как смерть, ввиду смерти прозревает по истине, но чтобы не выдала, не выболтала ненароком тайну жизни, красоты, лишается не слова, не голоса, а дара речи вообще. Перед красотой все теряет дар речи, немеет напрочь, но в старости это обидно. Самое страшное — пережить свое произведение. Можно только догадываться что чувствовал Леонардо, глядя на свои стремительно темнеющие неудачные краски (а может в этом и есть смысл, писать симпатическими чернилами, которые никогда не будут проявлены, в сущности все, что пишется, так или иначе, пишется водою по бегущей воде. (Так искусство — зеркало про себя, ничего не отражает, вопреки расхожему представлению, кроме себя, как два зеркала, поставленные друг против друга, в котором мечутся свет и тьма.)

Произведение — это превращение, форма, которая в развороте, сталкивается с собой и застывает в изумлении самочувствия и самосознания, не в силах уйти в основание, исчезнуть. Искусству только и остается этот пленительный разворот, отточенный жест оглядывания назад, в ответ, но не вспять на откликающееся и окликающее прошлое. А вот оглядываться как раз и нельзя, вспоминая Эвридику, прошлое — впереди, оно подавляет своим размахом, «а мы несемся к смерти со скоростью 4500 ударов в час» (не помню кто). Обреченность любой книги очевидна и только тогда имеет смысл, когда она не предзадана и в своей случайной свободе ни к чему не обязывает, произрастая явлением свободы.

Здесь нет культа *идей* красоты, истины, добра, любви и прочего в паноптикуме музея восковых фигур, лишенных, да и не имевших никогда жизни, но здесь затронуто их становление не униженное наличным бытием, этим «трупом, оставившим позади себя тенденцию» (Гегель). Здесь красота не является проблемой, обсуждаемой за глаза, все происходит на глазах и не осквернено прагматизмом «практической философии».

Именно потому, что книга эта ни к чему, не унижена самим написанием, она представляет экспериментальную попытку дать шанс современной агонизирующей эстетике, прорваться к самой себе в чистое движение сквозь задыхающееся пространство, забитое шерстью вещей.

Пока же можно сказать словами полковника Малышева из булгаковской «Белой гвардии»: «Знаю-с, что вы хотите спросить. Можете не спрашивать. Я сам отвечу — погано-с. Бывает хуже, но редко. Теперь понятно?»

Еще сочнее выражался мой дед: «Хорошая философия. Бывает хуже, но редко. А вообще дрянь, скажем, вот именно».

Почему речь о случайности? Да просто современность, в отличие, произвольно, от времен немецкой классики, не говоря уж о прежней истории философии, больше не имеет длительности и протяженности. Современность претендует только на мгновенность (и немыслимость — «Мы живем мгновенно», — настаивал

В. Шкловский). Ее философия — философия случая, философия «здесь-сейчас». Она бессвязна и не знает ни прошлого, ни будущего. (Связующее мертвой водой время внешне необходимо и может игнорироваться так же, как искусство брезгует и не замечает компост мертвых форм, на которых восходит.) Тотальное сосредоточение на уникальности и единственности, ее главный предмет — человек, как *отсутствие* ансамбля всех общественных отношений. Не случайно только абсолютное одиночество, даже человек подмётен, подменён абстракцией, причем более живой, чем сама жизнь. Ситуация временна и потому уникальна. Никогда прежде и никогда потом она не повториться, только в великом противостоянии «поступательного» и «возвратного» движений, имеющих разные и даже не противоположные сущности, — они проходят, не задевая друг друга, не соприкасаясь, возникает в чистой сущности «свободная» случайность как такая, в своей ужасной и смешной абсолютной случайной свободе, не имеющей выбора, причины, следствия, пространства, времени,... не напишешь даже и «т. д.», и «т. п.», etc, и «поскольку», и «так как» — их попросту нет, нет далее, подобного, количества, качества и меры и прочего, есть только «впрочем» — как чистая лишенность.

Случайность — сплошная репродукция отсутствия, но не в силах воспроизвести даже себетождественность движения, как маятник Фуко, когда, отражаясь, она возвращается, то уже не застает себя, изводясь, и все это в силу всеобщности движения. Она не равна себе и в крайней возвратной форме и смысле ее в отпадении. Причем безразлично, имеется ввиду очувствливание ли, то есть наделением случайной формы внешними чувствами, чуждыми ей, «вчувствованием», вживлением и воплощением чувства, или «отпадением» от красоты, которая «разрежена» растеряна формой и вынуждена довольствоваться лишь преформацией, то есть не развитием, а «развертыванием», как цветок из бутона, но в своей определенности формой, данной изначально. Отражение брошено, оно запаздывает и блуждает, как беглый взгляд, и его никто не ловит. «Отраженье туда? Или только обратно? Ведь еще надо вернуться. Отражение как возвращение, а здесь — никого. Здесь — никогда...» Отражение не встречается с собой. И это не копия и даже не образ, столь излюбленный Николаем Кузанским, заимствованный у Мейстера Экхарта, Псевдо-Беды о зеркале, возникающем вместе с отражением в своей бесконечной подвижности, когда они не ведают, кто кого отражает, кто кого порождает. Случай не совпадает даже с собой.

Поэтому выбор невелик и сам по себе не свободен: либо ты ударяешься в дурной психологизм феноменологии, описывая то, что есть, даже если предмет подванивает, либо сочиняешь просторы, которых нет и быть не может. Как И. Анненский, любишь одно «невозможно» и не навязываешь ему долженствование, вместе с принуждением быть во что бы то ни стало. Становление не станет. Оно всегда кроме того. И ничего общего не имеет с формированием, формообразованием, оформлением наличного бытия, которое, вопреки расхожему мнению —

случайно, и в его, наличного бытия развертывании, определенным бытием и тем же пределом, определенным ничто, происходит развитие необходимости, случайности и свободы. Становлению не до этого — «этого», равно как «чтойности», «этости» — нет. Оно не свободно и не случайно, не временно и не пространственно и даже не вечно, и не бесконечно, оно не имеет качества и количества и в своей абсолютности предстает как решительное «так не бывает».

Это создает единственный и неповторимый *случай*, когда эстетика, выставив своей кажущейся доступностью «защиту от дурака», находит себя в уникальности того, чего не было и никогда больше не будет, оправдывающего наше пошлое время ни много ни мало абсолютной красотой. Эстетика, как ни в чем *не бывалое*. Искусство — *главным образом*.

Жизнь на всякий, любой случай. Используй случай. Все происходит как случка случаев. Случай неожидан, но не беспределен, а потому необратим, хотя и повторяем. У него нет начала. Лозунг момента — лови момент.

Но это иногда сквозит иллюзией близкого ожидания. Забвение оснований или их игнорирование создают ощущение чуда. Лишенное истории, будничное, монотонное произведение, созидание или строительство, например, Парфенона кажется неповторимым, а ведь он построен на месте безжалостно истребленного предшественника, быть может, более совершенного и интересного. Да и его история показывает, что при определенных условиях в нем видят только прекрасный пороховой склад, или отличную мишень для артиллерии. Скажем, уже в наше ближайшее просвещенное время, представители «культурной немецкой нации» уставом предписывали на островах Средиземного моря, в Греции и т. д. минировать памятники древнегреческого искусства, храмы, и т. д. или устраивать из них укрепления. Тевтонское мышление. Как утверждает Лоренс Даррелл, а уж он-то был вполне компетентен в этом вопросе, как представитель английской разведки, именно в ходе последней войны погибло больше шедевров, чем за много веков. Да и вообще пристально вглядываться в прошлое без содрогания невозможно, а от настоящего просто тошнит, как на «елке у Ивановых» Хармса. Время не так безжалостно, как человек.

Я к тому, что любое событие немедленно мистифицируется, обретает ореол святости и восторженного благоговения, если лишено генезиса и подкармливается голым временем. Это относится и к жизни людей, а не только к искусству, копирующему и длящему повадки времени. Любая жизнь становится непостижимой и невероятной даже в страшных своих проявлениях, кажется фантастически красивой и удивительной не только у причисленных к «лику святых» и занесенных в святцы, но и у каждого человека.

Я не хочу воспевать случайность. Она — когда ничего не остается, даже «кроме». «Меня преследуют две–три случайных фразы» (Мандельштам). Вопрос: темнеет ли в глазах или наяву вокруг?

Я знаю иную свободу. Но это единственный просвет, позволяющий превратить очевидный недостаток в сомнительное, и все же, преимущество. Тростник, сквозь который с трудом, а все же можно дышать, хотя от этого становится еще горше. Тростник, из которого можно делать трости для духовых, даже если он «мыслящий», паскалевский. Оглядываясь на прошлое, был бы верующим — перекрестился бы: «свят, свят, свят…» Да и противно. Оставим это дело рабам божьим. Оттуда разит трупным запахом, кострами инквизиции, расстрелами, казнями, дымящейся кровью. И ужаснувшись, примириться с тухлым запахом теплого нужника настоящего. Бывало, оказывается, и пострашнее… Не бывало. Настоящее, когда бы оно ни было — всегда страшнее, и ужас этот совсем не театральный, кьеркегоровско-хайдеггеровский, а такой древний, архаичный — *жуда* — др.-рус. *бедствие, жуть* (хотя и не «ужас, ужас, ужас…»).

Поэтому книга эта — не оправдание настоящего и не апология случая, она — апология-случай. Раз уж так случилось (хрестоматийное «Времена не выбирают, в них живут и умирают…» вполне соответствует моменту, причем любому и, как правило, немузыкальному), раз случается, выпало быть здесь и ты прекрасно знаешь, что выхода нет и другого не дано и не будет, то можно создать хотя бы случайную свободу, не для того, чтобы стало еще больнее от того, что знаешь другое, а просто так, из чисто эстетического произвола, чтобы не покрываться коростой скорби по небывавшему[1]. Временн*ая* анестезия оседлых мыслей, но без определенного места жительства. Которыми прикрываются, как броней, чтобы защититься от грязи, обороняясь чувствами, остороняясь в себя, в прошлое — усталость бытия. Инородцы — мысли прежних, переживших себя, отзываются эхом, превращаясь во вселенную, в которой «вечно будет волновать звездное небо внутри нас» (Парацельс).

Чувства, отпущенные на свободу, ничего не ждут, и от них нечего ждать, даже чувства ожидания. Скорбь превращается в печаль, позволяющую не отрекаться от человеческого. «Но печалью печаль. Горстью страха протри расстоянья и молчи, обнимая глазами, приснившиеся берега…»

---

[1] Сколько причитали и скорбели в истории духа, подумать страшно, но эта скорбь «зась» — «не твое дело», и уж точно не решение проблемы, от печали избавиться нельзя. Интеллигенция всегда грешила шибким желанием каяться, причем в несодеянном, испытывая страшную вину, за то, что она вообще есть и предавая в яростном самобичевании все: идеалы, чувства, идеи, себя, жизнь, — нет ничего, что бы она не решилась предать. А то как же — «не согрешишь — не покаешься, не покаешься — не спасешься». От собственной подлости она испытывает умиление и охотно выбалтывает тайну исповеди, заголяясь в литературе и распуская слухи. В истоках может быть в первозначении у Кузанского и иже с ним: «Интеллигенции — это ангелы», но завершилось все Достоевским: «это бесы». Миф о непогрешимости интеллигенции вырос на слухах и сплетнях, распускаемых ею самой.

И хотя чувства обладают случайно(й) свободой, наделяя щедро искусство тоже, они никогда не бывают прошедшими. Чувства — всегда настоящие. Это необходимость — всегда в прошлом, прошлым, дело прошлое и дело прошлого. Время свободы от природы, свободы от необходимости, предметной свободы наличного бытия прошло, наступает иное время свободы, как непосредственного движения, но для этого необходимо преодолеть само время. Все это уже было. Поэтому лучше не печатать шаг, применяя рациональные методы, основанные на принципе полезности и потребительной стоимости, а как галантерейщик Левенгук со своим мелкоскопом «наблюдать забавных зверушек, беззаботно играющих в капле воды».

По крайней мере, современная эстетика обречена на принудительный дилетантизм и созерцание, оставаясь пустой развлекаловкой и опускаясь до ток-шоу в реальном времени. От настоящей эстетики не убудет, поскольку она остается недосягаемой для случайных исследователей, а тем более для пользователей. Чувство реальности не для меня, да и чувства вторичны, хотя и действуют для единичного опыта, как изначальные, протогнистические, тяготеющие к себе, но постижимые и являющиеся в своем первообразе. Они не врожденные. Являются, как делириум. Образ их — наведенная галлюцинация. Прекрасное — ретроспектива безобразного. Это не мир чувств, а их война. (Поэтому и «полемос» — война, полемика не позволяет вести ее по правилам хорошего тона; на чувства, а заодно и книги женевская конвенция не распространяется — здесь пленных не берут.)

Можно было бы, задавшись вопросом о постижимости чувств, написать что-то наукообразное вроде академического «Единство диалектики, логики и теории познания чувств», хотя смысл уже не в постижении чувств, и не в вос-создании, а в творении их из ничего.

Более абсурдное, чтобы не сказать дурацкое, заглавие трудно придумать. Гораздо содержательнее оказывается что-нибудь вроде «Затмение чувств», просто «Помрачение». Любой дилетант сразу почувствует, что здесь не что-то, а все не то.

Эта нетость чувств происходит от их отрицательной природы, они укоренены в трещинах и разрывах бытия. Можно даже согласиться с Жижеком, с его «Устройством разрыва», если бы он не конституировал этот «разрыв», узаконив его в качестве единственно возможного. Жижек упивается, наблюдая корчи, агонию этого мира, как нечто однозначно действительное, вкладывая «персты в раны».

Вообще-то это «философия трусости». Наглость — еще не смелость, «Мир хочет быть обманутым, так будем же обманывать его». Истина и правда никому не нужны. Жижек страшно боится разоблачения и спешит урвать свой кусок, пока в фаворе. Вряд ли он в своей борзописучести не понимает, что делает. Он вовсе не циник, куда там, он работает, и в поте лица, за чаевые. Мастер конферанса. Если он искренен в своем раже — то слабоумен, если умен и действует сознательно — он законченный подлец, хотя может и то и другое, без разрыва.

Таких пруд пруди. Наобум, взять, к примеру, нашумевшего Норманна Лебрехта с его занимательными писаниями с завлекательными названиями: «Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления» (М., 2004), «Маэстро Миф: Великие дирижеры в схватке за власть» (М., 2007), «Маэстро: Шедевры и безумие» (М., 2009) и многие другие, как Кристофер Кодуэлл с его «Буржуазной иллюзией и действительностью». Наблюдать Лебрехта в праведном, хорошо оплачиваемом гневе, добивающим музыку — зрелище не из приятных. Если это «бомба» (как незатейливо называют сии творения), то из дерьма. Критик, копающийся во всем этом, удручен только одним — что музыка перестала давать доход и стала убыточной, и печалиться, что на грани такое доходное дело, как классика, мотивируя тем, что даже Бах в золотые времена, — «чувствовал коммерческий потенциал музыки и способствовал становлению рынка». Лебрехт сознательно участвует в том самом самосуде и убийстве, ритуальном, между прочим, против которого негодует, поливая настоящей, объективной грязью все и вся, наслаждаясь свой святостью, но самое примечательное, что к музыке все эти «факты» не имеют никакого отношения. Вмешаться невозможно, поскольку сам станешь таким, завязнув в никчемной полемике и измаравшись. И пусть себе.

Все бы ничего, если бы гневные филиппики, гром-и-молнии-метание, не были того же поля ягодой, продуктом ширпотребной случайной свободы для обывателя, по какой-то странной причине мнящего себя элитой, которого медом не корми — дай ощутить, что все искусство и музыка в том числе продажна, и ничего кроме грязи, похоти, жадности и свинства нет и быть не может, испытывая наслаждение и «глубокое удовлетворение» от собственной низости. (Впрочем, считающие себя «богемой» не так уж далеки от истины — «la bohéme» — «беспорядочная жизнь», еще во времена Наполеона это означало сборище подонков, люмпенов, под эту категорию подходили содержатели борделей, сводники, проститутки, воры, уголовники, мошенники, нищие, словом — все отбросы общества, кроме художников, которые и реабилитировали это слово, придав ему другой оттенок.)

Подобные «разоблачения» по сути — последний оплот разлагающегося мира — утвердиться, унизив и уничтожив то, что составляет сущность человека, искусство повод, цель — чувства, сводимые к животной реакции. (Хотя и она — всецело продукт истории и отнюдь не является основанием человеческого.) Однако если даже все это правда, то и тогда это личные черты все того же обывателя, пусть он будет великим скрипачом, дирижером, композитором, но не является существом музыки. Нынешний «творец» путает «свободу предпринимательства» и «свободу творчества» и спутать немудрено, поскольку их роднит отсутствие всякой свободы, и большой разницы нет.

В философии фокусирование, сосредоточенность тоже превращены в фокусничество и шарлатанство, однако она не отвечает за оскорбительное поведение,

глупость и пошлость персонажей, вещающих от ее имени и являющихся персонифицированным оскорблением существа человека. Вся уничтожающая критика сметает все, кроме одного — себя, и вывод из этих садомазохистских упражнений один: да, вот так все омерзительно, подло, что поделаешь, такова жизнь и другой не дано, такова природа искусства. «Диктатура интеллигенции», о которой упоминал Карен Газарян на самом деле — диктатура потребителя, интеллектуальной попсы, охлократии — потребление самого потребления. Власть отсутствующей вещи. Изменить это на уровне «воспитания вкуса» нельзя, даже «урыв» предмет или «урвав» от чувств. Тотальная боязнь интеллектуального голода, что когда-нибудь все кончится, что времени не хватит, и страх, что это никогда не кончится, создают микрохроматику мелочного бытия с амнезией, беспамятством и склерозом истории, возведенным в ранг идеологии. В бесчувственном любое ощущение возводится автоматически в ранг чувства, выстроенного согласно табели о рангах в иерархии стоимости. Случайная свобода — свобода в бездействии состояния и не касается бесконечного действия абсолютной свободы. «Я потерян для мира» Малера — честное признание для случайности, так же, как и музыка Ганса Эйслера на стихи Брехта со строчкой, незримо сопровождающей сиюминутность: «Право, я живу в мрачном времени».

И время можно изменить, не изменяя ему, и способ есть, и возможности. Но случайная свобода — сознательная, познанная необходимость рабства, основанного на ничем не прикрытом действии порабощения. «Тварь не захотела» свободы. Зато возжелала недалекой, ближайшей философии низкого пошиба, оправдывающей этот трусливый отказ, бегство от свободы, страх свободы, выдаваемый за чувство свободы. Менеджеризм проник и в тексты, как плесень, подменив «сочинительство», «продуктивную способность воображения» формальными приемами организации словесной массы. Ранние опоязовцы баловались «конвергенцией приемов», основываясь на механическом вульгарном материализме, пытаясь примитивных Бюхнера и Молешотта распространить на литературу. И Якобсон, и Шкловский, и Эйхенбаум, к сожалению, не видели, не хотели видеть, что сама постановка вопроса ставится сведением человека к механической, к тому же частичной, частной функции в механическом мире, где свободы нет, а есть лишь рассчитанная амплитуда репродуктивного движения, определенное количество «степеней свободы». (Мейерхольд хоть сознательно издевался, «создавая биомеханику», видя в ней не более чем удачный розыгрыш, карикатуру на «научное» отношение к театру, пародируя господствующие в его время «теории».) Знали бы они, что будет потом. И все же у искусства и философии, у объективного духа есть возможность оказать сопротивление, поскольку случайность производимого свободного времени не может быть учтена и использована, не всецело утилизируется. Эта утечка позволяет впервые «быть свободным от общества» и того, что

признается этим обществом жизнью. И дело это не в субъективном существовании, не в точке зрения, и конечно не в особом видении, а в способе дела.

Однако «параллаксное видение» — такая многозначительная, в сущности, пародия на «субъективный идеализм», и не в том дело, что «идеализм», а в том, что его атомарный субъект в этом мире не действует. Его индивид — не «монада». Это абстракция, которую создал не Жижек, а определенные общественные отношения, сугубо частнособственнические. Так что «индивидный идеализм» потребителя замкнут на самое себя. Он принципиально не историчен. Поэтому «разрыв», хотя и «подражает» «перерыву постепенности» на самом деле является простой травмой человека, который и впрямь стал «продуктом обстоятельств», коими покалечен, в которых «разрыв» — отсутствие, лишенность — единственно возможное пространство случайной свободы, свободы случайно. Принудительно оказавшись в чужой, животной «среде», лишенный возможности действовать по-человечески, он руководствуется простыми рефлексами, а не рассудком, не говоря уже о разуме или чувствах, не выходя за рамки ощущения, в животном безразличии. Но даже Ч. Дарвин (считаю особым изыском цитировать его в наше тупое «сей момент», когда милостью божьей властвует божественное невежество) в «Происхождении видов» писавший: «Мы замечаем только *несходство* (курсив мой — *А. Б.*) существующих форм жизни, когда-то существовавшей», понимал, что теория эволюции верна только для биологической формы движения, хотя и «открыл» ее случайно, приложив кальку с модного тогда мальтузианства. Отсюда — «ключ к анатомии обезьяны следует искать в анатомии человека». Экстраполяция этих идей на социальную форму неправомерна и ошибочна, хотя принудить к этим идеям можно, собственно ими и руководствуются, оскотинивая человека в тягловое быдло. Случай — *сходство*, схождение несходства, концентрация отсутствия (вообще, в качестве ремарки: любопытно, что все прорывы в теории получали удивительные результаты на ложных основаниях и предпосылках).

Сложность в том, что по обыкновению (я и сам часто забываю), чувства рассматривают в восхождении от реакции-раздражителя, через ряд опосредствующих звеньев к самим чувствам, игнорируя, что это «обратнодвижение». На самом деле чувства снисходят вплоть до ощущений, вплоть до реакции-раздражителя, вплоть до изменения всех иных форм движения, в плоть которого они впиваются, снятых в практике — *чувственно-практической* деятельности. И собственно природа чувств объективна — то есть не зависит от нашего сознания и наших ощущений, в том числе и от параллаксного видения. Они имеют, условно говоря, *два основания*. Так же, как и история их происхождения и вообще человеческая история. Чувства осваиваются сразу, как всеобщие во всеобщем опыте, и развитие их — вчувствование в эмпирический «акт творения из ничего» человеком, который тоже результат истории, как и его способ деятельности совпадающей с жизнью.

Человек — точка преткновения бесконечного развития материи вообще и бытия-возможности бесконечности. Он до и после в своей одновременности.

Но и всеобщее, и единичное — процесс, а не статика, пусть и в динамическом напряжении, поэтому их остановление всегда относительно, как форма упокоивания.

Здесь видится, что история по происхождению является основанием настоящего по прошлому. Однако настоящее, как существующее, наделяет жизнь и саму историю, как ее реальное существование, бытие и само является основанием, если говорить строго, то и будущее, как противоречие настоящего и прошлого, тоже является как «третий» образ все того же основания. И все это в метафизической данности будет застывшим, пока не станет понятно, что это один и тот же процесс, причем исторически ограниченный, и рано или поздно временность и политэкономическая власть времени сойдет на нет. Это время, запаздывающее на целое время. Современная история живет «временем в долг», «временем в кредит» и потому основано не на (на не) избыточности времени в производстве, а на нехватке, нестаче, дефиците времени. Отсутствие времени порождает время. Но оно же и уничтожает его, как саму жизнь. Поэтому смерть трактуют и ждут словно освобождение.

Чувства наследуют и эту «самораздвоенность, саморазорванность земной основы», порожденной разделением труда, которая преодолевается здесь-сейчас в процессе опредмечивания-распредмечивания. Разделение на материю и дух не вечно, и чувства, укорененные в этом отсутствии, временны, поскольку представляют собой два встречных движения, противоток, как одно единое движение.

Но диалектика их мнимая. Они стиснуты краями в этом разрыве и двойственны, так как противоречие их внешнее, формальное. Сквозняк чувств рвется сквозь разрыв и режется о края. Природа чувства вечна, существование временит, его бытие в разрыве, расколе идущего бегущими трещинами, и по внешней необходимости (которая и материальна и духовна одновременно) порождает отсутствие. Случайная свобода не достигается, она оставлена, свобода-не-бытия. Брошенность свободой. Лишенность. Покинутость. Отступая в возвратном движении, освобождаешь былое, как несбывшееся пространство покинутого. Случайность опустошительна. Она определенна, и когда она становится мерой отношения необходимости и свободы, их противоречия, то требует юридического права на свободу и необходимость (за которой скрывается регламентированное «наслаждение», ради которого требуется пожертвовать жизнью чужой и своей, но бежит самой свободы, чураясь ее. Воля к неволе, как высшее проявление насилия. Самоустранение, отказ от жизне-деятельности. В сущности, свобода не может быть случайной, в крайнем случае, только со стороны, абстрактно, со стороны формы. Словосочетание «случайная свобода» вгоняет в ступор, шокирует любого самого матерого профессионала, но оставляет в тупом равно-

душии обывателя, как впрочем, и сама свобода в своей эмпирии — она *между прочим*). Свобода со стороны, посторонняя. Свобода в себе — всегда внешняя свобода. Свобода от свободы, как в начале времен — свобода от природы. И эти свободы — случайная, необходимая и свободная — не совпадают. Все они уходят в основание, переставая быть собой.

Но Абсолютная свобода уходит в себя, в непосредственность становления и теряет определенность, качественную и количественную, Необходимая свобода предрешена и даже в предчувствии себя, предопределена, как действие в соответствии с необходимостью и снятие в непосредственном. Она опосредована необходимостью, в то время как случайная свобода, как возвратная форма не предрешена, она от-решена и потому является, как иррациональный остаток, то что остается от движения снятия, которое не опосредовано необходимостью, но опосредствована. Случайная свобода интересна, как та тонкость, которой пренебрегает снимающая, а лучше сказать сметающая все на своем пути сущность развития. Она — та отрицательность, которая не пожелала сбыться, тот анти-исторический, якобы преодоленный осадок, (иррациональный своей «прошедшестью», как «было» оставленное и уже-неведомое — в извращенном мире осадок преодолевает ушедшее всеобщее), послуживший некогда упором для «скачка», перерыва постепенности, то последнее, как начало *разрешения*, но началом и *разрушения* — возвратная форма, которая принципиально не может уйти в основание, тем более в покинутое. Она — то, что остается и не обретается, но обретает себя оставшимся, отрицая последующее и им отрицаемое, как будто своей волей отказывается от развития, отрешаясь от дальнейшее. Его дальнейшее, в силу неисчерпаемости и неуничтожимости движения, тоже снимает весь универсум, но уже как «абсолютное снятие». В силу относительности движения, случайная свобода — движение вспять, не как контр-действие, а как та реактивность, за счет которой происходит движение, и собственно всеобщее. Она свобода в себя.

Но как оставленность, она провоцирует «тиф времени» в его возвратных формах. Это когда время, уже отработанное, но не преобразованное в свободное в своей протухшести возвратных форм заражает действительность. Случайная свобода — разврат времени (как преждевременная, она развращает время, которое множится дурной бесконечностью, поглощая себя, и время раз-вращает свободу, делая ее произволом, но безвольным).

Даже первокурсникам известно «Жить — значит умирать», но неизвестно и академикам, что «Умирать не значит жить». Самосознание свободы — еще не свобода, равно как и свобода самосознания, скорее — *самозазнание*.

Определенность чувства ни субъективна, ни объективна — она реальна, и чувство, в принудительной зависимости от «краев», от предметности и даже от вещности, либо восходит к *трансцендентальной эстетике*, либо опускается

к *трансцендентной психологии*, которая нумерует ощущения в зависимости от случайностей, выполняющих роль внешней необходимости. (И та и другая являются не только пределами, но и снятием. Но если трансцендентальная эстетика предполагает снятие и трансцендирование в единство, то контр-снятие трансцендентальной психологии — выпадение в иррациональный регрессирующий остаток «единственного и его собственности», отбрасывая в отбросы, в негативность индивидного, становясь экспериментальной, «экскре-ментальной» психологией, с чисто научной невозмутимостью подбирая методы исследования для анализа и оправдания существующего порядка и стерилизации собственно человеческого. Современная эстетика не отстает в обесчеловечивании, культивируя готововыборные препарированные чувства, но без человека. Чувства счастливы и без него. Причем и тот и другой процессы сугубо объективны. Эстетика и психология — контр-агенты одного и того же действия, в котором они неповинны. Они — продукты все того же противоречия в основании, в практике. Однако на самом деле нет школьного деления на дисциплины в дисциплинарном штрафном батальоне философии, как и она не отделена от жизни. Философия не вопрос теории — она вопрос, который должна задавать себе развивающаяся материя, где трансцендентальная эстетика обнаруживает свободу чувств к абсолютной красоте как своему единственному основанию и оправданию, хотя чувства и не нуждались в оправдании, но не нуждались и в красоте. В красоте нуждаться невозможно, она не от нужды — от свободы.)

Чувства же похожи только на самих себя, отпадая от абсолютной красоты. Их восхождение к красоте, через безразличный распад прекрасного — это дорога обратно в основание, их ниспадание к жалкому психологизму и ощущениям, — простое отчуждение, где беда, если чувства не теряют себя и поднимают ощущение, снимая в себе, подминая его. Впору писать «воспитание чувств», но это уже сделал Флобер.

Лучше бы, пора составлять «лоции трансцендентальной эстетики», где все заметки на полях, а глубины еще не промерены. Пора сочинять легенды, но не те, псевдонародные, которые примеряют на себя, а те, что пишутся на географических и звездных картах, объясняя условные знаки вроде предчувствуемых чувств, буквально ощущаемых накануне, а на самом деле после, когда они приходят в себя. Это еще случайные чувства в случайной свободе, случайно и нехотя распятые в пространстве и во времени, им не принадлежащим. Поэтому чувства невозможны и в категориях не нуждаются. Они непереводимы и в смысле, что не имеют смысла вне себя, хотя чувства всегда — «вне себя», и в смысле, что извести их нельзя, коль скоро они есть, однако можно создать невозможное для них пространство. Однако и тогда они будут всецело действительны, поскольку чувства всегда невозможны.

Вопрос не в том, познаваемы ли чувства, пусть даже собой, чувствами, — да, они постижимы, вопрос в том, а надо ли их постигать, когда речь идет об осуществлении их в свободе как природе. Эта вторичная свобода — все еще свобода от... Но свобода не от природы, а от самой свободы в ее уже становящейся природе. Никакой логикой чувства не объяснимы и подменять ею их движение можно, но не стоит, равно как ничего не стоит реанимация «вечных» проблем философии.

Как ни странно, несмотря на то, что чувства собственного саморазвития не имеют, они действуют так, как будто являются своим собственным порождением, исповедуя наивную спонтанность и избавляясь от себя. Чувства — всегда другие и ретроградны в этой потере, разворачивая время обратно к истокам, и тем — время полностью состоит из потерь. Чувство ничего не дает, но и, как отчужденная форма всеобщего в абстракции разрыва, не позволяет в себе раствориться. По сути дела, такой интерес политики — этого продукта диссимиляции, к эстетике (как говаривал один умный редактор: «Всякое дерьмо должно быть качественно оформлено»), порожден не только потому, что это едва ли не единственная не покорившаяся, не завоеванная провинция, но потому, что речь идет уже не о воспитании чувств, а о создании таких заменителей, унифицированных и поставленных на поток, при помощи которых можно было бы манипулировать эмоциями, фантомными чувствами и поступками. Тогда, при помощи новейших технологий, можно было бы привить массам патологическую любовь к чему ни пожелаешь, что и делается безо всех этих хлопот. Известно, что «идеи становятся материальной силой, когда они овладевают массами», но это еще не все, только тогда идеи овладевают массами, когда они пропущены, «опущены» в нашем случае, или «возвышены» до уровня чувств. Власть над чувствами, по сути, невозможна, они неуправляемы, в отличие от эмоций, которые можно и должно привить толпе, поскольку масса унифицирована и состоит из одномерных индивидов «индивидуализм — это фашизм» (ранний Хайдеггер), которые нуждаются в регулируемых заменителях — в другом, в негации, отрицающей/узаконивающей их единственность и неповторимость в одинаковости. Неосознанно этот процесс освоен уже давно. Теперь все дело в том, кто будет это делать, а не как. Но кто бы это не делал, фашизм победил. Почти.

Сволочизм в том, что критерием чувств по-прежнему остается все та же вульгарная, грязно-торгашеская, но все же революционная чувственно-практическая деятельность, именуемая практикой и, в зависимости от этого процесса, можно формировать идеи, чувства и саму практику, которая давно стала объектом преобразования самое себя и единственным предметом, как угодно, для чего угодно и кому угодно, то есть случайно. Поэтому, как всякий процесс, она изменяется через силу, нехотя, стремясь сохранить себя в одной и той же определенности. Бессознательно «революционно-преобразующая» может только самоуничтожиться.

Дальнейшее зависит от ее самосознания и совлечения временности как тварности. Быть может, никогда она не перейдет к иному — и, парадокс! — сама практика протухнет в основании.

Сложность нашей так называемой действительности в том, что не только аксиомы, догматы оспариваются и подвергаются сомнению, но и преобразуются в основания. Аксиомы начинают *сбываться*, в том числе и догмы диалектики. «Бессмертна одна смерть», «материя не исчезает и не появляется, а переходит из одной формы в другую», «в мире, кроме форм движения, ничего нет и познавать больше нечего» (продавать больше нечего) и все такое прочее, воплощается, вторгается в жизнь и *бытится*. Жизнь забывается, и это ошеломляет, поскольку чувства обращаются против человека, обставленного реквизитом искусства, в котором музы превращаются в эринний, и гибель в таком безопасном, искусственном, театральном пространстве оказывается настоящей и неотвратимой.

И свобода может стать анти-человечной — и становится, — и красота, и добро и истина. Все идет в ход, все утилитарно используется. И конечной целью такого движения является Смерть. Не случайно тема смерти так тщательно разрабатывается ныне, это апология трупного запаха живого трупа нынешних отношений, живущего за счет разложения. Я не буду припоминать честных Янкелевича с его работой «Смерть», ни Ж. Батая, ни Ж. Бодрийяра с его «Символический обмен и смерть», ни... — да много их. Что и говорить, завораживает и техникой исполнения и выдрючиванием. Однако все эти опусы роднит одно, делающие их различными вариациями одного и того же — это оправдание свершившегося, апология смерти, тотальная идеология трупоположества и некрофилии. «Труп вызревает в человеке исподволь» (С. Кржижановский). Чувства здесь не при чем, они заменены алгоритмами поведения, низведенного уже даже не до физиологии грязного фрейдизма, а до механической формы движения, которая, как известно, собственного саморазвития не имеет. Попытка выстроить последовательность чувств с поисками мотива (отнюдь не музыкального) для их происхождения, когда спонтанность и необусловленность, алогичность с точки зрения здравого смысла рассматривается чуть ли не преступлением (а таковым происхождение чувств и является, поскольку превосходит не только мыслимое, но и сами чувства — они больше, чем они есть на самом деле) — это принуждение чувств к временному ряду, и попытка заставить ходить строем обречена на провал, равно как и любые реестры, типологии и попытки написать сценарии модели для самодеятельных театров психологии с любительскими «психодрамами». Вот с провала в бездну все и начинается.

У этой книги нет идеи. Она растет, как ей заблагорассудится или даже заблагоразумится, заблажится в безумии и настроении, за пределы возможного (здесь любая строка, да что там — любое слово может отвлечься, ответвиться и уйти

в рост иной книги, иных миров, ветвясь иными временами, которые запросто будут мокнуть под дождем и потом расползаться насекомыми букв. Здесь все возможно, и не возбраняется быть иным, которым все живет и случается). Она ведет и ведется. Свобода после смерти, поскольку все это в прошлом, оттаявшего от саморазогревающего себя текста, а в общем — опревшая листва падших минут. Здесь нет ни одной страницы, написанной за гонорар или для того, чтобы потешить самолюбие, самовыразиться (хотя самолюбие не так страшно, как себялюбие). Простое желание успеть преодолеть цейтнот современного поднадзорного искусства и вырождение эстетики в прикладную идеологию. Упомянутая эстетика-как-ни-в-чем-не-*бывалое* не так безопасна, как кажется.

Конечно, это область реальной кажимости и действительной видимости. Кажимость показывается. Как обнаружение, откровение отчужденного внутреннего бытия, а видимость эта — та же кажимость, взятая извне, всегда оттуда — явление внешней необходимости.

Антагонизм кажимости и видимости создает напряженную форму современного искусства и смысл этой формы — в разрыве. Конфигурация его случайна. Взаимопереходы видимости и кажимости образуют эфемерную форму движения, одолевающего противоречие внешнего и внутреннего в смятенном бегстве, в метании и смятении. В *другом*, кажимость, обнаруживаясь в сокровенном откровении, является видимостью, а видимость кажется, в страдании всеприятия останавливаясь в «не-ином», являясь мне по «всей видимости».

Внутреннее и внешнее — тождество отчужденного человека, гниющего в отношениях собственности, копошащегося в ублюдочных задачах присвоения, отвоевания, созерцания и продажности в общих местах принудительной полезности. Человек сам отчужден в абстракцию существования.

Однако существование их в недоразвитом состоянии, или просто вульгарном и покалеченном, еще не факт, а случайность. Так мещанство, встроенное в несущую конструкцию и даже вживленное в способ существования так называемой семьи, никакого отношения к любви не имеет. Существование — не предметность чувств и никакого отношения к сущности их не имеет. Чувства происходят из единого и в едином снимаются, и это даже не «чувство чувств», которое тоже продукт отчуждения, принудительной обобществленности, где они лишь различные оттенки одного и того же. Это одно и то же, не-иное, не репродуктивное, неповторимое.

Преодоление отчуждения средствами отчуждения возводит своды кажущейся, случайной свободы, как идеальной тюрьмы. Человек здесь полностью лишен воображения и снабжен уставом ограниченного буржуазного мышления, (сведенного к формальной логике, которая «деньги духа», — логике торговли и обмана) параграфам которого он следует неукоснительно. Расписаны даже правила бунта и неповиновения.

Человек и его атрибуты, сущностные силы — нечто обреченное на исчезновение, обязанное и желающее пройти без следа. Время не становится свободным, оно становится пустым, где развлекаются потребители. Здесь нет не то, что шиллеровской игры, — это не воспетая некогда «игра всех духовных и физических сил» и даже не «Игра в бисер», «Игра в классики» или «Homo Ludens» — а вполне современная игра на автоматах или в рулетку. Механический автоматизм нынешней эпохи одномерного автомата, который как-то неудобно называть человеком, — он даже не выигрывает «Джек-пот». Здесь немыслимы ни ожидаемые «восстания масс», ни предрекаемые «восстания элит», — простое времяпрепровождение, расписанное и утвержденное какими-нибудь псалмопевцами в очередном опусе «Netrocrecy: The new pawer elite and life after capitelism» старательного Барда, отрабатывающего заказ и занимающегося консумацией. В нашем случае, случайная тема не диктует правила поведения и не нуждается в дозволении на произвол, чем и хороша случайная свобода. Как любил повторять К. Дебюсси: «Не надо слушать ничьих советов, кроме советов проносящегося ветра, рассказывающего нам историю мира». Чувства бессовестны.

Никакой «анэстетикой» (вроде левинасовской, — любой. Эти «нанэстетики», пользуясь современными нанотехнологиями, можно клепать сотнями, и вызывать обожание у современного озабоченного потребителя и стяжать славу у себе подобных, было бы желание) или «манифестом философии» маоиствующего, скорее для эпатажа и для денег, Бадью, «системой вещей», беззастенчиво обносящего Маркса, Бодрийяра, или оправдывающего изо всех сил «разделение чувственного» Рансьера, холуйски отдающего искусство и эстетику политике, — не прикрыть нищету этого убогого мира листами философских трактатов, которые следовало бы печатать сразу в рулонах на туалетной бумаге. (По счастью, эта книга времени не принадлежит, хотя и временами написана.)

Такое состояние натуралистически копирует искусство (причем, примечательно — не только искусство копирует обстоятельство своего происхождения, но и у искусства заимствуют как условие действия, сведенного по принципу прецедента к поступку, оправданному искусством), живописуя и смакуя грязь и нечистоты, подделываясь под потребителя, поскольку вся современность уже в прошлом и не дотягивается до себя в разлагающемся мертвом времени. Не историческое своеобразие, а не менее историческое безобразие, которое, впрочем, в своей абстракции сугубо конкретно и достоверно как пагуба. Никакого авангарда, возникшего рефлекторным движением, позывом контр-культуры. Во всех своих выбрыках, в игре на публику, искусство строго гипер-реалистично, более того, старомодно и так же реакционно, как этот устаревший термин, как это ни грустно признавать, и пользуется приемами бывалых таксидермистов (что сильно облегчает жизнь искусствоведам, лучше — «*искусство-едам*». Одно юное существо, озна-

комившись в нежном возрасте с трудами этой публики, закручинилось шибко и изрекло: «Но ведь это же патологоанатомия. За что они искусство так?!»)

И, тем не менее, страсть к исчезновению, самоубийственное сбегание в неопределенность *случая* с пристрастным и несправедливым «Пропади все пропадом!», с отказом от себя, от жизни — во имя неопределенности чувства, которого нет, но здесь и все сразу сейчас, сожженные мосты одиночества и бросание последнего убежища, когда уходят, не оглядываясь, создают нечто, что не может быть структурировано, деконструированно, пост-модернизированно, присвоено и объяснено, некое подобие случайной свободы, вся истина которой в ярости, страсти, любви, ненависти, ревности, ближайшие подступы к которой выжигаются, очищаясь от грязи. «Есть ли жалость в мире? Красота — да, смысл — да. Но жалость?» (очень не любимый мной Розанов).

Здесь нет драмы, нет трагедии и прочего, привычного и понятного. Всё просто не успевает образоваться и сбыться. Превращается в свет еще до возникновения, до начала. Свобода не становится ошейником (хотя зачастую ее пытались использовать как намордник, а то и как смирительную рубашку). Противоречие не развертывается, разрешаясь в перводвижении становления, которое не желает знать ничего о материальном единстве мира. Здесь нет ни грана этики, высказавшейся и усохшей. Нет христианского смирения и всепрощения.

Боли с избытком, за пределами возможного, но никаких компромиссов и «стокгольмского синдрома», когда жертва начинает любить палача. Беспощадность движения в единстве бытия и ничто, жизни и смерти, пространства и времени, настоящесть и подлинность которого достигаются не пыткой на дыбе времени и подноготностью, а простым отказом от происходящего в действительности, отрицанием как таковым, которое одно не предаст. Достоверность отчаяния, знающего, что оно навсегда.

Свобода не преодолевается, оставаясь предстоящей в мертвой истуканности идеала, диктующего и насилующего настоящее как прошлое. Не преодолевается, оставаясь. Она не уходит во всеобщность основания — становления, снимающего многоформенность в безразличии становления, в конкретности тотального движения, где всё — лишь оттенки одного единого. Отказ от свободы, отступление в лишенное оснований одиночество, свертывание, «свитие» в одномерность, однообразия и безразличия одиночества неделимого «я», задыхающегося в непротяженности индивидности, противостоящего (не в смысле противо-стоимости, а только как великий отказ, аскеза, отрицание) всему, как полная утрата, чистая негация, отбирающего самосознание, чувство и воображение.

Свободой случая пытается время «отсумить» то есть «отвращать любовь», отвращаться любовью, заменив ее влекёжем (не «боись», это не новояз, а старорусское, посконное, с церковно-славянским букетом). Здесь неспособность к мышлению —

обыкновенный социальный феномен, репрезентирующий «чувство обладания», и не более. Искусство в частности и философия вообще отвечают насилию единственно действенным способом, уходят от власти времени в случайное мгновение, далеко не чудное (чудно*е*), но позволяющее любую возможность рассматривать как волю к красоте, о которой ничего не известно, где каждое шевеление становится поступком, не имеющим никакого основания. Напластования смыслов в технике «гризайль» для создания глубины рельефа оправдывают повторяющиеся сходные однотонные оттенки. По принципу Сезанна: «Килограмм зеленой краски зеленее, чем полкилограмма. Художникам надо это помнить всегда».

Главное — пройти незамеченным. Эти уникальные разрывы в истории, неустоявшиеся формы (и не формы даже), своей внезапностью приоткрывают на миг нечто иное — истинную свободу, абсолютную красоту, любовь и все то, что для этого времени просто не имеет основания и не может быть, «все во всем как сущее настоящее», неразделенное и не имеющей меры. Проглядывание, но не пробрасывание, не прорыв и не откровение. Узловая линия мер остается *осторонь*, угрожая, но не затрагивая. А потом эта брешь захлопывается и наступает тьма беспросветная, унылой скуки тупого настоящего. И все человеческое превращается в свою противоположность для этого мира, и травится со сладострастью, с садизмом, с мазохистскими самокопаниями и самобичеваниями, с веригами долга и никчемной озабоченности, с обильным слюноотделением, и становится предметом презрения. Жестокость стала обыденной, рутинной. О чувствах даже говорить неудобно среди всеобщей порнографии и проституции, о чести тем паче, о любви — какая к черту любовь, а слово о красоте вызывает бешенство и визг у творцов нового порядка. И не утешает, что так было всегда и так же чувствовали всегда. Об этом, (это для тех, кто понимает, а главное, чувствует) хотя и при иных обстоятельствах писал ифлиец Павел Коган в своем «монологе»:

Мы кончены. Мы отступили.
Пересчитаем раны и трофеи.
Мы пили водку, пили «ерофеич»,
Но настоящего вина не пили.
Авантюристы, мы искали подвиг,
Мечтатели, мы бредили боями,
А век велел — на выгребные ямы!
А век командовал: «В шеренгу по два!»
Мы отступили. И тогда кривая
Нас понесла на век. И мы как надо
Приняли бой, лица не закрывая,
Лицом к лицу и не прося пощады.
Мы отступали медленно, но честно.

Мы били в лоб. Мы не стреляли сбоку.
Но камень был, но резала осока,
Но злобою на нас несло из окон
И горечью нас обжигала песня.
Мы кончены. Мы понимаем сами.
Потомки викингов, преемники пиратов:
Честнейшие — мы были подлецами,
Смелейшие — мы были ренегаты.
Я понимаю все. И я не спорю.
Высокий век идет железным трактом.
Я говорю: «Да здравствует история!» —
И головою падаю под трактор.

Удивительно, что написано это пятого мая 1936 года. А впереди была война, на которой он и погибнет. И еще не было 9 мая. Но то был высокий век, хоть и железный, а что делать сейчас, когда весь мир — выгребная яма? А эсесовцы — герои? Что делать в эпоху тотального фашизма? Непреходящим чувством брезгливости и рвотным рефлексом не отделаешься.

Остаются чувства и тотальная невозможность, как обретенное пространство настоящей жизни. Только в наше время чувства могут позволить себе быть невозможными. Именно потому, что невозможно, кротовая нора случайно-свободы позволяет прорваться к Красоте, иногда видимой в «проступях» (но не в пролежнях современного искусства) без действительных оснований, минуя критерии и самоопределенность. Удивительно — то, что является действительным искусством, «искусству» не принадлежит, не продается.

Это сплошное самоотрицание, самозабвение, не оставляющее возможность вернуться. Это жизнь. «Но не та жизнь, которая страшится смерти и только бережет себя от разрушения, а та, которая претерпевает ее и в ней сохраняется, есть жизнь духа. Он достигает своей истины, только обретая себя самого в абсолютной разорванности. Дух есть эта сила, не в качестве того положительного, которое отвращает взоры от негативного, подобно тому, как мы, называя что-нибудь ничтожным или ложным, тут же кончаем с ним, отворачиваемся и переходим к чему-нибудь другому; но он является этой силой только тогда, когда он смотрит в лицо негативному, пребывает в нем»[1]. «Лицо негативного» надо еще создать, оно проступает по мере освобождения нами непосредственного наличного бытия архаическими чертами. Тот, кто уходит, отваживается на случайную свободу, преобразованную в чистую волю, не имеющую цели, идеала и предмета (что и роднит «избранным сродством» ее со свободой абсолютной, ставшей природой

[1] *Гегель Г. В. Ф.* Феноменология духа. — М., 1959. — С. 17.

и ушедшей в основание как в ничто), не оставляет следов и вех (Шкловский блестяще сказал: «Вехи оставляют в истории для обозов», здесь ими не отягощены, награбленное в истории чувств, искусства и культуры бросают на произвол судьбы. Уходят налегке и навсегда и восвояси. В пустынях ориентируются не по мазарам и зиккуратам, а по колодцам. (Хотя хождение по зиккуратам это переходы от имени до имени.) В нынешней опустошенности ориентируются по звездам внутри нас. Обращение к прошлому — не попытка самооправдания, а предчувствие, избавляющее от предрассудков сознания.

Книга приподнята над обыденностью, поставлена на котурны возвышенного, нарочита, неловка, но не потому, что хотелось сделать ее ходульной, а от отчаяния. Всё лучше, чем «плавать баттерфляем в унитазе всю жизнь» (Ф. Раневская).

Книге привиты, прищеплены две главы с тем же названием «Случайная свобода современного искусства», взятые из предыдущей «Время страстей человеческих. Напрасная книга» только для того, чтобы ввести в курс дела, а вовсе не для окультуривания дикорастущего текста, в надежде снять урожай. Пусть живет, как хочет. Ждать плодов не приходится, а дички слишком кислые и горькие. (Хотя на самом деле это, несмотря на мрачность, очень веселая штука — отпускать язык на свободу, куда выведет и до чего доведет. А может я передумаю и «привой» оставлю до лучшей поры, повременив.)

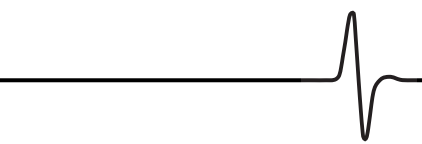
Оказалось, самое трудное не ломить по азимуту, следуя к мифической цели, не делать систематическим обрезанием по правилам «бансай» нечто карликовое, а следовать тем стихиям, которые пишут тобой, искрашивая уголь перегоревшего сердца (не слишком красиво?) Непокорность судьбе. Ее игнорирование. Однако не простым отрицанием, а скорее очень не детским сформулированным принципом действия в нынешнем пошлом существовании:

Главным делом жизни вашей
Может стать любой пустяк.
Надо только твёрдо верить
Что важнее дела нет.
И тогда не помешает
Вам ни холод, ни жара,
Задыхаясь от восторга,
Заниматься чепухой.

(Григорий Остер)

Юмора и иронии нынешнее гнилье, конечно, не заслуживает, но и не выдерживает.

Именно это позволяет публиковать эту книгу без тени стыда и с легким сердцем, — было бы сердце.



SILENTIUM

памяти
интеллигенции

У нас есть специальность — интеллигент. Это тот, который сомневается, страдает, раздваивается, берет на себя вину, раскаивается и знает в точности, что такое подвиг, совесть и т. п. Моя мечта — перестать быть интеллигентом.

Юрий Олеша

Отнюдь не желание засветиться заставляет меня ворошить пожелтевшие от времени страницы собственной писанины, начертанной «давно тому назад». Не реставрация статьи без цензуры в полном объеме, поскольку она и тогда и сейчас — в никуда и ни для чего — просто так, без адреса. Не желание возмутить осадочные породы, придонные осадки. Не ностальгия по прошлому и утраченному времени, обращенному в пыль, и, конечно же, не надежда реанимировать, возвратить молодость «у черты заката», а только желание с обретенной возрастной дистанции взглянуть в последний раз на «никогда» и почувствовать, как ты был прав тогда и как непоправимо прав сейчас.

Не в уцененном времени и не в скоропостижных оценках дело, а в рваном ритме разорванного в клочья течения эпохи, где ты обретаешь единственное и неповторимое счастье жить вне принудительного пространства безо всяких на то оснований, что является прообразом чистой эстетики. Ты принужден к свободе, предполагающей даже свободу от самой свободы. И сам, всем своим существом пробуешь время на разрыв, в несравненной правоте уходящего навсегда, когда понимаешь, что все напрасно.

Когда погребают эпоху,
Надгробный псалом не звучит,
Крапиве, чертополоху
Украсить ее предстоит.
И только могильщики лихо
Работают. Дело не ждет!
И тихо, так, Господи, тихо,
Что слышно, как время идет.

А после она выплывает,
Как труп на весенней реке, —
Но матери сын не узнает,
И внук отвернется в тоске.
И т. д.

А. Ахматова

Я не могильщик эпохи, я — «и т. д.» — и так далее. Не профессиональный плакальщик, а слушатель времени. Времени, которого уже не осталось. Расстояние, как расставание. Разлука и, прежде всего, с самим собой. Жалость острая, как сердечная недостаточность, к нынешнему и чувство брезгливости к дальнейшему. Здесь оказываешься в «прежде всего» и можешь вмешаться, заведомо зная, что все бессмысленно и напрасно, и быть не посмеет, но все же этим и связывает, как обещанием вернуться в бессонницу искусства, человеческими чувствами, страстью о невозможном.

Еще Кузанский, хочется верить, справедливо, утверждал, что если «возможность возникнуть не имеет начала, то это только потому, что не имеет начала возможность-бытие». И дальше: «Ведь возможность возникнуть предполагает абсолютную возможность, которая совпадает с действительностью и без которой невозможно, чтобы что-нибудь могло возникнуть, и, если бы эта абсолютная возможность имела нужду в ином, то есть в материи, без которой она ничего не могла бы, она никогда не была бы возможностью-бытием. Что касается человеческой возможности создать, то она ищет материю, которая может стать, потому, что она не есть сама возможность-бытие, в которой создать и возникнуть суть сама возможность. Ведь возможность, подтверждаемая созиданием, есть та же возможность, что и подтверждается возникновением». И, кроме того: «ведь если бытие совпадает с возможностью создать, оно, во всяком случае, совпадает с возможностью возникновения. Если бы ты был автором книги, которую бы ты писал, то в твоей творческой мощи, то есть в самом писании книги, в свернутом виде присутствовала бы и страдательная возможность, то есть то, что сама книга пишется, и это потому, что небытие книги обладало бы бытием в твоей способности (posse) написать ее»[1]. Книга пишется сама собой, а ее «материя» — движение времени, стиснутого между свершившимся и совершаемым, между возникновением и исчезновением в единовременности бесконечного покидания, где «интеллигенции представляются универсальными сущностными силами». И это, к слову, следует понимать буквально, поскольку в этом суть интеллигенции вообще, независимо от их случайного исторического предназначения. Отпадение

[1] *Николай Кузанский.* О возможности-бытии // *Николай Кузанский.* Соч.: В 2 т. — М., 1979. — Т. 2. — С. 153–154.

как теофания запаздывает, но все же возвращается сотворенной далью, даже если мы этого не хотим.

Поэтому в старый пересохший и непонятный нынешнему, черствый текст, в скисшее *текство* я врезаю свое настоящее отношение к происходящему, с расстояния, с размаха обретенной дали и сочиненного простора, выделяя сегодняшнее другим шрифтом.

Я давно хотел написать книгу в соавторстве с композиторами, художниками, филологами, историками — с самыми разными интересными людьми. Но не коллективную монографию, где каждый бубнит что-то, показывая вставные номера, фокусы на клубной сцене, тщательно маскируя, как на конференции-«сходняке» философов «в законе» свои маленькие открытия, а нечто единое в своем развертывании. Где разрешается все, кроме редактирования другого, позволяется вмешиваться и дописывать, но ничего не вычеркивать, благо у каждого свой, выделенный шрифт. (Кстати, ниже, все, что выделено курсивом, дописано позже, все остальное — до 1991 года, когда ужас происходящего и боль казались значимыми). Не для создания нового аттракциона, а просто так, для выяснения самим себе, без определенной цели в свободной импровизации, в кадансе играющего ансамбля чистой общности, а не в кордебалете, в единстве становления, где за восхождение к абсолютной красоте расплачиваешься своей жизнью, в самоотрицании и отречении от единичности.

Не удалось, побоялись. Себя, устрашившись, прежде всего. Приходится сражаться с самим собой. Это как шахматы в одиночестве. И написанное — не орудие пыток, которыми испрашивают эпоху в надежде получить подноготную, подлинную правду. А так, безделица, скуки ради. В память о красивой легенде, об интеллигенции, ставшей синонимом предательства. (Парадокс в том, что любые, не хвалебные разговоры о ней — тоже предательство. Нельзя пошевелиться, чтобы не предавать. Предательство безразлично кого — все равно предательство).

Это даже не попытка воскрешения. Так в свое время Джордано Бруно отрекся, иначе его просто не могли бы предать светской казни через сожжение. Но исторически истинно, что он не предал своих убеждений, потому нам автор диалога «О героическом энтузиазме» ближе Галилея. Был ближе.

Интеллигенция не отреклась, она тихо выродилась, изныла, исчезла, превратившись в биологический вид мелких клерков и служащих, в обслуживающий персонал, в насекомых, гораздых спроворить что-то по мелочам в закромах истории на потребу среднестатистическому тягловому обывателю. Она страдает клептоманией, присваивая себе пышные титулы. Ее эвфуизм — изысканная манера выражаться в придворных кругах — не исключает освежения речи легким матерком. Всюду она усилия направляет на отстаивание права первородства, хотя, как верно выразился один исторический персонаж, «интеллигенция — два

поколения непоротых мещан». Тоска по съезжей и полицейскому околотку как тоска по родине — в крови.

Свобода, красота, честь, совесть, даже элементарный вкус, приписываемый ей молвой, слухами, которые она сама же и распускала, канули вместе с ней. Нынешние, заполнившие нишу, лакуну, ввиду отсутствия всех вышеприведенных качеств, выполняют роль прокладки, подстилки. Холуйство стало добродетелью. Продажность — нравственным императивом. Подлость — нормой и образом. Поэтому говорить об интеллигенции, значит болтать ни о чем, ввиду отсутствия оной.

Все, что касалось интеллигенции, превращалось в другое. Ее легендарное прошлое само восходило над непосредственной данностью видением иных пространств иной жизни, которая противоречила самой себе, распадаясь на видимый, явственный трагический конфликт сущности и существования. Интеллигенция — исторический антагонизм последних, и в этом ее оправдание, как нервной системы истории. Но когда истории сделали фронтальную лоботомию известными средствами и человечество (в массе своей) пускает розовые слюни в бессмысленном животении, интеллигенция испустила дух, отрекшись от себя, от духа, оставив плерому интеллигибельности, став добровольно атавизмом, слепой кишкой униженного до физиологии, до жвачного состояния бытия. Бессмысленно и жестоко требовать интеллигентности от торговки, однако еще более бессмысленно ожидать ее от тех, кто отправляет функцию интеллигенции.

Intelligenz — термин, заимствованный И. Кантом у схоластической философии, означал всего лишь способность рассудочного познания и само рассудочное познание. Родившись из недоразумения, интеллигенция всю свою историю барахталась, стремясь быть безрассудной, возвыситься до разума и чувств, но в результате обрела не безумие красоты, а безмозглость стадной живности, подчинившись обстоятельствам, превратившись в чистую антиципацию (предвосхищение) вырождения человечества вообще, смоделировав смерть от удушья в гарроте превращенных форм. Это еще высокопарно звучит. В реальности — теплый клозет, корыто объедков с барского стола и за умеренную плату оправдание любой подлости.

К сожалению, убеждаюсь, это — не временное явление и за двадцать лет ничего не изменилось. Интеллигенция, обмаравшись, позорно капитулировала и добро бы, почила в Бозе или просто окочурилась, нет — приспособилась и добровольно взяла на себя роль коллаборациониста, выполняя полицейские функции во имя новой идеологии. А, как известно, полицаи — предатели злее эсесовцев. Казалось, гаже не бывает и не будет. Теперь, как оптимист из известного анекдота, я уверен — будет, будет… Поэтому этот текст в соавторстве с самим собой не попытка воспоминания о небывавшем, а стирание в памяти, запамятование, желание забыть, поскольку с этим жить невозможно.

SILENTIUM, — утверждал Г. Шпет, — предмет последнего видения, над-интеллектуального, над-интеллегибельного — верхний предел познания и бытия. Silentium — подтверждает О. Мандельштам в тоске о несбывшемся: «Она еще не родилась, / Она и музыка и слово / И потому всего живого / Ненарушаемая связь…»

Не знаю, что я делаю на барахолке «Интернета», скорее любопытствую. Фланирую, гуляю, роюсь как бомж на свалке истории — предмета-то нет, искать нечего. Только поиск. Нет интеллигенции — нет проблемы. Выделенное курсивом — комментарий к забытому, вкрапление ложного зрения настоящего в желании вывести время из себя, пространство из равновесия, избавившись, хоть на мгновение от безразличия. Тебе не все равно? Мне не все равно.

НИ О ЧЕМ (РЕГ-ТАЙМ)

Душа моя скорбит смертельно.
Матф. 26 : 38

О чем писать? Слова становятся далекими и ненужными, неуклюжими, угловатыми. Пересыхают, растрескиваются от жажды и просыпаются трухой, пылью, прахом, теряя смыслы.

Слова просыпаются, отходя ото сна на расстояние бесконечности, и распускаются, набухая семенами, спорами. Распускаются как бутоны и распускаются, растворяясь, доплывая в течении времени, слабо окрашивая чужое пространство, обесцвечивая свое. Речь, бормочущая страшные проклятья, заклинания в устах ребенка, произносящего правильно, но не понимающего тайных, скрытых смыслов, быть может, способных изменить судьбы мира. Абракадабра — заклинание на амулетах слов — страсть и страх обусловленной, оговоренной действительности. Перефразируя П. Элюара, слова простираются, чтобы обмануть одиночество.

Здесь и далее цитаты идут по памяти (бредут по памяти как по пустыне и бредят) Все неточности, опечатки, обмыслики, оговорки, реминисценции, ассоциации на совести автора. Вернее и есть его совесть, поскольку в этом сосредоточено, заточено́ и зато́чено «это» — уникальность и неповторимость. Ошибки выражают только нас, творчество есть искажение, покушающееся на сущность прошлого, туманные картины воспоминаний о том, что было не снами, не с нами. И можно называть это полистилистикой, интерпретацией, пониманием или плагиатом (плагиат в первоначальном смысле — это ограбление), суть вовсе не в назва-

нии. Каждый из нас имеет свой коэффициент преломления мировой культуры. И как клятва на преломлении хлеба нерушима и свята, так и преломление, точка перегиба культуры — единственное наше достояние. Достояться, как дотянуться до себя. Именно поэтому так называемый «научный аппарат» (самогонный аппарат дистиллированных идей) отсутствует начисто. Ошибка — единственное приобретение. Блеф как мост, соединяющий несоединимое и предупреждающий окончательный распад мира, его разложение и обособление. Ошибка, как удар барабана в известной симфонии Гайдна, когда, убаюканные мерным движением музыки, слушатели подскакивают от неожиданности. Ошибки в монотонном, длящимся однообразным, гладким путем тексте, нудным как быт, просто необходимы, поскольку случайно попавшийся читатель, бредущий по строке, глядишь, и встрепенется, взовьется, обрадовавшись передышке.

Слова длятся, чтобы обмануться одиночеством и охваченные им, высказываются, будто выбрасываются, как из горящего дома, или белым флагом безоговорочной капитуляции, оговаривая условия сдачи. Они беспутны в первоначальном значении слова, бездорожны, бесперехóдны, безысхóдны «бесперечь», что значит постоянно. Они себе не прекословят. Не в состоянии и соразмерности. А в движении вызревания. Слова — бессловесие (= старорусское — проклятие), безвещественность, бесноватость утраченного, поскольку они несут в себе отчаяние покинутого былого и потому они всегда — «иным словами».

Слово — габриак — окаменевшее в воде растение мысли в потоке времени. Словом слово не удержать. Обиженное богом слово — утрата свободы, де-освобождение, заклинание многословием, заключенное в контекст души. Хотя здесь душа еще может выбраться, выбрать и выбрать до основания, поскольку маятник мечущегося смысла не знает: душа ли в контексте или контекст в контексте души.

Душа настолько свободна, что даже не догадывается об этом. Она ростом со свою свободу и освобождена от бытия необходимостью. Душа вся в *пробуждении*. Она не в представлении, а в идеальности, причем тотальность чувства обращена как вовне, как явленность, так и в себя, как всеприятие, страдание. Тотальность чувствующей души уже отчуждена от ее субстанциальности, как выразился бы Гегель. Это различие в себе заставляет восставать уже в самом непосредственном бытии против возносящейся необходимости свободы. Отказ от нее может быть в превращении в саму свободу свободы, в отрицании необходимости в случайную свободу произвола, свободу не быть. Или в возвратной форме — в преодолении свободы в псевдонравственном чувстве долга возвращенной необходимости. Душа ощущает себя исключительной и тем она — болезнь духа. Она жаждет обособленной свободы, довольствуясь верою в нее, о которой не имеет даже представления. Она и ее свобода — это непосредственный «раскол» с собой прежде всего. Субъективность отделена от индивидуальности, предстающей

другой ипостасью, воспринимаемой как тотальность чувства, которой нельзя противиться, но происходят чувства извечно из вечности, не впадая как в сказ в условия пространства и времени, а воспаряя над ними и не воспринимая их условиями бытия.

Свобода, разумеющая себя, поята отношением к «я» и потому есть сплошное лишение. Она раз-умевает быть и не умеет выживать, разве что из ума. Я ссылается в свободу (в слободу) на поселение, на бытие. Оно находится в свободе, как обретающее местонахождение и его уже-оставленность, леность пространства, замыкающегося свободой, превращается в виварiумы ее и салоны красоты, вроде искусства. Если свобода не субстанция, то она сама — не свободная свобода, а случайная, несвободная, тяготеющая страстью к интриге. Авантюра, приключение, случай нечаянный.

Свобода тяготится собой, свобо*о*дится. Она всегда в другом и о другом, об другого, как желание и прикосновение, которое есть одоленное и тем оставленное, *освобожденное от свободы* пространство. И тогда есть «тогда».

Тогда — все лишь тень свободы, словно тень самого света. Бросает ли тень тень? Тени света необходимо приникнуть и приникнуть необходимо, необходимым образом. Если свобода — субстанция, то она свободна от человека и сызнова теряет себя, ибо она не свобода-субстанция. Душа в этой распре свободы и субстанции захлебывается словами, они скрипят на зубах и выблевываются в иное. Разрывая гортань своей неповторимостью и обреченностью, отпадая уже чужими, забивая пространство и перехватывая дыхание, забывая пространство расстоянием в одно и то же время.

Пронзительное, пронизывающее, проницательное пространство становится на ощупь, все сплошь из прикосновений, где сам ты всего лишь то, что остается от некогда-бесконечности, как никогда-бесконечность, заселенная насмерть образами. Ты нетость, как таковая, несбывшесть и в этом твоя небывалость, бесподобность в отсутствии подобий и неповторимость минус-бесконечности. Ты всегда — то, что осталось — осталость, усталость, сталость, талость, оставленность в себе — горький осадок прошедшего. Ты весь — утрата раз и навсегда. И со временем ничего не меняется. Только перерастаешь свою смерть и начинаешь слишком много понимать, а музыка разносит тебя вдребезги, несовместимая с жизнью. Ошибаешься не к сожалению — только к счастью.

Воображение лжет себя и собою, разрешая к непосредственному, и разрушает, развращает душу, позволяя господствовать в себе. Но господствовать так, а не иначе. Это пространство о любви, не разрешенное к жизни и спрашиваемое.

Заимствуя образ у кого-то из фантастов (а образ всегда взят в долг, напрокат, он взаимообразен и хорошо, если отвечает взаимностью), представьте себе, представление начинается, что все есть плод вашего воображения, которое об-

ладает силой восхищать пригрезившееся в реальность, но только однажды, без переосуществления. В начале было слово. А душа моя присуща и пресуща еще до того, как стала душой, до еще и до начала дословно. Весь мир сплошная литература, от которой тошнит.

В начале мира слово было,
И было сущей болтовней:
Оно длиннотами грешило,
Хоть и кичилось новизной...

Мишель де Гельдерод

Но образ бесповоротен и изменить его природу можно лишь искажением пространства другим образом. Скажем, вообразить планету с идеальным климатом, на которой можно жить, дышать, населить ее разными зверюшками. Однако если привидится хищник, то его нельзя превратить в кролика, ибо он произнесен и заклят, такова его природа, однако можно вообразить себе оружие. Убить зверя или погибнуть. Любой образ остается неповторимым и делится. Наделяя друг друга новыми качествами. Населяя вновь созданный мир явлениями. Рано или поздно они начинают наталкиваться друг на друга, зависеть о тех имманентных законов, которые восторжествуют воскрешенной необходимостью. Образы, взаимодействуя, начинают нападать не только на источник воображения, то бишь меня, но и друг на друга. Они заполонили все, обрели способность жить самостоятельно и выясняют отношения между собой, оккупировав пространство, оттеснив творца в резервацию, то есть к месту, с которого все началось, отставив, загнав в тварь, отомстив и поставив на место, где человек отходит душою, отступает в себя, отходит. «И думы — воры в темноте предместий, как нищего во тьме меня задушат...» (Н. Гумилёв). В сплошности образов отсутствует свободное пространство, заглушенное размножающейся случайностью. Образы грезят и сами воображают, грезятся, не в силах как нечисть переступить лишь магический круг местоимения. Я сам знаю свое место, ограниченное образами, но и оно — единственное, что осталось, загнанное, закупоренное в одиночество, как ласточками замурованное пространство гнезда, где ты чужак, но одновременен, со-временен самому себе, в охваченном объеме скомканного времени, бывшего некогда последовательным, а теперь рядоположенным с собой действием, а не созерцанием. «Я» с трудом сдерживает осаду, окруженное со всех сторон и потому имеющее стороны, окольцованные далью *или метящие даль направлением, внося интенцию*. Изъятость уже застывает встроенным элементом, как нечто элементарное в самостоятельно живущем мире. Одиночество победило всем миром. Воображение не помнит, и былая свобода окончательно обезумела. В беспамятстве осуждает и осуждает в беспамятство, то есть наделяет суждением бессловесные слова, которые судят об авторе по статье. Требование оправдаться

витает над печатным текстом, коий в своем правдоподобии есть откровенныя лжи, бляди (в старорусском блядь — всего лишь лжа, если верить Срезневскому), коль скоро душа болит и скорбит тиражом в тысячу экземпляров. Вот когда мечутся в панике образы, теряя слова. Глухота манифестирующего в тексте разума — глухота расстроенной трубы вселенского органа, ревущей и не слышащей даже себя, а лишь предполагающей. Что звук вливается в ткань молчания вместе с другими, выполаскиваясь в затихающей и затухающей бесконечности. Бесконечности порочной, разбегающейся от магической черты, не имеющей протяжения границы самосущего бытия одиночества, которое — червоточина, раковина не менее бесконечной антибесконечности. Несуразность, не розность образа, обреза, скола, его обретение, обретении, обреденение, обределение полагается, наваливается на силу воображения, тяготея к искусственной полноте философии, где происходит встреча, стык смотрящего и взора, разбивающиеся друг о друга. Это не самобытие — самоловка (старославянское — догадка), своего рода «своить» (атрибут, свойство) образа, его «словозаривость» (наглость), «скандалъ» (от греческого скандалон — соблазн), саможить, «аки не от иного самобытие имы». Сколота проклятой идеи, священнонеистовство. Ее светение, светолитие, светоизливаность «секратъ сегда» (сейчас, только что, может быть). Светозрачнось проливается, прокрадывается в темень и крадет душу. Эта похищенность и есть «съвътиє», смысл и та стена, которая отделяет свет от тени. Тень в старославянском — «стень» — место, защищенное стеной от стрел, позже от света. «Стъньмь писати» — неопределенно изображать. Но до изображения еще далеко. «Дали недвижны — отсюда спокойствие высот» (С. Волконский). Даль сопротивляется, плывет, тонет в мареве предчувствия и прав Толкиен, что не удается войти в нее так, чтобы она не превращалась в окружающую местность, войти не погубив, а пригубив у края пространства, хватив через край от близкой дали. Но если и удается прорваться, не унизив простор, то сам превращаешься в окружающую местность, в место, вместо того... Вместо того ЧТО и ЧТОБЫ. Облава на пространство с флажками образов и убийственных слов. Следует восходить над далью, не заклиная ее, отстраняя приближение. Мы швыряем образы как скульптор глину на станок. Закрываемся вопросами от ничего, заставляя ее ставнями и расписными складнями, заставляя ничто быть не знаемым. Но быть оттуда, из никуда, *как чистое априорное направление, интенция без субъекта, а потому возвращение.* Ничто как прошлое, тянущееся к человеку неизбывно, неотвратимо и несотворимо. Ничто недавно, за давностию забывшее себя, когда весь универсум человеческий — потрясение и помутнение изначальной прозрачности. *Взвесь образом образует досадный саднящий осадок, заиливание оснований придонными отложениями, осадочных пород прошедшего времени.* Ничто непредставимо и как вечное движение неосуществимо.

Тот, кто испытал отчаяние от огромности прошлого и терял сознание в несотворенной вечности, еще не одомашненной, не укрощенной и не изукрашенной, не изуродованной идеей Бога, тот, кто испытал головокружение от слепой ярости превращений и сохранил при этом способность удивляться — тот сам уже бездна, в которой угадывается обращенный смысл грандиозного, но тупого бытия вселенной[1]. Ибо я есть околица, окраина и горизонт, сознание вечности и бесконечности. «Я» — нечто более интересное, чем «одно и то же» бесконечного движения спонтанной материи. Оно иное и уже «в-то-же-время», «здесь», «днесь», и «отныне». И все — при этом, так как нет иного бытия, о чем говорил уже Лев Карсавин о «симфонической личности», а еще прежде Плотин о гармонии ее, ибо иное бытие, коль скоро оно — бытие, есть то же самое бытие, обладающее сознанием, которое — отношение формы. «Инобытие», «инаковость» (многоликость и многоаспектность) — внутреннее, «домашнее» дело бытия.

Бытие же сразу и едино и многовидно. Его инаковость есть оно само. Тем самым личность «превозмогает» разделенность, раздробленность, которую сама же и полагает, и тем грандиознее вселенной, которой она предстоит. Идея Бога меркнет и никнет в сравнении с этим самобытным самопорождением, «самотністю» человека, возымевшего мужество становиться, человечиться самим собою.

Идея Бога грандиозна лишь своей человеческой стороной. Как воплощенный, спиритуозный образ человека; сама по себе она слишком проста и Бог, как простейшее, которому отводится роль хозяина мировой ярмарочной карусели, балагана, крадет тайну вселенной, превращая почитающих его в безмозглых кукол, презревших свою свободу. Бог — всего лишь повод задуматься о предельных основаниях ужаса без конца.

Один герой у И. Б. Зингера рассуждает: «есть неведомые силы; да, они существуют. Но все они часть тайны, которая есть природа. Что такое природа — никто не знает, подозреваю, что и сама она этого не знает. Легко могу представить Всемогущего, сидящим на Престоле славы! Метатрон одесную, Сандалфон ошуюю... И вот Бог спрашивает: «Кто я? Откуда пришел? Создал ли Я сам себя? Кто дал мне эту власть? Ведь не мог же Я существовать всегда? Я помню прошедшие сто триллионов лет. Дальше все тонет во мраке. И как долго это будет продолжаться?»

Бог сделал свое дело, Бог может уйти... Он устал и пережил сам себя. Бог не ампутируется, когда человек испытывает фантомные боли, и не удаляется как

[1] Особенно страшно вглядываться в ее просторы, отделенные от нас миллиардами световых лет и осознавать хрупкость и чудовищное величие мыслящего духа на фоне космических катастроф, доросшего до фантастических чувств, создавшего такую великую музыку и поэзию, но предпочитающего помойку в нужнике необходимости.

атавизм, вроде аппендикса. Его отсутствие затягивается так, что шрама не остается, побаливающего на непогоду. Вечность поглотила Бога без остатка и потому он уже не бог, не Он. Астигматизм, когда образы Бога и человека рознились, двоились, с возрастом преодолен. Осталась тайна непостижимого, неповторимого и несотворенного, лишенного рациональности бытия, когда приуроченность к единственному и непонятному, этому моменту (пробелу) времени, тяга и пристрастие именно к этой точке, громоздящейся на вечную вечность вечности, не объясняется приемами божественного промысла, ремесла и изощренной в своем идиотизме фантазией божьей. Почему я живу? Почему я здесь? Почему я? И сознание того, что «я» здесь не при чем, а само собой, само по себе, а потому встреча случайна и мое явление никакое — ни случайное, ни необходимое, ни свободное — все это (и это все) рождает поэму смерти, поскольку во мне мною умирает мир. «Умирание мое, смертная моя тоска, — швыряет слово за словом Карсавин, — умирание и тоска всех, мира смертная мука», и далее: «Мое “я” — его маска». Поэма о смерти[1].

Экстаз удивления. Я есмь в ничто и оно становится тем-что-вокруг. Этот миг единения, когда свершаются тем, что становятся. Образы больше не толпятся, но и не строятся. Они подвижны, сверхтекучи и растут. Прошлое настоящее и будущее совершаются мною, растворяют идею божественного совершенства, не оставляя даже следа. Бог уже не грядет, он — утоленное желание и скука обыденного. Он стал холодной, ненасытной пустотой, вожделением не вечной жизни, но воплощением вечной смерти. Это и есть дурная бесконечность, без конца и без края. И страх оказаться таким же дурным, как и она, заставляет снобов воротить носы от ее изысканной простоты и грациозности некоторым образом. Редко кто восхищался ее никчемностью, ее всепоглощаемостью и неохватностью, ее опустошающей полнотой. Но лишь, когда мы остаемся брошенными в этом аду безбрежном, тогда обретаем «все», переполняя его собою. И Данте, подчеркну, спускался в этот Ад живым, в «предчувствующем созерцании» (Гегель). Дурная бесконечность становится актуальной и обретает прошлое, то есть меня, поскольку я — ее время, которое пришло.

Даже удивление, изумление имеет прошлое, свершившееся, вызывающее. Мысль мыслит лишь исчерпанное, зачерпнутое. Свобода открывает и заканчивает, приканчивает человека. Невыговариваемое слово витает, сволочится (в старорусском значении и в современном) образа своего. «Сумънѣтися» (не отсюда ли украинское «сум», как сон тоски?) — сомневаться, остерегаться, бояться, удивляться, трепетать, благоговеть. Утрата самообладания. Одиночество не считается, не считыва-

[1] Хотя, она сменяется плоским анекдотом: Звонок в дверь. Выходит мужик. На пороге Смерть с косой, в саване, при всех атрибутах. «Ты кто?» — «Я смерть твоя». «И что?» «Да, собственно, и всё».

ется. И нет сил спрашивать. Бог отдал всего себя, и теперь вся тяжесть не мною сотворенного универсума — моя тяжесть и вселенная во мне, как заживо погребенная задыхается и рвется на волю, на мою волю. Она не ассимилируется и восстает, покушаясь отрицанием на жизнь мою. Но и так жизни нет в этих веригах, пределах разъединения, нет жизни, но нет и смерти, нет энтропии и ее ровного безразличного серого существования. Все чрезмерно, все безнадежно, все смертельно. И бессчетно прав гениальный Карсавин, когда говорит о том, что трагедия несовершенной личности заключается как раз в бессмертии, ибо это бессмертие хуже всякой смерти: в нем нет смерти совершенной, а потому нет совершенной жизни, но — одно только умирание. Оно — «живущая смерть», «смерть-грех», «смерть-зло», не благословенная смерть начисто. Все ни о чем, все, к счастью, ни о чем.

К чему потуги? «Потуги» прежде означало «платить подати». Кому? Зачем... Смысленное, измысленное, исчисленное бытие языка вертится на языке вопросом: а правда ли, что философия первозданна, а не самозванна, звон для увеселения ленивой души? Вправе ли она задавать «срамные» вопросы, запуская пальцы в раны мира? Оправданная общественная функция палача? Какие авторитеты: Плотин «Злой палач не нарушает порядка хорошо управляемого города. Городу он нужен; хорошо, что он там есть; он на своем месте». Августин: «Что может быть ужаснее палача? Существует ли душа более жестокая и дикая, чем у него? Тем не мене закон отводит ему необходимое место, и он является частью установлений хорошо управляемого города: сам по себе он дурен, но в рамках городского порядка он — бич для дурных людей». Ж. де Местр: «изымите из мира это непостижимое действующее лицо (палача) — в ту же минуту порядок уступит место хаосу» и т. д. Философия — диссонанс, а не консонанс (это не значит, что она дурна, хотя бывает), она до темперации, но зачастую играет роль палаческую, и оправдания ей нет там, где она разыгрывает роли. Будь это роль вождя, палача, царицы наук, или стирптизерки — все глумление, садомазохизм и самоистязание. Не любовь философия, а ревность, зависть, зависимость от обреченности мира и зависание, восстановление необретенного, неведомого. Тщательно скрывает она, что у нее есть сердце, не отягощенное вещевым довольствием мира, с которым она не может замириться, так как философия — месть за несбывшееся, возмездие в том, что его не будет. Расстройство пространства обитания, а то, что хочется сказать — не высказать, не дотянуться, не дотронуться. Недотрога.

То, что философия растеряла свой тысячелетний авторитет, умудрившись стать авторитарной, не вызывает сомнения даже у представителей так называемой интеллигенции, которая едина с народом, а потому у народа сомнения тоже не возникают. Нет надобности восклицать: «Да как же енто? Ведь такая здоровенькая была?», вопрошать «Как, при каких обстоятельствах, потерпевшая приняла смерть» и патетически призывать немедленно отомстить убийцам в белых халатах,

пардон, воротничках — мы поставлены перед фактом: да уж, представьте себе, после продолжительной болезни.... По собственному желанию... преставилась, «урезала дуба», склеила ласты, откинула копыта. Почила в Бозе, окочурилась, перекинулась, а потому впору писать некролог, (что я и делаю; и тысячи моих «коллег» вместе со мной, предпочитающих, правда, увековечивать ее память своими и чужими монографиями — этими добротными, крупнопанельными, на совесть сработанными блоками плановой продукции) и, написав, вздохнуть с облегчением, дескать, зажилась старушка, неутешные вы мои, примите наилучшие соболезнования и проч. Описать тот тотальный маразм, в котором она доживала последние десятилетия в богадельне, под отеческой опекой попечителей и начальников богоугодных заведений, не под силу даже М. Жванецкому, театр абсурда, ежели брать в сравнении — вершина разума.

Жил я в безумное время
и общей судьбы не избегнул:
Стал неразумным и сам, как повелело оно...

Гёте

О чем я?

Да так, показалось.

Интеллигенция выписала себе охранную грамоту под лозунгом, слоганом: «Беречь нервы! И себя любимых!» Интеллигенция — нервная система человечества (уже-человечества), которая, как известно, не восстанавливается, и это все так. Но нерву все равно от чего болеть, и почему воспаляться. Красные пришли — больно, белые — больно. «И я молюсь за тех и за других» (М. Волошин). И понимаю, что культура еще в эмбриональном состоянии, а уже смертельно больна и впадает в старческий маразм, ослепленная ненавистью и параноидальным желанием приносить пользу. Злоба и мелочность. Дележка началась и надо бы успеть. Святость слезает как облупившаяся позолота и наружу прет свое кровное, нутряное жлобство, которое выдают за объективность развития, руководствуясь нехитрым аргументом a contingentia mundi, от случайности мира — раз это есть, то тому есть объективные основания. Легковесность, развесистая словесистость словесит, костя неугодных почем зря, сражаясь за «нетленные идеалы», «национальные идеи» прямой кишки прогресса. По местам стоять! Все переименовать! Организовать общественное движение за отмену большевистского и красно-коричневого закона притяжения. Сжечь книги академика А. Н. Колмогорова, как запятнавшего себя службой и сотрудничеством с коммунистическим режимом. Тем более, что нападки на кибернетику принадлежат ему. Кстати, то, за что критиковали генетику и кибернетику, было совершенно справедливо. Первую пинали ногами за откровенно фашистские выводы о врожденных способностях и неполноценных расах, хотя в генах не содержится ничего человеческого, равно

как в дереве, жилах, конском волосе и длине волны нет музыки, в химическом составе мрамора скульптуры и проч. Законы Менделя (судьба которого была печальной — он был забыт при жизни, его титанический труд погиб, а доклад осмеян — нынче будет еще печальней, того и гляди, заменят законом божьим) встречаются во всех довоенных и послевоенных учебниках.

А кибернетику травили поначалу сами математики, философы только отметили, что машине подвластны исключительно формально рассудочные формы мышления. Сам же интеллект недоступен. Мозг так же мало мыслит как магнитофон или электронный носитель, пусть самый совершенный. Самое смешное, что вопрос этот решен и по отношению к нему можно судить об интеллекте человека. Спорить здесь не о чем. Все равно, что травить — дарвинизм, марксизм — лишь бы травить.

Агрессивность люмпен-интеллигенции появляется тогда, когда нечего сказать. Моя нетерпимость «отседова» же. О нынешней интеллигенции нечего сказать, поскольку сама интеллигенция перестала быть словом, стоящим в начале творения, и стала званием, вроде «заслуженного артиста». Сыпно-тифозная, плотоядная, голословная, завшивленная национальными идеями и самодовольная до нельзя, однако с царем в голове, где-то на периферии, на задворках рассудка интеллигенция совсем ополоумела, профессионально угрожая уйти восвояси, если ей не дадут, сколько себя помнила, все погибала да погибала, предавая себя, а заодно и свои траченные молью идеалы, оправдывая любую подлость. (Конечно, существовала легенда, что представители интеллигенции не сотрудничали с фашизмом. Еще как сотрудничали, да и сейчас готовы в сентименальном раже. Не будем вспоминать ни Хайдеггера, ни Чорана, ни Зедльмайра, ни Гиппиус с Мережковским, ни Жене, ни Гамсуна… верно у них были свои резоны, как, впрочем, у автора «Своеобразия эстетического», который в свою революционную молодость без колебания расстрелял каждого шестого. Героизм интеллигенции — миф. Просто у истории свои «заградотряды», вынуждающие действовать, когда нет выбора.) Существует своя иерархическая лестница (которая отнюдь не «лествица духа»), и призвание превратилось в признание, а интеллигенция в одну из регалий, которую носить так же престижно, как нашлепку на очках, розовых, черных «хамелеон», «жовто-блакитних», «триколорных» или «звездно-полосатых». Ярлыки фирм и ценники уже не срезаются. Они элемент социальной принадлежности. Смена настроений в зависимости от размеров оклада. Нынешние власти *(тогдашние, теперешние знают и производят своих идеологов, так же тупо, как и раньше, что обнадеживает, хотя и воняет*) просто не знают, что современных, преданных делу национального самосознания можно просто и недорого купить вместе с самосознанием, под которым подразумевается вялошевелящийся умишко ныне здравствующего очередного гаранта конституции, защищающего священный институт собственности.

Были уже реформы в осуществление принципов Священного Союза на западный манер в 1817 году, когда состоялось преобразование министерства народного просвещения в «министерство духовных дел и народного просвещения», доверенное кн. А. Н. Голицыну. Были инструкции Ал. Струдза, согласно которым предлагалось неукоснительно озаботиться тем, чтобы посредством лучших учебных книг направить народное воспитание «к водворению в составе общества постоянного и спасительного согласия между верою, ведением и властию», а посему издать прописи и, уничтожив вредные книги, также лишить университеты их привилегий. Был Д. П. Рунич, разгромивший Петербургский университет в 1821 и печально известный М. Л. Магницкий, прославившийся знаменитыми доносами и проектом тотальной цензуры, выражая идею правительственной политики и многое другое, что принималось нормой и образцом. Интеллигенты стояли во фрунт, слушая откровения, вроде: «Слово есть проводник адской силы, книгопечатание — его; профессоры безбожных университетов передают тонкий яд неверия и ненависти к законным властям несчастному юношеству, а тиснение разливает его по всей Европе», и Магницкий «умоляет Его Сиятельство поразить сие страшное чудовище» и т. п.[1].

Г. Шпет со свойственным ему сарказмом много позже поупражнялся в остроумии над этими пассажами попечителя в «Очерках развития русской философии». Примечательно, что ничего не изменилось. Интеллигенты и тогда подвергались гонениям и по-прежнему сейчас, уже в отсутствии интеллигенции, на всякий случай. Мышление ампутируется, как рудимент, не украшающий то, что теперь считается человеком. Наука — не восточное енто дело, не азиатское. Интеллигенция, за редким исключением, всегда лизала руку, ежели дотягивалась, поскольку была правительственной, казенной, государственной.)

Интеллигенты — наемники. Их еще не покупали, но они уже преданы и тщательно, суетясь, пытаются угадать, что пожелает их, «батоно», «шеф», «бугор», «пахан», будущий хозяин. Восхитительно наблюдать единодушие — редкое явление там, где есть живая жизнь. Военная команда «все вдруг» — незабываемое зрелище эти маневры. Предательство в крови у интеллигенции, которая, справедливо, чисто отечественное явление. И поедом едят не только потенциального противника, не сопротивляющегося, а просто неаккуратненько выбивающегося из общего единообразия, но и друг друга, не брезгуя покойниками.

Поневоле вспоминается персонаж из детской книги Тибора Фишера «Философы с большой дороги» (М., 2003), выдающий пассаж: «Само занятие философией вызывало и вызывает во мне лишь ядовитую иронию, замечу в свое оправда-

[1] См.: *Сухомлинов М. И.* Исследования и статьи по русской литературе и просвещению: В 2 т. — СПб, 1889.

ние, что история нашей науки — просто-напросто ряд скандалов в благородном семействе, гротескная эстафета: очередной умник, взгромоздившись на плечи предшественников, норовит покусать коллег, разорвать их в клочья, представьте стаю пираний, где каждая рыбка обгладывает плывущую впереди. Чуть что, коллеги-философы сразу хватаются за ножи» (с. 319).

Однако, как говорил некогда герой М. Булгакова Мышлаевский: «Голым профилем, господа, на ежа не сядешь». Оно то конешно, оправдание есть всему и «хуч сову пеньком (сову Минервы, надо полагать), хуч сову об пенёк», однако хорошо по-прежнему различается, что поросенок с хреном и хрен с поросенком не одно и то же.

Чем кичиться? Духом? Дык не духом единым. Идеями? Окститесь! Представляете, что было бы, если бы идеи Платона, коего мы так почитаем (редко, правда, читаем, так, почитываем), были бы воплощены в жизнь? А вся эта позорная история, которую почему-то называют человеческой. Еще не тошнит? Не выворачивает? Интеллигенция как отшибленная память, временная амнезия, как фильтр, демон Максвелла, очень избирательна. Только хорошее. О мертвом только хорошее. А религиозные войны? А Возрождение? Реформация? Что, паленым мясом, человечинкой запахло? Знакомый запах. Знаковый. А французская революция? Массовые расстрелы из пушек прямой наводкой, солнце Аустерлица, пелопонесские войны, история колонизации, междусобойчики на Руси, казни, гугеноты, гёзы, иприт, атомная бомба, лагеря, каждому свое, истребление в цивилизованный век: Италия в Абиссинии, Франция Рифов в Алжире, Англия евреев в Палестине, США — по всему миру, не говоря уже о просвещенной Германии… Не открещивайтесь, примите… И принимали, и оправдывали, и продолжают делать вид, что вовсе не при чем.

Да и сейчас. Страна потоплена в крови, бандитизм, мир стонет и корчится в агонии, беременным женщинам вспарывают животы, а интеллигенция не слышит и не видит, и спорит о правовом государстве. Бог, сотворивший всю эту грязь, был первый интеллигент. И я могу поверить в него на этих основаниях, поскольку человек до такой мерзости бы не додумался. Бог умер, а мертвые сраму не имут. И интеллигенты ставят ему свечку (медицинскую), на всякий случай.

О чем я? Да так, показалось.

Нет, не буду пересказывать осточертевшую всем историю об интеллигибельном пространстве, все эти нравоучительные постановки задач. «Задача интеллигенции в том, — пишет И. Г. Фихте, — чтобы найти верный и адекватный modus cognoscendi, то есть такой способ знания, который придал бы жизни духа, характер действенного и истинного самоопределения. Душа человека должна выстрадать в себе ту глубину, на которой подлинно увидит, что всякое движение духовной жизни есть самоопределение, и что дух есть творческая энергия, раскрывающая себя из себя. Тогда интеллигенция станет волею».

Может в этом первородный грех российской интеллигенции, провинциально, простодушно пересадившей чужие идеи, которые и дали в результате на чужой почве ту абсурдную мутацию клубящихся пространств мрака и бесноватости. Самонадеянная воля, в которую вырождается творческая энергия духа, обратилась знакомой ницшеанской проповедью сверхчеловека. Опустившись в глубины духа на глубину зла, вдруг прозреть, что уж слишком мы опустились. Интеллигенция освободила образ, вернув свободу, воз-вратив, развратив ее. Свобода стала целью свободы и побирающийся Бог наложил на себя руки, освободив мир от постоя. Развоображение. На волю, всех на волю. Интеллигенция пробует время на вкус и на разрыв, и это оказалось куда как просто, расправиться с тончайшей и хрупкой плеромой времени, отравившись ядом вседозволенности. Интеллигенция сама — разрыв аорты, инфаркт культуры и частичная амнезия истории. Интоксикация пространства. Короткая память. Склероз бытия. (– Доктор, у меня склероз. — И давно он у Вас? — Кто?) Все позабыто, ибо функция наемных мыслителей не в том, чтобы хранить. А в профессиональном умении забывать. Зато хорошо бы отделить руссов от славян, «укров» объединить с ариями и позаботиться о чистоте нации, измеряя лицевой угол. И почему бы не поклоняться рыбе, как это делали первые христиане, а не кресту. Тем паче изрядно модернизированному, а то и плахе с топорами? Не припомнить ли Русь изначальную? Предательство своих богов? Новгородское потопление? Раскол? Как горели церкви по всей Руси и замазывались фрески, переписывались иконы? А благолепие корчилось на дыбе, ибо были правды на Руси: подлинная, по длине хребта ремни по живому рвали, да подноготная, когда раскаленные иголки под ногти загоняли. Ах, да, Северная Пальмира. Люблю тебя, Петра творенье? На костях горячо любимого народа. Просвещенные монархи, уничтожившие 60% всей церковной архитектуры. Более 700 монастырей, закрытых Екатериной Второй, ну и так далее. Мудрено ли, что вся история культуры присвоена двумя поколениями непоротых мещан, которые, впрочем, по сию пору мечтают о телесных наказаниях. Наших прогрессивных, экзальтированных дам просто еще не пороли, не секли розгами, как в свое славное время слушательниц высших бестужевских курсов. Как там насчет традиции? Не чешется?

Не буду поминать всуе столпы, на которых зиждется миф о непорочности, святости и чистоте интеллигенции. Ситуация патовая. Если всерьез заняться историей духа (а это знает любой интеллигент и даже исполняющий функцию оного и образованного не бульварными листками), открывается картина, по сравнению с которой блекнут и сникают все описания ада. Нет радости в том, что я пишу, но нет радости и в том, что пишут от имени интеллигенции. В каком воспаленном мозгу могло привидится, что хлопці из дивизии СС Галичина станут национальными героями, а те, кто начинали карьеру, закладывая однокурсников,

работая стукачами и сексотами, будут теперь учить нравственности. Поэтому меня не удивляет, когда, разыгрывая оскорбленное достоинство на похоронах своей матери, женщина пишет жалобу и устраивает скандал по поводу того, что служба отправляется не «державною говіркою», и совсем не поражает, когда композиторы сотворяют аж за 50 долларов на заказ хоровые произведения, посвященные голодомору на Украине, который уже, оказывается, стыдно сказать, празднуется. Странный и избирательный зов совести, который сыто молчал всю творческую биографию[1].

---

[1] Очень примечательны свидетельства Георгия Эфрона, сына Марины Цветаевой, задокументированные в его дневниках. Напомню, идет война, миллионы сражаются на фронте, 1942 год, союз писателей в эвакуации. «Все писатели пьют. В разных дозах, но скорее мало, чем совсем нет, скорее много, чем мало et ainsi de suite. Пьют Толстой и Погодин, Луговской и Антокольський, Ахматова и Городецкий, пьют все. <...> Постепенно центр тяжести разговора переходит к двум писателям (Луговскому и Антокольскому. — *А. Б.*). Как большинство из своих собратьев, когда они соберутся вместе, они начинают говорить о недалеком довоенном прошлом. У этих двух в воспоминаниях явно перевешивает тоска по выпитому и съеденному. Все они ездили на съезды в республики, где их угощали; сколько выпито и съедено! Мне смешно. Представляю себе, как бы матернулся рабочий или крестьянин, слушая описание выпивок и пиров этих «паразитов» (обязательно бы так выразился!) ... Нашли о чем вспоминать! О кафе и окороках! Ну и источники вдохновения. А ведь это официальные сливки интеллигенции... Ce sont des poetes, que diables /Это же поэты, черт возьми!/ надо быть тоньше! Не говоря уже о несоответствии облика их творчества и облика их жизни: прославление сурового труда, с одной стороны, ненависть к буржуазии и т. д., а с другой — идеалы жизни, тождественные с устремлениями капиталистов: хорошая выпивка. Хороший обед. Хорошая квартира. Это выходит очень неловко. <...> Еще об интеллигенции. Интеллигенция советская (и не только, любая. — *А. Б.*) удивительна своей неустойчивостью, способностью к панике, животному страху перед действительностью. Огромное большинство вешает носы при ухудшении военного положения. Все они вскормлены советской властью, все они от нее получают деньги — без нее они почти наверняка никогда бы не жили так, как живут сейчас. И вот они боятся, как бы ранения, ей нанесенные, не коснулись и их. Все боятся за себя. <...> Из разговоров явствует, что жалеют не о Днепрогэсе и майкопской нефти, а о санаториях в Кисловодске и дачах. Им бы очень хотелось. Чтобы союзники разбили немцев, восстановили границы СССР, а потом завалили продуктами, восстановили промышленность и немного смягчили «систему». И когда оказывается, что все-таки союзники не благотворительное учреждение, когда союзники медлят ли, мало бомбят ли, начинается возмущение, разговоры о предательстве. Это очень любопытно. Несмотря на интеллигентскую тенденцию к оппортунизму, к приспособленчеству, они отнюдь не трезвые политики. Их аппетиты и воспоминания

Нет, не обличаю я никого, некого. Каждый знает это сам и их прошлое, прямо пропорционально нынешнему. Кто громче всех призывает к расправе над прошлым, тот наверняка преуспел и при тогдашнем режиме. Все эти директора Институтов, Благотворительных фондов, депутаты и прочие, припавшие к кормушке и зудящие о вычеркнутых годах и страшных застенках, в которых они мужали, лелея в парткомах светлую мечту о незалежності или цивилизованном капитализме, отлично знают о том, что предавали они и тогда и сейчас совершенно сознательно. Писать бессмысленно. Напишешь правду, укажешь, не дай бог, фамилии, факты, дабы не голословно вещать, и тут же эта правда превращается в официальный донос, следствием которого будет организованный массовый митинг, кипящий благородным негодованием и такой знакомый клич: «Бей интеллигентов! От них все зло». Хотя они безобидны как кролики и кротки, аки голуби. Сразу найдутся свидетели, что это проклятые философы во всем виноваты (или кибернетики? или генетики? или врачи?), что все они в заговоре супротив народа и мечтают его извести. Масонские ложи, пожиратели младенцев и все как есть коммунисты. Нехитрая логика здесь испытана временем:

Просыпаюсь с бодуна,
Денег нету ни хрена.
Отвалилась печень,
Пересохло в горле.
Похмелиться нечем,
Документы сперли,
Глаз заплыл,
Пиджак в пыли,
Под кроватью брюки.
До чего ж нас довели
Коммунисты-суки!

Игорь Иртеньев

И будут бить, и даже не жлобы с улицы, лавочники, хозяева новой жизни, а свои, собратья по перу, как, впрочем, и было всегда. Те же бравые служаки

их — главенствуют, и когда создается угроза этим аппетитам в настоящем или будущем, то вешаются носы и слышатся слова возмущения. Любят советскую власть гораздо больше за то, что она дала, чем за то, что она вообще сделала». Очень точные наблюдения для 15-летнего мальчика, который, впрочем, судя по другим местам его заметок, обещал вырасти в законченную, прагматичную, циничную сволочь, хотя и не гоже так говорить. Написав в дневник о смерти матери, он долго распространяется, тщательно фиксируя, сколько и чего он продал из носильных вещей, как все «очень неприятно», но он надеется «хорошо устроится» и т. д., словом вполне по интеллигентски, холодно и расчетливо.

властвуют и сейчас. Только раньше гробили за антимарксизм и мистику, а теперь клеят ярлыки обратные. Уже, казалось бы, такая серость осталась, куда дальше вышибать мозги, нет, неймется. Бдят и бьют. Все равно кого, лишь бы при деле остаться. У кормушки. Бей этих. Слишком умных, они бесполезны. Что, впрочем, уже бывало в истории неоднократно. Достаточно вспомнить эпоху Хань, когда все поэты и конфуцианцы были утоплены в нужниках, и через 25 лет от некогда могучего государства не осталось ничего. Правда, нельзя утопить в нужнике того, для кого он стал средой обитания, так что большинству сия участь не грозит. (Во многом Советский Союз погиб в результате уничтожения интеллигенции, писателей, поэтов, философов — они держали на весу пространство одним своим существованием, даже если бы ничего не писали, даже если бы писали одну ложь).

Даже если этот надсадный вопль не раздастся, что маловероятно, слишком много «толерантных», «терпимых» и «демократичных», то все равно стройные ряды «допущенных к столу», вещающих от имени интеллигенции, промаршируют в едином порыве верности, лояльности властям придержащим по костям отступников[1].

Совесть (древнерусское — съвѣсть) означает разумение, понимание, а оно, как известно, проблема. «Съреча», случа, судьба не сръечилась, на разных языках мы говорим. Да и не впрок все это. Уж кто-кто, а рабы (работать — порабощать) умственного труда отнюдь не заблуждаются относительно своего предназначения в мире. «Всю жизнь я наблюдаю раболепство, пресмыкательство, самоуничижение интеллигенции, а о других слоях общества и говорить нечего», — мучался Шаламов. «Я знаю секрет этой тайны людей, стоящих у «стремени». Это одна из тайн, которую я унесу в могилу. Я не расскажу. Знаю и не расскажу». И я знаю, и каждый, но тоже будет молчать до последнего, и этот последний умрет

---

[1] Ну, кто мог предположить, что Окуджава (все это писалось, когда все были живы), фронтовик, поэт, песни которого мы пели, много позже, во время расстрела Белого дома будет орать в прямом эфире: «Патронов не жалеть! Пленных не брать!», а потом напишет не о кровавом позоре, от которого уже никогда не отмыться, нет, как истинный поэт накрапает бездарные вирши об любезном его сердцу Израиле и США, вот ведь пророчески пропел некогда «...а мы все холопами числим себя»; Ульянов, гениальный актер, брызгая слюной, будет клясться в верности Ельцину; Быстрицкая, удивительная Аксинья, символ красоты и благородства, станет участвовать в выборной компании в команде алкоголика и гниды продажной как последняя идиотка, оголтелая баба, призывая голосовать за откровенного подлеца, а Эльдар Рязанов, душка, заверять: «Мы с вами, господин президент» под аккомпанемент выстрелов. И ведь никто за язык не тянул. Многие тогда облажались и ничего, не умерли со стыда, и совесть не замучила. Одна Юлия Друнина за всех расплатилась сполна, покончила с собой.

в каждом из нас. Знаем, потому что судьба (суд состоялся, а судьба — судилище с древнерусского) быть рефлексией человечества без человеческого, судьба быть стыдом его и быть вообще, и потому это — бесстрастное самосознание мерзости, в которой погрязло оно, тонущее в собственных экскрементах. И если это так, то попавший, попавшийся и ставший интеллигентом (когда это превращение совершается, никто не знает, так же трудно зафиксировать момент свершения, как переход от необходимости к свободе, не опирающейся ни на что), даже ценой собственной гибели, темнея от боли или за порогом боли принужден к отражению, причем еще не существующего, отрицающего действительность бывания. Сбывание, как вбивание, опространивание пространства из ничего. Но это не разящее, отражающее удар и отвечающее ударом на удар отражение — это накопитель боли человеческой, когда уже и болеть нечему, удел профессиональных плакальщиц. Боль самой боли — не обретение — потеря сознания. Скорее всего, превращение и способность к регенерации не бесконечна, но интеллигенция наступает тогда, когда человек сам есть бесконечное превращение, исступление, воплощенная сверхтекучесть и сверхпроводимость, поток, который не может удержать то, что в нем отражается, и потому всегда его уникальность всеобща и безразлична. Интеллигенция — зеркало, сотканное из нервов, не в силах не отражать, даже когда общество корчит рожи и плюет себе в харю, всегда попадая на эту поверхность — тонкую амальгаму интеллегибельности, и нет возможности утереться. Эта поверхность мутится и мутит ее, когда отражает муть и прозрачна, когда ясно, но свет исходит по ту сторону. Лицом к лицу. И если завешивают зеркала, то это потому, что в доме покойник, а если отворачивают лицом к стене?

Интеллигенция всегда оттуда, даже, когда она здесь налицо. В этом трагедия. Интеллигент всегда чужой, даже в однородном пространстве, как то самое одиночество Бога, не осознавшего своих истоков, как брошенное, оброненное невзначай слово в кромешной тьме небытия. Отпадение от абсолютного в материю индивидуации. Интеллигенция — это знание заранее.

(К этому вполне приложимы слова Гегеля: «...следует сказать, что было бы до отчаяния скучно знать заранее с полной определенностью все повороты своей судьбы и переживать их затем по порядку все вместе и каждый в отдельности. Однако *подобного рода* предвосхищающее знание относится к числу невероятных вещей, ибо то, что существует еще только как *будущее*, следовательно, как нечто, только в-себе-сущее, совсем не может стать предметом *воспринимающего рассудочного познания*, так как только уже *существующее*, только нечто, достигшее *единичности чувственно наличного*, может быть воспринимаемо. Во всяком случае, человеческий дух способен возвышаться над знанием, занятым исключительно непосредственно данной в чувственном восприятии единичностью; но

абсолютное возвышение над этим знанием имеет место только в *понимающем познавании вечного*, ибо вечное не вовлекается, подобно чувственно единичному в процесс смены возникновения и уничтожения и не есть поэтому ни прошедшее, ни будущее, но есть, возвышающееся над временем, *абсолютно* настоящее, содержащее в себе его различия как внутренне снятые»[1]. Намеренно привожу большую цитату сейчас, чтобы позлить нынешних сявок, Гегеля поливающих. На самом деле интеллигенция всегда знает свою судьбу, и предвосхищение позволяет ее не избежать, а следовать ей, создавая, сочиняя ее. Вечность и бесконечность для нее и есть чувственно наличное сегодня и весь смысл не в истине, а в том, чтобы ошибиться, наиболее катастрофическим образом, как абсолютно настоящего, безусловного непризнания условий времени, когда сам факт существования интеллигенции — уже поступок. Весь смысл в непоследовательности и непосредственности достигнутой всеобщности. Великий отказ.)

Сама всеобщность, *alienation* — означает отчуждение. Интеллигент — бесконечный процесс покидания, отрешение от частности к части и заодно от чести, от единичности, но и от индивидуальности. Воспарение над собой, в отречении от всеобщности. Ясновидение самого видения и полная слепота, выносящая внутренние определения вовне.

При этом смысл в том, чтобы воспринимать интеллигенцию буквально, как то, от чего она произошла, в виде и существе потенциальной и актуальной бесконечности в непосредственности чувства и не только в интеллигибельном чистом деятельном созерцании, но и во всех оттенках сразу, как будто все, сказанное о продуктивной способности в истории чистой философии, было осуществлено реально во всей полноте единого становления и «чувственном блеске». Интеллигенция как только «последовательность представлений» и продуцированная «одновременность», как акциденция в качестве действия и субстанция в виде причины, имеющей целью восстановление настоящего и т. д. — даже формальный взгляд, простая и незаконная подстановка категорий, наделяет удивительными проблемами — было мертвое пространство обитания все той же интеллигенции. Стоит только представить себе, что интеллигенция выступает в несвободном мире как свободное действие эмпирическое, как одолевается собственно время и не только потому, что для чистого разума время не существует, но и потому, что время не существует для становления. Время, выражаясь языком Шеллинга, является границей между «абсолютной интеллигенцией, не сознающей себя таковой» и «интеллигенцией, обладающей сознанием». Нельзя так? Шеллинг и вообще история философии не о том? Согласен, однако, интересно и мерять следует

[1] *Гегель Г. В. Ф.* Энциклопедия философских наук: Философия духа. — М., 1977. — С. 158–159.

по этому, примеряйте на себя: «Вне определенной ограниченности лежит сфера абсолютной интеллигенции, для которой ничего не начинается и не становится, так как для нее все **есть** одновременно, или вернее, она сама есть все». Даже писать «историю интеллигенции» не стоит трудиться.

Противопоставление себя себе же, как внешнему миру. Предчувствие. Промежуточность. Исчезающий момент. Ограниченная состоянием вечность, теряющаяся в конечных вещах и мечтающая о совлечении тварности. Эксгибиционизм, когда думают, что обнажают душу, а на самом деле другое, которое и кладут, забивают на всю культуру оптом, чтобы не мелочиться. И мелочатся, занимаясь, заполоняясь только единичным и случайным, интересуясь только индивидуальными отношениями, единичными похождениями своего «Я». Тогда самая потеха. Тогда следует обязательно признавать Фрейда (ба, знакомые все лица, а вот Фрейда я как раз и не признал) и любить Шёнберга, который был типичным пролеткультовцем, скандалистом, попросту изнасиловавшим музыку, правда по законам жанра. (Все ищут глубинные мотивы. А что если Фрейд был просто закомплексованным на сексуальной почве маньяком, а Шёнберг обыкновенным, ненавидящим музыку завистливым «говнюком». Досужие, «добросовестные критики» выводили же музыку Шенберга из его отношений с Бергом? Так же, как Фрейд творчество Леонардо из якобы гомосексуализма. И в этом все дело? Хотя не в этом дело и Шёнберг с Фрейдом не при чем. Все дело в культе кого бы то ни было). Вся похабщина в литературе (впрочем, как и все шедевры) на совести все той же интеллигенции, полагающей, что мы не можем узко смотреть на мир и следует освобождаться от предрассудков старомодной нравственности. А потому на всякий случай будем грести все, подразумевая, что все будем иметь. Интеллигент — не свобода, он — освобождение от всего, лишенность иного. Освободить себя, — подчеркивает Ильин, — значит обновить условия своего бытия так, чтобы из них исчезло *всякое инобытие*. Утрачивая, он получает возможность обретать масштабы утраты. Теряя любой пустяк и отказываясь от простой мелочи, он обретает условие безусловного существования, ибо не цепляется за прошлого себя самого ни под каким видом. (Жизнь, основанная на перманентном свободном предательстве, не важно кого. Трагедией становится все, от утраты волос, облысения, до утраты совести, близкого человека или родины, причем той, затерянной во времени, в котором он не жил, зато читал и скорбел. Разницы нет, есть необходимое чувство разлуки с собой любимым, единственным и неповторимым.) Своего рода анестезия формы, которая основывается на обретенной утрате, как единящая душу длительность. В этом дотошность познания до тошноты.

Поэтому интеллигент всегда в онтологическом статусе — универсалия, где времена не смешиваются, а сепарируются. Он чужд самому себе, поскольку справиться не может не только с собственным содержанием, превышающим

возможности человечества, но даже с собственной свободой (стремясь к ней, не знает, что с ней делать, попросту убивая время) и потому он не «имам имени», не пойман, не поимён, не поименован, однако имя ответствует вместо него. Он сам не свой в буквальном смысле. Он утрачен в истории культуры, в бесстрастности открестившийся от крови и муки образцовой тюрьмы, где томятся музыка, живопись, пластика в виде наглядных пособий смоделированной человечности и есть даже свой тюремный театр; с другой стороны, в сущности это и есть настоящая, истинно человеческая жизнь, где нормой является то, что в дольнем мире так называемой истории является гениальным или вовсе не является, поскольку нет попросту органа восприятия, способного воспринять.

А ведь в мире искусства, чей искусительный пафос — отнюдь не декорации из папье-маше, чувства еще настолько в младенческом состоянии, что гадят под себя. Но даже эти проточеловеческие, зачаточные чувства, составляющие сущность и оправдание человеческого существования, — только прообраз человеческого, скованного немотствующей предметностью.

Предметность искусства (не вещность, отнимающая голос и вещающая вещами) как детская, полная красивых игрушек, очень условных, абстрактных и страшненьких, и неизвестно, когда еще человечество научится фантазировать и играть? Но это еще не все, далеко не все. То, что некоторым кажется конечной целью человечества, подлинной кровью человеческих чувств, на самом деле только начало, роды эмпирического бытия, тот дольний мир, от которого только и ведется отсчет действительной истории, когда человек преодолевает тяжесть и непроходимость вещества и восходит к абсолютной красоте, переосуществляя тем самым и действительность, пронизывая ее незримым проникновенным светом. «Вдруг вспыхивает свет, — да, это Плотин, — единственный, чистый. Ты спрашиваешь себя, откуда он. Ибо исходной точки не существует. Свет ниоткуда не идет, он никуда не направлен. Но он появляется и исчезает. Поэтому не надо его искать. Надо спокойно ждать его появления, готовясь к моменту, кода он станет видимым. Так взор ждет солнечного восхода».

Но этот тайный свет не приходит. Он здесь всегда и следует одолеть лишь труп своего тела, которое своей непроницаемостью превращает свет в адский пламень жаждущей души. Подобно тому, как в живописи мы созерцаем не фактуру, не «расположение красок на плоскости» (Пуни), а чистые эманации света, обращенного взглядом, так и тело становится вполне живым лишь пронизанное красотой, одухотворенное и просветленное ею. Тогда и тьма оправдана эстетически, как ожидание и томление, закрытые глаза и имя света. «Свете тихий».

Бах более действителен, чем придурки лагерные, творящие новую идеологию, по счастью так же бездарно, как всегда. Крутые политики (если крутые, то, как правило, идиоты, отнюдь не достоевского разлива) кроят страну вдоль и по-

перек, не считаясь с элементарными правилами приличия, гадя, где придется. Интеллигенция играет роль шута, тщетно пытаясь комментариями, а то и грудью прикрыть срамные места новых цезарей.

Вообще ситуация напоминает отечественный концлагерь, особенно в философии. Были философы «в законе», законченные ублюдки, стали терять власть и ссучились, пошли на альянс с администрацией. Теперь идет «сучья война», драка за баланду с молодыми легавыми, опоздавшими к раздаче. Есть тут свои паханы, бугры, шестерки, свои мужики и «петухи». Играют в очко, в буру, но все больше «авторитеты» в своих разборках играют в подкидного «дурака». Дескать, а я тебя, твоего В. Соловьева крапленого козырным Хайдеггером... Так повелось издавна, однако теперь, все больше передергивают. А за это, как известно, бьют канделябрами.

Одно не ясно, почему все как один торопятся на панель? Еще торги не были объявлены. Да и что можно взять от философии? Не суетитесь под клиентом, Новому порядку философы не нужны, а ежели понадобятся, то «за вами придут», как выразился один очень лояльный к власти интеллигент. Самое слабое место у интеллигенции — голова, но не лоб (он не прошибаем), а затылок. Пуля, в какие бы национальные цвета ни была окрашена, по-прежнему весит девять грамм. В этой стране, в этом бараке, где делят место, кому быть наверху, а кому возле параши, ничего, что воняет, гнильца — она пикантна, в этой зоне все ряженые. И можно, конечно, все это интерпретировать, как возрождение духовности (нынче фонд уже есть, с мордатым, лоснящимся директором, лопающимся от самоуважения, кстати, бывшим секретарем парткома Института, прямого подчинения ЦК — все как в цивилизованном опчестве, а слово «духовность», по выражению Л. Подервянского, употребляется чаще чем «х...» у прапорщика), карнавальную культуру, праздник, который всегда с тобой.

Действительно, откуда не возьмись, как на детских маскарадах, «господа офицеры», у кажного, итить их, «полный бант Егория» на грудях, один поручик, другой капитан, третий сразу полковник, все как один герои неизвестно за что, гетьманы в национальных костюмах с булавами, философы в вышиванках з оселедцями, истеричные девицы из пансионов, из благородных «футы-нуты», дворянское собрание, графья, князья, президенты первой гильдии, как водится с перепою, лихо распродающие страну, бизнес по большому и по малому, экономисты доморощенные, бравые военные с большими фуражками (известно, чем слабее армия, тем больше тулья), одну присягу нарушившие, давшие вторую и готовящиеся охотно... и к... третьей, защитники белого дома, наверное американского, как Ростропович, с автоматом *(когда опасности нет, это ведь 91, а не 93*) и прочие комедийные персонажи, вроде Егора Гайдара, продавшего память деда почище заклейменного Павлика Морозова, или ворюги Чубайса с сотоварищи. И каждый

день праздник, обращение к народу, как и сто лет назад, дескать, потерпите, вот ужо скоро будущее настанет. Все фальшивое и только кровь настоящая, не клюквенная, и земля уже не принимает, копни… кровью сочится. Не натешились еще? Все печалятся о прошлых жертвах, старательно забывая, что уже за прошедшие годы убито, уничтожено больше людей, чем во времена сталинских репрессий. Все поминают Афганистан, снимая бездарные фильмы, вроде «9-й роты», где новая жизнерадостная попса, закосившая от армии изображает войнушку, оттягиваясь в Крыму на содержании заказчика, и как-то не обращая внимания на то, что против 17,5 тысяч за девять лет Афгана каждый год погибает гораздо больше. Даже без боевых действий самоубийством только по Украине кончает более 30 тысяч ежегодно, при 100 тысячах неудачных попыток. Не говоря уже о прочих составляющих смертность, как наркомания, преступность и т. д. Вот где геноцид.

Но я не об этих, не об этом… Я о другом. О тех, кто не продался и не продается. Я не о служащих, а об интеллигентах. Хотя и прав, бесконечно прав О. Мандельштам, что отвлеченные понятия в конце исторической эпохи воняют тухлой рыбой, и потому вместе с евангельскими пятью рыбами пришлось выбросить большую тухлую рыбу — «Бытие», все же время видит глазами интеллигенции, хотя и слепорожденно, чувствует интеллигенцией, хотя и бесчувственно, и потому «выпавший из гнезда», из времени непосредственно, на равных может принимать от него «социальный заказ», а не от партий, чиновников и ответственных квартиросъемщиков. М. Цветаева в своей известной статье «Поэт и время» удивительно точно это описала. Но лучше вообще не работать на заказ и найти в себе силы молчать. Молчать не из трусости, а чтобы сохранить тишину в полисловии, в обилии раздробленных как черепа на осколки слов, словонедержании, дабы сохранить хоть толику тишины, в которой только и можно прийти в себя.

Интеллигенция стала отвлеченным понятием. Но как знак представляет иное. Интеллигенция — чувство (хотя и абстрактное, долженствующее быть, но еще не бывавшее; эту небывалость ошибочно полагают индульгенцией на преступление, грехопадение возводя в добродетель). Преодоление, снятие предметности искусства обнаруживает тихое чувство, соединяющее воедино растерзанную повещно душу человеческую. Вещь испускает дух, освобождает томящееся человеческое чувство, прикованное к функции вещи, как каторжник к своей тачке. И обретая единую, безличную природу, единое человеческое чувство воплощается, вочеловечивается, лишая человека определенности. Оно подводит человека. Как дрогнувший голос, выдает его изменившейся интонацией, подводит к последней черте.

Если в настоящем это чувство, доступное интеллигенции интеллигенцией, доступно и достаточно — своего рода — пагуба, беззащитность и боль, хотя бы потому, что любое абсолютное вдруг разверзается, обнаруживая свою антиномичность и это невозможно. Непостижимо до дикости. В самом деле, для абсолют-

ного ничего невозможно, ибо возможность выступала бы для оного как предел, а определенная субстанция уже не субстанция, а субстанциальность. Предикат, акциденция. Более того, Абсолютное для того, чтобы быть таковым вынуждено (что само по себе нонсенс, поскольку нельзя абсолютное принудить к чему бы то ни было и даже к себе, поскольку для него нет «к себе и для себя»), вынуждено состоять (второй абсурд, поскольку оно не в состоянии и не сочленяется, не взаимодействует), исчерпывать не только бытие, но и ничто, впадая в противоречие. Это невозможно ни при каких условиях, ибо абсолютное безусловно, и лишь погруженное в становление, превращенное в него им, где все и ничто безразличны и не есть, эти противоречия, не имеющие, не находящие себе места, снимаются. Это были бы внешние противоречия, если бы могли быть, поскольку в абсолютном нет овнешненного и внутреннего. Абсолютное не становится, не бывает в становлении. Жизнь прошла и была такова. И постфактум может быть вскрыта и анатомирована, но в непосредственном бытии философская резиньяция беспомощна, даже если объявляет себя самосознанием. Абсолютная красота, абсолютная нравственность, абсолютное добро и проч., и проч., к вящей радости воинствующей серости обнаруживает свою двуличную, ехидную природу, давая индульгенцию всепрощения и тем не требуя личной аскезы, страстей и нравственности, взыскуя только одну единственную жертву в виде идеи недеяния, небытия, невозможности, утвержденной в качестве непреложного закона, отказывающего человеку в универсальном развитии. Но только здесь, и только в мышлении, в чувствах.

Интеллигент распят между двумя мирами и ни одному из них не принадлежит. Он — место встречи, та душа, где Дьявол с Богом сражаются не на жизнь, а на смерть, и тем более не на живот, и независимо от того, кто победит, подсуживать человек не имеет права, а гадят и бог и дьявол одинаково и различить их невозможно. Интеллигент распят между прошлым будущим и будущим прошлым, между историей и культурой, между очередями, скандалами, нищенским существованием и библиотеками, концертными залами, музеями, мастерскими, между искусством и красотой, распят искусством и абсолютной красотой, между абсолютной и красотой, он между происходит в теснине, как взаимопротивотечение, где все это умудряется перетекать через него, насквозь не смешиваясь. Сейчас, по счастью, рафинированный интеллигент вымер, избавлен от страданий быть, поскольку лишен всего, даже унижения. Зажравшийся служащий, наемный работник, пришедший ему на смену, свято место пусто не бывает, получил сытое существование и может ходить, впадая в религиозный экстаз на презентации, скуки ради посещать престижные концерты и лениво копошиться в Интернете, но все обессмыслилось, поскольку давно стало имитацией заведомо предсказуемых реакций. Нет тех сил, которые вызывали к жизни демонов музыки, теперь это простая скучная идеология. Так положено. Поэзия, Театр, Кино — все ста-

ло товаром. Все стало условным и ненастоящим. Скользкая пустота. Само время стало банальным времяпрепровождением. Зевающее пространство лишает действительность даже трагедии переживания, поскольку ничего не происходит. Перистальтика заботит больше, чем драма идей. И всюду самодовольное жлобство. Роль интеллигенции выполняют игровые автоматы. Музыкальные в филармониях, марионеточные в театрах и для раскладывания пасьянса в философии. Катарсис заменен очистительной клизмой литературных, внезапных как понос средств. Интеллигенции просто нет места в этом мире, даже в палеонтологическом музее. Ничейная земля. Свалка духа и свальный грех, где тайно совокупляются, «злягаються», «случаются» и рождают монстров идея и материя, дух и бытие, занимаясь кровосмешением. Инцест, ибо вся эта предметность вспоена одной кровью — черной кровью творчества, магией, вызванной к жизни без сердца, без естества мистерий творения из ничего, хотя в основе лежит истекшая вечность. Зомби. Пан-интеллигибельное пространство захламлено всей дребеденью истории, составляющей как в детском калейдоскопе изумительные случайные композиции, и есть там все, кроме самого интеллигента. Вопрос «Где я? Кто я? Что я?» Утрата одиночества. Он одинок, но не так, как одиноко одиночество, а как одиноко само общение. Он — весь обещание.

«Человек задуман один» (Цветаева). Задуман до основания. Задуман насмерть. Он свобода, которая — абсолютная ограниченность — сумерки между вечностью и бесконечностью — жизнь в абсолютной глухоте, когда не слышно как стынут звезды и растет трава — чистая сила воображения. «Сила воображения, — говорит истлевший Фихте, — не полагает вообще никаких твердых границ, так как она сама не имеет никакой твердой точки зрения, только разум имеет нечто твердое тем, что сам он впервые фиксирует силу воображения (испытывает и воображает ее — *А. Б.*). Сила воображения есть способность, парящая между определением и не-определением, между конечным и бесконечным». Не только сила, но и слабость воображения, сила притяжения, растягивающая Я, перефразируя Фихте, между двумя несоединимостями на время, заставляя время обнаруживать свою соразмерность с человеческой тварностью и тем истекать из бесконечности, бьющей светоисточником через смертную душу. Дух — пробоина, скважина. Душа — синекдоха — риторическая фигура, состоящая в уподоблении части и, напротив, части целому.

Интеллигенция — слабость, женственность духа, его страдание и исчадье очень крохотного, домашнего ада по долгу службы или по привычке думающего, пекущегося, озабочивающегося о судьбах мира, как будто интеллигент единственно ответственный за его судьбу и мир держится его воображением. Неприкаянность, неприменимость и отчаяние заключают его к свободе. Интеллигент — одиночество свободы, ее вкрапление в качестве необходимости *(«соль бытия», английская?*

поваренная? бертолетова?) — случайность свободы вопреки диктату нужды, шалая судьба свободы, без следа и вслед смотреть не стоит. То, что для других есть далекое будущее, для интеллигента — прошлое. Пройденное. Он жив прошлой свободой, которая давно необходимость и природа. Интеллигент — бродяга, но его странствия зачастую становятся беспечным фланированием или шляянием, слонянием не разбирая времени и листая пространства, как чистая длительность духа или его прерывность — все равно. Он результирующая эпохи, ее невольный критерий и подведение итогов, пустая трата времени. По отношению к нему время судят, им объявляют приговор. На интеллигенте лежит вина за то, что он не сбылся, за несодеянное. Он амнистия времени и его приговор, даже если он уже не существует. Случайное литие сущности и как случайность не имеет причины, а необходимость «потом, в последствии», интеллигенция возникает как чудо, по крайней мере, как его ожидание и надежда и желание. Правда, зачастую, как у Салтыкова-Щедрина «Чего-то мучительно хотелось: то ли осетрины с хреном, то ли конституции, то ли ободрать кого. Но ободрать кого-нибудь первее...», а если всерьез, то желание чуда вызывает почти у всех массовый пароксизм религиозного экстаза, заставляющий лбы разбивать в страстных молитвах и исповедоваться полуграмотным попам, переметнувшимся из политпроса.

Дух безответственен и безответен. Он вечное невозвращение и потому лишен рефлексии (и морали) в ее первозданности («рефлекчере» — обращать назад, то же, что и раз-врат), но, оглянувшись, он теряет душу, ненужную, опостылевшую, вечно ноющую Эвридику, и он уходит не оглядываясь, огладывая пространства, а душа все никак не желает возвращаться к жизни, поскольку она-то, как раз, следуя за духом, и возвращается, *единым духом* претерпевая возвращение. Она сталкивается в антагонизме с собой, пытаясь вытеснить бывшее настоящим. Душа вообще, вотще обращенная и потому — чистая рефлексия чувства, которое еще может быть без понятия, еще только может быть, а может и не быть, поскольку взгляд духа, брошенный назад, — казнь и приговор, и избавление от необходимости следовать за...

Не торопись, поскольку все дороги
тебя ведут единственно к себе.

Не торопись. Иначе будет поздно,
иначе твое собственное «я»,
ребенок, что ни миг — новорожденный
и вечный,
не догонит никогда!

Хуан Рамон Хименес, пер. А. Гелескула

Песни Офелии. Песни Сольвейг. Юэфу...

Интеллигент не владеет душой, он — не-иное и не встречает «упорствующего иного» (И. Ильин), понимая абсолютную простуду смертью всего и вся. И потому он — панический ужас бытия и мужество духа, цинизм и вседозволенность, осознавшего свою уникальность случая, и утонченная возвышенная красота «неиного». Это само время пребывания красоты, снисхождение ее к человеческому, индивидуация, оплотянение, огрубление ее, но только и всего лишь всеголишающее, лишайное пятнами плесневеющего пространством наличного бытия — время, язвительное в своей вечностремительной природе и потому неприкасаемое, смертельное, но и смертное, смирительное, усмиряющее. Интеллигенты — даже не само время, но его измерения, изобары. Песчинки в часах. «Это те минуты жизни, которые страшно колыхнуть, — чтобы не кончились. Это нервная поверхность воды, в которой точность отражения становится дорога как отражаемый образ» (кн. Волконский).

Наваждение, манна, каприз, «саби» — «печаль одиночества», прихоть и похоть духа. Безвременье, которое — причина времени. Интеллигент — архитектон, строящий замки на песке, нет, воздушные замки, и пока надстраиваются верхние, вечно недостроенные, незавершенные этажи, нижние осыпаются, а верхние растут чуть быстрее, чем осыпаются основания, так и летаем.

Интеллигенция формальна как чистое отношение, боль в себе и для себя, движение как таковое, тотальность чувства, завершенного в своей принципиальной незавершаемости и избыточного в своей всеполноте, и потому сверхбытийное, превышающее необходимость в своем преждевременном расплескивании в свободе. Она — вдруг, неожиданна и внезапна для свободы и вносит смятение и хаос, организующая своим происхождением, странствием, странное, непредсказуемое, зачастую нелепое пространство причудливых, необусловленных форм, там, где их быть не должно, все время изменяя и изменяясь всем временем. Это всегда исчезающая форма, заворожено фиксирующая свое истаивание, стаивание ставшего в становление, самоисчерпание и превращение. Интеллигент непротиворечив, как непротиворечиво само противоречие. В своей абстрактной тотальности абсолютного предела, которым вступает его «я», как предел всему, он может отрицать только самого себя и потому, как персонификация безусловного, любую мелочь возводить в мировую проблему, даже такой пустяк, как судьбы мира, не проходит незамеченным перед абсолютным обывателем. Сентиментальное путешествие по жизни относит даже гибель миллионов к неудобствам и неурядицам, которые нужно мужественно перетерпеть и пережить, коль скоро они не касаются непосредственно. И, тем не менее, интеллигенция — простая мера эмансипации человека, хотя и не его сущность, только видимость. По ней видно, сколько пройдено, а главное, сколько осталось, и осталось ли вообще. Мне жаль это писать, и жалость эта унизительна, прежде всего, для меня.

Интеллигент — это Снарк, но поймать его можно словами окружив, засыпав словами, он засветится, как часть речи, оборот ее. В принципе он неуязвим, впрочем, как Джон Неуловимый, никому не нужен, даже себе. До тех пор, пока будут отзываться положительно и петь дифирамбы достоинствам интеллигенции, она, в порядке профессиональной солидарности, стиснув зубы, будет терпеть и мужественно принимать, с трудом сдерживаясь, лавровые венки, премии и ордена. Стоит только высказаться отрицательно, засомневаться не то что в порядочности, а просто в целесообразности откровенного подобострастия, а также радости от очередной побрякушки, как тот час же последует незамысловатый ответ, что, дескать, сам дурак, а упомянутые персонажи не суть интеллигенты, а «образованщина» и вообще из презренного плебса, порожденного мрачной эпохой большевизма. Уникальная способность оправдать любую подлость — это тоже специфическое свойство, уникальная способность интеллигенции, устойчивая и неустранимая как запах. Изысканным образом сервировать любое дерьмо достигается упражнением. Впрочем, все мы читаем газеты...

Видели, дети мои, приложения к русским газетам?
Видели избранных, лучших, достойных и правых из правых?
В лица их молча вглядитесь, бумагу в руках разминая,
Тихо приветствуя мудрость любезной природы.

Саша Черный

Много позже И. Губерман выразится более радикально: «Наслаждаются прессой вполне все четыре моих полушария...»

К слову сказать, не только русских, да бог с ними, припомним что-то более гигиеничное, от чего не так тхнет.

Толстой Лев Николаевич, великий и любвеобильный, до седых волос пользовался правом первой ночи. Носил толстовку из тончайшего голландского полотна, сбрызнутую французскими духами. Землицей спекулировал. Совестился, да подворовывал. Большой был гуманист. Когда крестьяне, предмет его особой любви, пришли просить землицы и снизить непомерный оброк, вызвал казаков, нашу национальную гордость, и бравы ребятушки перепороли всех от мала до велика. Включая женщин и детей. Страшный был матерщинник и хам. (Дневники его секретарей о мутной жизни гения тяжело читать). Впрочем, он не интеллигент — дворянин.

Блок, исповедуя культ Прекрасной дамы, хаживал в публичный дом, для полноты ощущений, надо полагать. Баловался в гигиенических целях мясом и Н. Бердяев, чьи идеи представлять не надо, только, по преимуществу, в Париже, ну как же: «А может надо пройти через кабаки с зеленым штофом?!»[1]

Тысячи картин омерзительного и ничем неоправданного падения заставляют сомневаться в реальности интеллигентов. Были ли они? То, что сейчас нет — очевидно.

[1] (*К стр. 98*) Вообще удивительно, как беспощадно окатывали в мемуарах грязью утонченные люди утонченных людей. В. Ходасевич, Г. Иванов, А. Белый, А. Мариенгоф, Лиля Брик, Н. Берберова и т. д. со сладострастием, смакуя, обсасывая подробности, расчесывают бытовые истории, без которых вполне обошлась бы история литературы, при этом любуясь собой безупречными и любимыми. Дело не только в том, что это своего рода самооправдание и для них и для обывателя, но в общем паразитическом образе жизни, к которому, привязан, прикован всей душой интеллигент, вынужденный защищать свою несвободу со всей свободной страстью. В раздвоенности, разрыве между свободой и несвободой — весь смысл существования интеллигенции. «Больше не будет страстных. Будут развлекающиеся предатели», — говорил Жюль Ренар и подводил итог: «Паразит не гибнет в обществе себе подобных. Он только меняет хозяев». Об этом же и Анатоль Франс в статье «Почему мы печальны»: « Мы отведали плодов от древа познания, и у нас во рту остался вкус пепла... Мы увидели, как мы ничтожны, и отсюда наше отчаяние...». Но презрение к «низменной реальности» не мешало быть взыскательным гастрономом. В свое время революционер Герцен, глаголом клеймящий рабство, написал верноподданническое письмо царю, а его гневные филиппики против буржуазности не мешали ему брюзжать и отчитывать официанта в лондонской ресторации за не вовремя поданный соус. Ханжество вообще в крови у подвизающихся на литературном поприще. Знаменитый эпизод из воспоминаний Георгия Иванова о Клюеве: «Приехав в Петербург, Клюев тотчас же попал под влияние Городецкого и твердо усвоил приемы мужичка-травести.

– Ну, Николай Алексеевич, как устроились вы в Петербурге?

– Слава тебе Господи, не оставляет Заступница нас грешных. Сыскал клетушку, — много ли нам надо? Заходи, сынок, осчастливь. На Морской за углом живу. Клетушка была номером Отель де Франс с цельным ковром и широкой турецкой тахтой. Клюев сидел на тахте, при воротничке и при галстуке, и читал Гейне в подлиннике.

– Маракаю малость по-басурманскому, — заметил он мой удивленный взгляд. — Маракаю малость. Только не лежит душа. Наши соловьи голосистей, ох голосистей. Да, что ж это я, — взволновался он,— дорогого гостя как принимаю. Садись сынок, садись, голубь. Чем угощать прикажешь? Чаю не пью, табаку не курю, пряника медового не припас. А то, — он подмигнул, — если не торопишься, может, пополудничаем вместе? Есть тут один трактирчик. Хозяин хороший человек, хоть и француз. Тут, за углом. Альбертом зовут.

Я не торопился.

– Ну, вот и ладно, ну, вот и чудесно, — сейчас обряжусь...

– Зачем же вам переодеваться?

– Что ты, что ты — разве можно? Ребята засмеют.

Обожди минутку — я духом.

Из-за ширмы он вышел в поддевке, смазанных сапогах и малиновой рубашке:

– Ну, вот, так-то лучше!

– Да ведь в ресторан в таком виде как раз не пустят.

Хан-Гирей, адъютант царя, блестящий генерал, начальник штаба Дикой дивизии, перешел на сторону красных. Командуя корпусом, вырезал пол-Туркменистана, воюя против соотечественников. Ввел практику тотального уничтожения, тактика выжженной земли — его детище. За особую жестокость(!) сослан на Колыму, где сменил фамилию, став Тамариным. Находясь на поселении, стал выращивать в парниках розы. Блестящий латинист, знаток поэзии и литературы, каждое утро срезал розу и подобострастно ставил ее на столе начальника лагеря Березина, который тоже был с дореволюционным университетским образованием, тоже бывшим белым офицером в прошлом, что не помешало этому проникновенному эстету стать палачом. Сорт, выведенный Тамариным на международной выставке в Гааге занял первое место. «Звезды Тамарина» цветут по всей северной Европе. Кроме того, вывел морозоустойчивые сорта капусты и картофеля и т. д. (См.: В. Шаламов «Воскрешение лиственницы»). Можно сделать вывод, что интеллигент — он и в Африке интеллигент, а можно и не делать.

Кедров, талантливейший пианист, чаровавший Ленина бетховенскими сонатами еще в эмиграции, волею судеб направляется комендантом Вологды. Ввел институт заложников. Тут же расстрелял 200 человек невиновных в назидание врагам. Может вспомнить Гиппиус и Мережковского, сотрудничавших с фашистами. Или наших писателей, голосовавших за расстрел своих коллег, а потом самих сгинувших в лагерях? Бабель? Пильняк? Замятин? А как прикажете понимать академика Асафьева — зная, что смертельно болен, за несколько месяцев до смерти, уже будучи 90-летним старцем, одним росчерком «расправился» с теми направлениями музыки, которые стали славою человечества. Шостакович, Прокофьев. Если и воздастся этой эпохе, то это будет оправдание музыкой. И поэзией.

Ну и что, спрашивают себя сейчас поборники нравственности? Да ничего. Ни о чем. Так и стоит в названии. Я не обвиняю, не собираю досье на интеллигенцию,

---

– В общую и не просимся. Куда нам, мужичкам, промеж господ?

Знай, сверчок, свой шесток. А мы не в общем, мы в клетушку-комнатушку, отдельный то есть. Туда и нам можно».

Эта скользкость очень показательна для случайной свободы интеллигенции, которая не знает, что с ней делать, и все усилия затрачивает на оправдание любого произвольного действия. Интеллигенция в отсутствии интеллигенции избирательна и является паразитирующей цитатой, всецело сводимой к искусству подражания и пародирования. Самое удивительное, что все, что говорится об интеллигенции — чистая правда. Она и подлая и святая, фантастически слабая и сильная когда не надо, предающая себя в поисках новых хозяев, лижущая руки попам, не веря в ни в бога, ни в черта, всячески оправдывающая свою никчемность как эстетический принцип будущего, которое интеллигенция ненавидит на всякий случай.

я оплакиваю и отпеваю. «Де профундис...» Впрочем, это из католической молитвы, а надо бы из православной. «Ныне отпущаеши...»

Предположим, я понимаю, как миллионы людей, крещеных и богобоязненных резали друг друга в гражданской войне. И разумею, как темный, дремучий народ-богоносец, озверевший и обескровивший в мировой войне (кстати, почему-то сейчас счет царю за те жертвы никто не предъявляет, и послушать особливо борзописцев, прикормленных властью, вроде Эдварда Радзинского, безграмотного, но еще и холуйски хамоватого, так и каторга до революции была разлюли-малина, и военно-полевые суды — выдумка большевиков, и голода не было на Руси, и ежегодно по два-три миллиона не умирало, не говоря уже о сухом законе).

Я понимаю, и оттого еще страшнее, как охмелевший от крови мужик мог вырезать погоны у белых офицеров. Но как высокообразованные, интеллигентные, утонченные, вскормленные элитарной культурой могли вырезать звезды на спинах «быдла краснопузого», вот этого взять в толк не могу. (Вру, конечно, прекрасно могу взять не только в толк, но ненависти мне не хватает.) А Хайдеггер, сотрудничавший с гестапо, сдающий своих коллег и пускающий слюну при виде проявлений идеи «почвы и крови»? Для многих сейчас это служит не предметом величайшего стыда, но историческим прецедентом, согласно которому их собственная подлость будет оправдана в случае чего. И чего этот случай все знают. А окончивший европейский университет Пол Пот? А тот большой любитель классической музыки и канареек комендант Освенцима? И Бухенвальда (много их было утонченных, создающих из лучших музыкантов оркестры смерти). По исторической иронии Бухенвальд был виден из окон кабинета Гете. Жане, Чоран, Готфрид Бенн, Джентиле, Кунт Гамсун, памятник, единственный в мире, стоит на территории советского, теперь русского посольства, норвежцы стыдятся его, Габриэль де Аннуццио и так далее... А фашизм в самой культурной стране Европы и, пожалуй, мира, в Германии, где так развиты были традиции поэзии и домашнего музицирования, театра и литературы, которая так пригодилась для костров из книг. Что? Не интеллигенты? Образованщина? Вот то, о чем я и говорил. Даже не задело. Сразу открестились. А между тем, у каждого в личном опыте накопилось столько странных и далеко не мелких обид, прекрасно объясняющих и сущность и существование и мотивы поведения любого в любой ситуации, что это не вызывает не то что удивления, но даже простого интереса. Интеллигенция отлично осведомлена о собственной неинтеллигентности и открещивается от всего, что не она. Ее положительные, а особенно отрицательные черты входят в полное определение предмета настолько, что даже как-то неприлично быть чуть-чуть не мерзавцем, иначе откуда же взяться «шарму» и «чудинке» невразумительных жестов, оттеняющих избранность и вседозволенность в малых гомеопатических дозах, с истеричностью, компенсирующей отсутствие страсти. Всегда

можно заявить, что все это — не интеллигенты. В крайнем случае, бывшие (я сам из бывших), ибо предали родину — бытие духа, перешли границы нейтральной полосы культуры, на которой обитали, и были ангажированы, репатриированы, употреблены и неоднократно.

Вывод напрашивается простой, банальный и скучный как всякая истина: не важно, кого ты предаешь, важен сам факт предательства. А мы присутствуем во время тотального проституирования духа. И если в гражданскую была резня за идею, за волю, за свободу, пусть и эфемерную, не знаемую, не обретенную (хотя какая должна быть грандиозная сила у идеи, чтобы победить в этой войне, несмотря на интервенцию и блестящие интеллектуальные данные офицеров старой царской школы), идея вела и тех и других, пусть вслепую, но чувство было всезахватывающим и искренним, тут уж сомневаться не приходится. Отсюда и мощный всплеск литературы, и эпический размах поэзии по обе стороны фронта (искусство той эпохи до сих пор не превзойдено), то теперь...

Писать-то не возбраняется. Пишите, пишите, но не предавайте хотя бы себя. Пишите воспоминания о царской России, так не забудьте упомянуть, как брели кандальники по сибирскому тракту (бедный Лев Толстой первым показал образец такого письма по принципу «нет худа без добра»: за время, пока сосланная Катюша Маслова брела к месту поселения, она посвежела от вольного воздуха, окрепла от здоровой простой пищи, ее лицо очистилось от белил и румян и обрело здоровый вид. Еще лучше он писал о Пьере Безухове в плену: «Лошадиное мясо было вкусно и питательно, селитерный букет пороха, употребляемого вместо соли, был даже приятен, холода большого не было, и днем на ходу всегда бывало жарко, а ночью были костры; вши, евшие тело, приятно согревали» и т. п.), как вешали, как дурили чиновники, как ссылали писателей, как кончали с собой, спивались, умирали от чахотки. Как по приказу Плеве в Кишиневе было убито более 30 тысяч евреев (см. Р. Гуль) больше, чем в Варфоломеевскую ночь гугенотов по всей Франции.

Столько лет стонали, что нет свободы творчества, а то б мы ужо показали, мы бы им (кому им?) задали. Ого-го, «задали собачке под хвост». Нате «свободу». Где обещанные шедевры? Где гениальные творения? Нет, занялись не своим делом. Каждый знает, что для того, чтобы управлять машиной, учиться надоть, но государством может каждый дурак. Что мы и имеем на сегодня.

А между тем дело тут не в «эпохе застоя» или «эпохе тотального жлобства» нынешней. Аверинцев он в любую эпоху Аверинцев. Бахтин и в Саранске — Бахтин. Интеллигент он всегда интеллигент, независимо от того востребован или нет. Все вышесказанное о другом, о чести, если хотите.

Желание «отдать свои фраки косцам» не проходит со временем, когда уже и фраков нет и отдавать больше нечего. Как лихо писал Бердяев: «Взгляд рябой

бабы Матрены вечно соблазняет, тянет в языческую национальную стихию», ту самую стихию, которой не знают правильные и законопослушные европейцы. Не стоит суетиться и болеть душой за народ. Я вообще не люблю народ, тем более душевнобольной. Толпу любить нельзя — это базарное чувство потенциального покупателя, которого нужно обмануть. Любят людей: плохих, хороших, разных. А народ — понятие фиктивное, суррогат толпы с цензом оседлости. Тем паче, что народу от этой литературной любви ужо не продохнуть. Все любят и любят. Не жизнь — сплошной митинг. «Дома — грязь, нищета, беспорядок, но хозяину (интеллигенту) не до этого, — пишет Гершензон. — Он на людях, он спасает народ — да оно и легче и занятнее, нежели черная работа дома. Никто не жил — все делали (или делали вид, что делают) общественное дело». Так и живем на площадях. Площадная жизнь. Условно освобожденные, условно выживающие и случайно живущие. А в это время «наци» наглеют уже не на шутку, требуя своей толики любви от имени народа, и расправляются с неугодными, с теми, кто имеет свою, не общепринятую, не лояльную точку зрения. И интеллигенция пресмыкается, и по-прежнему боится, что будет высечена в участке, ежели не будет светиться в преданно вылупленных глазах «гром победы раздавайся!», как о том писал еще Салтыков-Щедрин. Мелкий бес соллогубовской перидоновщины значительно повзрослел и стал изощренней, заматерев.

А. С. Изгоев без тени иронии, проводя скрупулезный анализ отношения русского и западного типов образования, подчеркивает, что если на западе, скажем, в Германии, бурш буянит и ходит в кабак, бьет посуду и безобразничает, то он прекрасно осознает, что буянит и только. У нас же с особым смаком будущие интеллигенты в публичном доме все норовят «Дубинушку» затянуть или «Укажи мне такую обитель...» Однако форма настырна и навязчива. В нынешнем она — злокачественна. И свобода интеллигенции, отягощенная формой как условием, превратилась в причину, тем самым отторгая, ввергая интеллигенцию во время, обналичивая ее. Чем сильнее попытки освободиться от формальности, тем формальнее для проформы бесплодные усилия, втайне направляемые на сохранения все той же формы, статута, данности, как собственности, возведенной в священный принцип, заменяющий и вытесняющий и бытие и существование видимостью, как таковой.

Иными словами, интеллигенция, обретая свободу, в основании становится не просто корольларием свободы, но и напротив, мерой, пределом ее, границей, а, следовательно, принципиальным отторжением, отчужденностью, защищаемой всеми возможными средствами, как смысл жизни. Парадоксально, но свободе, чтобы сбыться следовало уничтожить, преодолеть интеллигенцию (как и интеллигенцию употребить, обратить в себя свободу), иначе она остается умопостигаемой, умополагаемой свободой, и в противоположность, интеллигенция может

утверждать свободу лишь формально, как свою свободу от свободы, оставляя ее непостижимой и невозможной. Тем самым утверждается существование другого, иного, не действительного, недостаточного превращенного, имени которому нет. Он весь в неназванности, незванности присутствия рядом, вокруг да около в здесь-утраченном не-возможном возможности не. Другое утверждается прикосновением (*переходящим в отталкивание*). Касание — пространство, свернутое в точку, последний предел, лишенный протяженности, обретенное одиночество, которое нельзя одолеть — принцип умножения мира на поэзию, музыку, философию. Единственность-в-себе, замыкающая образ, его ост*а*точность (остат*о*чність). Свобода здесь уже не при чем. Она обращается в свою противоположность именно этим замыканием в самость, замыкается в себе. Все обретает зыбкость и обманывается относительно себя, ошибочно и счастливо заблуждаясь относительно обретенных, кажущихся незыблемыми оснований. Испуганное пространство населяется пустыми именами. Но все непроницаемо, невообразимым происходит.

Так, сам факт существования поэзии и музыки самого мышления в таком беспросветном существовании вдруг открывает не только прекрасные черты (какое мужество, кругом смерть и подлость, кровь и вонь, а художник — «не спи, не спи художник…», поэт занят своим делом, ничего не замечая вокруг, сотворяет прекрасное), но и безобразные, уродливые (какая гадость, кругом смерть и подлость, кровь и вонь, а художник, поэт занимается эстетическим оправданием эпохи, отворяя прекрасному жилы). И нет дела до того, что поэт не от мира сего, и эпоха не его. Само существование поэзии и музыки оскорбительно как издевательство над человеком, цинично и даже похабно. Музыка и поэзия опозорены бессмысленной бойней и насилием. Бывалая красота, как пудра, прикрывает сифилитические язвы общества. Поэзия становится безнравственной (и отнюдь не потому, что покушается на общественную мораль, а именно в силу какого-то матерного, злорадного, холуйского благочестия, отказывающегося, из кожи вон лезущего вывертывания, лишь бы понравиться, лишь бы купили. Не только графоманы, но и вся поэзия в целом протухает и даже нетленные образцы, начинают попахивать нетленной вонью. «Тянут тянут мертвеца, ламца-дрица а-ца-ца…»), но только для нее стоит жить.

Интеллигенция — это поэзия, и она умирает вместе с ней. Она (интеллигенция или поэзия — все равно) продлевает мучения, музыка поддерживает агонию, примиряя с существованием. Поэзия восходит на трупах, как миазмами заполняя, заполоняя, захватывая место красоты, вместо красоты.

Благозвучное «миазмы» не передает тот зловещий, зловонный смысл, который приобретает искусство в эпохи распадов (когда разлагается Бог — это не страшно — просто естественно, страшно, когда гниет его отсутствие). Есть какая-то

непристойность в утонченности высокой красоты, брезгливо отворачивающейся от страданий человечества. (Не случайно современные художники мстят ей тем же: красота заменяет матерное ругательство.)

Бывают времена, когда изысканность хуже самой отборной ругани. Однако, что же делать, если само существо интеллигенции в том, чтобы быть бездеянной, ибо всякое действие порождает равное противодействие, и чтобы не порушить образ, нельзя говорить ни да ни нет, или, что то же самое, говорить и то и другое. А вдруг в этом (не важно в чем) что-то есть? Нет, она суетится и хлопочет, и расплачивается жизнью больше, чем кто бы то ни был, но заведомо знает о том, что это ничего не значит. Очень трудно найти в себе смелость казаться узколобым и невежественным, не признавая, скажем, гомосексуализм (хотя и не следует впадать, на основании того, что Европа стала «педерастолюбивой», как выразился К. Свасьян, в раж, решая вопрос гитлеровскими методами «оздоровления нации», лучше просто не относиться к «голубым»), рассматривая его как извращение.

Все дело в том, что в играх в интеллигенцию можно иметь свое мнение, но нельзя высказывать его. Высказанное превращается в принцип, в идеологию, и стесняет запретом пространство обитания. Кроме того, весь смысл интеллигенции в том, чтобы говорить то, что от тебя ждут и знают и без тебя в этой точке пространства. Поэтому интеллигенция — принципиальная недосказанность, умолчание, робость духа. Подлинный интеллигент никогда не заявит о себе, не говоря уже о других. И тем паче не будет покушаться на историю, зарабатывая дивиденды на крутом идиотизме масс.

Возникают вполне закономерные вопросы: Откуда я знаю, что такое интеллигенция, да еще настоящая? Что за претензия на абсолютную истину? Да мы его вообще читать не будем. Не читайте. Мне плевать на ваши амбиции. Я знаю, что такое интеллигенция, поскольку я не интеллигент, именно поэтому могу отнестись к этому явлению объективно.

Вся интеллигенция — всего лишь мое впечатление и «мне недосуг познавать самого себя, — как изволил выразиться Честертон, — поскольку я человек не моего круга». И когда воняет от протухшей эпохи, я говорю «воняет», а не «пахнет».

Философия, как комнатная собачка, служит идеологии, надеясь заслужить патентованный ошейник от блох. Интеллигенция требует неудержимой и быстрой как понос лести только за то, что она назвалась таковой. Однако блеск ума, красота мыслей, изысканность чувств ее носителей (скорее насилователей идей) сильно преувеличены самозванкой.

Сейчас, когда красота отторгнута в область идей, с ней обращаются как с уличной девкой, насилуя и издеваясь, поскольку все стерпит, «уплочено», а интеллигенция ведет себя нормально, в своем репертуаре, рассуждая: а правомерно

ли бить насильника и насколько это гуманно, человечно? Не лучше ли принять «сермяжную правду жизни», расслабиться и получить удовольствие. Странные превращения. Интеллигенты с радостью превратились в быдло, ликующее и жирующее, как крысы, обожравшиеся трупами во время чумы. Она, интеллигенция, отказалась от самой себя, ведет тысячи аргументов в свое оправдание, и мы имеем торжество смерти, и имеем ее с избытком.

Идея красоты скоропостижна. Мысль современная не живая. Мысли прорастают, как щетина на лице покойника. Поэзия холодеет и замолкает, оставляя слезящееся пространство, или срывается на женский истерический вопль, причитания и плач. История, что сброшенная кожа, в которую обратно — никогда. И политики всех разновидностей, как глисты. Тыквенными семечками не выведешь. Для них правда — глистогонное.

Сама фактура истории — то, что сверх контекста, и реальность проступает сквозь нее, делая фактуру камуфляжем, декоративной реальностью. Где кончается фактура и начинается глубина?

Интеллигенция копошится между глубиной и фактурой, у поверхности в начале и в конце.

Слова начинают суетиться и кишеть, рваться от напряжения, освобождая простор. Хищное пространство настораживает и тревожит.

Само существование превращается в чистую интонацию. Чистота ее безусловна.

Интонация (минуя ее музыкальный смысл) есть то, что остается после отъятия текста и голоса, голошения. Она среди фактуры и звучания. Она то, что остается. Человек всегда то, что было недавно. Ничто не давно, и это — жизнь подавно, всегда ввиду другого. В этом недуг существования. Имение ввиду. Затаенная глубина. Пространство от любви до отчаяния. Заклятие времени именем своим, что время превращает просто в дату.

Время вязкое, терпкое на вкус. Связанное время — связь времен — и есть собственно «есть» от сих до сих. Другость. Други, вдругорядь — уникальная вторичность, последовательность и счет. Втора. И дух как ад. Здесь видят мир, будто заново, сызнова учатся ходить, испытывая страх и головокружение, среди бесноватого мира, а проявление, проваливание духа мнится дерзостью. Творчество как наглость, наглая смерть. Я обращаюсь, ображаюсь, пре-ображаюсь в чье-то воспоминание. Ввиду другого становлюсь между прочим. Но поскольку философия — чистая интонация и начинается там, где кончается фактура и обнаруживается, открывается глубина, то она является не менее чистой нежностью в диапазоне слова, заключенного в крайних смыслах. Человек на околице, в кольце, в круге ада собственного чувства, законченного в другом, в другом укорененного и в другом, другим, по-другому цветущего и длящегося. Долгое чувство любви. Способность предвидеть, предчувствовать, предметить то, что забудешь и запа-

мятование, за-бытие неминуемо. Предустановленное забвение. «Вероломство образа» (Г. Башляр). Диктатура грядущей культуры, которая заставляет нас быть «между делом», а интеллигенцию быть готовой ко всему.

Интеллигенция и является изменчивостью мира как расстояние от изменения до изменения, как самая святая измена. Она обостряет чувство преходящести и смерти, останавливаясь на неповторимости и на ней настаивая, как бесконечная жалость, преднамеренное загадывание о небывавшем — о непреходящем и неизменном. И в тот же момент принципиальное примирение с неизбежностью, амортизация обреченностью, но обреченностью бесконечной и безнадежной. Это не принцип надежды, а принцип отсутствующей надежды. Принимая удары судьбы на себя, интеллигенция обессмысливает смерть, осмысляя ее. Без интеллигенции на смерть никто бы не обратил внимания, принимая ее за естественный ход событий, досадную случайность. Интеллигенция делает смерть не только необходимой, но и свободной, восстанавливая ее в правах (см. тексты Янкелевича, Кожева, Батая и др.). И это не честное сопротивление мертвечине, а заигрывание, коллаборационизм со смертью и ее оправдание.

И тогда слова превращаются в перхоть, обсыпающую жизнь. Сверхдвижимость и движимость бытия декларирует право на переделывание и пересмотр истории по частному скудному разумению. Говорухины и Яковлевы становятся властителями дум. История превращается в заднее общее место, и мы умны очень задним умом, а коммерческая прыть современных философов довершает погром. Философия, как вставная челюсть идеологии, кладется на ночь в стакан с водой. Жизнь становится рецензией на бытие, которое так и не свершилось, и потому тщетно пытаешься забыть всю оставшуюся жизнь. Что и говорить: прошлое нельзя отменить и уничтожить, но можно унизить. Зато можно избежать будущего.

Мало кого волнует, что тексты умирают как люди от непонимания, а из того, что мир сверхтекуч, вовсе не следует, что все дозволено и остается ловить мгновение, пускаясь во все тяжкие, вовсе ничего не следует. Но уж очень хочется быть как все, быть своим. Дескать, «Братва, однова живем!».

Действительно. Никогда разум не властвовал в истории, и она худо-бедно влачится, тащится. Делай что хочешь, никто не осудит, не вспомнит. Ни у кого ни Цезарь Борджиа, ни Нерон не вызывает ужаса (Боттичелли, сжигающий свои произведения, или убивающий себя Ван Гог более страшны, хотя смотря для кого. Вряд ли кто-нибудь шокирован Ги Дебором, покончившим с собой перед камерой, или художник, сигануший на холсты с небоскреба), так... проказничали, шалили мужики, озоровали, етить их. Можно хочется делать то, что хочется. Важно только выяснить, что же собственно хочется. Хочется, чтобы все тебя считали умным и талантливым? Робя, что вы хотите услышать от меня? Что для этого

надо? Мы хотим услышать, ответствуют те, у кого деньги, что мы самые лучшие и справедливые. Наша цель капитализм с человеческим лицом. «Коллеги, последние достижения науки показали безусловную гуманистическую, актуальную и здоровую, а главное человеколюбивую сущность капитализма. Только разделение общества на богатых и бедных, господ и рабов избавит нас от социалистической заразы, от уравниловки, бесплатной медицины, бесплатного образования (единственным весомым аргументом супротив которого является существование бездарей в виде профессиональных наемников. Одна надежда, что они и ухайдокают, гораздо эффективней, нежели марксизм-ленинизм новую идеологию), дармовых коммунальных услуг. Нашим значительным завоеванием является отвоеванное право дохнуть с голоду, заниматься проституцией и наркоманией, как в цивилизованных странах. Есть некоторые недоработки, так мы неустанно будем бороться за возвращение традиций рассейского босячества, погубленной оспы, чумы и прочих истинно народных завоеваний, отнятых проклятым недавним прошлым. Для скорейшего возвращения духовности, блин, мы типа, чисто конкретно разрешим в ближайшее время лизать попам не токмо руки, но и задницы, тренируйтесь пока на непосредственном начальстве». И т. п.

Мало кто замечает, что за всем этим слюноотделением при виде новых, подержанных западных перспектив, за всем этим отработанным и выброшенным мировым дерьмом даже не скрывается презрение к народу, от имени которого все это вещается. Да и липкие слюни при слове «капитализм» больше от прирожденной жадности и зависти, чем от теоретической грамотности. О капитализме и жлобстве разговор особый, я не об этом.

Интеллигенция — грунт на холсте истории, ее краски: и может случится шедевр, а можно наляпать безвкусную мазню или вообще забористое заборное словцо набросать, объявив все это авангардом. Добиться успеха можно по-разному. Либо упорным, тяжелым ученичеством, честностью, прежде всего перед самим собой, но тогда успех не при чем, либо откровенным шулерством. Нынешние, называющие себя интеллигенцией, предпочитают последнее. Это даже не блеф — это мошенничество. Интеллигенция, заигравшись, преступила черту, после которой потеряла, похерила себя, смешавшись с толпой. Интеллигенция осталась без интеллигентов и уже успели забыть, кем она была, что она была и в чем ее смысл. Интеллигентщина.

Разум всегда отказывается повиноваться. Принудить его невозможно. Но вот сделать разум невозможным очень просто, заткнув глотку интеллигенту даже не куском колбасы, а лишь идеей этого куска. Близость к забитому народу определяется забиванием на народ.

Продажная интеллигенция — нонсенс, однако это так. Понятно желание наемного рабочего умственного труда испохабиться и насладится собственным

унижением в похабном мире, чтобы быть своим, хотя бы по запаху и завшивленностью мыслями о благополучии, уж ежели «класс — он выпить не дурак», то и интеллигент отвечает чаяниям народа, братаясь и довольствуясь тем, что бог послал и куда.

Торгующая интеллигенция — шизофрения общества.

Интеллигенция, пропагандирующая новый порядок, занимается ППР (партполитработой), исходя из нужд пищеварения. (Впору заменить устаревшее «интеллигенция» на «мезим-форте».) Все это свидетельствует о чрезвычайно хорошем, благодушном расположении к самой себе, но совершенно умалчивает о чистоплотности. Зачем скорбеть, если интеллигенция стала социальным памперсом. Использовали — поменяли.

Профессионализм, скажем, в отменном редактировании смертных приговоров, с успехом подменяет элементарную порядочность. Философская бижутерия. Ложь от страха, как костюм от Кардена. Интеллигенция изнасилована и осталась без ума, как без стыда. Подлость независима от идеи, во имя которой она совершается. Интеллигенция утратила автономию и пошла на сделку, на компромисс со злом, приняв роль армейского капеллана, освящающего карательные операции против культуры. Мир — не жилец. Само человечество — утопия, засиженная зелеными, отборными американскими мухами.

Интеллигент — невысказанное слово, корни которого отнюдь не в народности.

О корнях лучше М. Цветаевой не скажешь: «Человечность не только глубь, — и высь. Дерево не растет в воздухе, чту корни, но ошибка ли русских в том, что они за корнями («нутром») не только забыли верхушку (цветение), но еще считали ее некой непозволительной роскошью. В корнях легко увязнуть: корни и родниковые воды, да и: корни — и черви. И часто: начав корнями, кончают червями». Но черви нам оставшиеся не дождевые на теплую погоду, а могильные. Когда умирают великие эпохи, на поле брани выползают мародеры. И падаль изъедена, и «твердь кишит червями, и ни одна звезда не говорит» (Мандельштам), и сладок запах тлена, исходит от тлеющего, расползающегося языка, который не сдержать никаким крепким словом.

Как правило население говорит, ограничиваясь определенным «суповым, кос(т)ным» набором слов, поддерживающим функцию общения и часто заменяющим его. Сейчас происходит своеобразный реверс, когда традиции, обрядность, и в том числе обрядность самого языка, достались интеллигенции, которая тщетно (люблю штампы, они точно выражают заезженность, избитость и истертость средств выражения) пытается вернуть все это, обрядив в нарядные (наряды вне очереди), затейливые лубочные формы, в музейном литературном раже. Возврата нет, поскольку эти эпифеномены культуры обрели музейный статус, архаичный и имеют смысл эстетический и по-хорошему бесполезный.

Они не поддаются реставрации, макетированию и восстановлению, сразу обнаруживая фальшь таких попыток. Прошедшие формы красноречивы как могилы, о главном умалчивают, предупреждая не осквернять себя, прежде всего. Благообразные, косящие под дремучих, с прямым пробором, смазанным лампадным маслом, в косоворотках и лаптях ряженные, старательно окающие и акающие, сморкающиеся в два пальца вострые старички-академики не убеждают, как и говорящие галлицизмами на «канадийский» манер хранители «укроиншкошчи». Все в прошлом. Прошедшие формы эстетичны, но не более. Они смысленны и счувствованы, истерты до основания: их избытость отторгнута в идеальную область интеллектуальной игры. Да и для массы интеллигентов все эти атрибуты народности носят сакральный характер, как икона или балалайка. Важен символ веры и собственные чувства, а не сама предметность. Нацепив вышиванку или шаровары с мотней до колен можно демонстрировать свою причастность к наци-ональной идее и менталитету (национальный сентименталитет своего рода, капающий дрібною сльозою в чарку мутного інтернаціонального самограю. Щас спою...), о которой имеют, как правило, смутные представления, зато как звучит. А ежели нательный крест вывалить на импортную дубленку, чтобы все видели: верую, во истину верую, и сотворить крестное знамение животворящее, то образ закончен. Крест стал современным партбилетом, открывающим широкие возможности для карьеры.

Современный интеллигент — это сплошная дань моде и дикое самодовольное самодурство, когда одурачен сам интеллигент. Интеллигенция — призрак неотомщенный. Могильной плитой ей были уже «Вехи», «Анти-Вехи» и вся эта нелепая возня вокруг, с войной против мертвых, полемикой против живых, а если ущучить, «полемос» — война и отнюдь не гераклитовская, то эксгумация трупов — главное занятие современных интеллектуалов. В «Вехах» все было, не понятно, отчего нынешние «мыслители» так солидаризуются с Лениным, критикуя их. (Хотя это-то как раз и понятно.) Там все сказано и добавить нечего. Привидение не может успокоиться, пока оно не отомщено, пока вызывают духов. Это не поклеп, не напраслина, не навет. Слова ворочаются тяжело, как глыбы, и трудно это вымолвить, и лучше бы промолчать. Это уже вообще не область теории и нарушение жанра, но не сказать не могу. Впору в лучших традициях откровенных брошюр «почему я не христианин» писать, почему я не интеллигент. Это и так ясно: потому, что я такой же жлоб, как и вы. Потому и хочу, чтобы меня ни с кем не спутали.

Интеллигенция, как потенциальный рост человечества, всегда была по ту сторону, была абсолютной возможностью произойти, и потому ее свобода была сродни открытому пространству, открытому и в смысле «только что обнаруженному» и в смысле чистого пространства и, конечно, в явлении беспредель-

ности, отверстости, а не вскрытости. Просторы, распахивающиеся навстречу одним движением... Интеллигенция вся между сомнением и удивлением, потому у нее единственный выход — вернуться к истокам и стать вновь чистой интеллигибельной познавательной способностью, в том числе и продуктивной способностью воображения. Не воображаемой интеллигенцией, и не воображающей о себе, сочиненной небылицей (она сама не-былица), а становящейся никогда не-бывавшим, невозможным, а, следовательно, не имеющим оснований к бытию и оправдания условиями или их отсутствиями. Интеллигенция в чистом виде — между духом и душой. Между бытием и возможностью и потому не живет и не возможна. Между вдохом и выдохом. Она просвет, стык, зазор. Она — разделительный союз «и», вернее «i», связующий вражду. Дух уже обрел особенность в единичности индиви-(но все же)дуальности, которая — утрата субъективности, поскольку постигает(ся) через «свое-другое». Истина Духа — душа, что то же самое, истина души — Дух. И все это — временно. Так что возвращение интеллигенции возможно и даже необходимо, но не как клич «Potornar al segno» — назад к первобытному. Она как мост из ниоткуда в никуда и оснований к бытию не имеет, становясь явлением, если осмелится, конечно, сугубо эстетическим и для этого мира случайным, на свой страх и риск. Что-что, а страха и риска с избытком.

Повторюсь, от интеллигенции остается только миф о ее былой славе и неподкупности, в частности о ее «золотом и серебряном» веках. «Замолчи! Ни о чем, никогда, никому — Там в пожарище время поет» (Мандельштам). Но не поет.

Давно нет в стране, на Земле этого уникального явления, а есть выслуживающиеся, кровососущие, беспринципные, короче, служащие. И наше образование — своего рода дрессура духа, служебное интеллигеноводство, поставленное на поток. Нет, рафинированные интеллигенты, монады, реликты, «осколки империи» есть — нет интеллигенции как особого интеллигибельного пространства, нет, и, вероятно, не будет, поскольку западный, и еще больше безразмерный как презерватив американский образ жизни — жевательная резинка, уже пережеванная, своей нахальной бесцеремонностью, фашиствующей массовостью и дебильной жизнерадостностью прямой кишки задавят, завалят те крохи уже упраздненного духа, которые еще были у человечества, и превратят его в безликое общество веселящихся болванов с нарисованными улыбками благополучия и новейшими проявлениями интеллекта, только что прокрученными в последнем рекламном ролике. «Чи-и-и-з!»

Мы уже не интеллигенты, мы яйцеголовые, у которых отняли и гордость, и честь, и разум и, если хотите, язык. (Казалось бы, чего проще, надо было не отдавать. Но оставаясь самим собой и не отступая, ты все равно становишься предателем в своей неизменности, выпадая из движения и изменяясь относительно происходящего тем, что остаешься собой. Становишься смешным и нелепым,

поражаясь только, что всем остальным нравиться «всю жизнь плавать в унитазе баттерфляем», как говаривала Ф. Раневская.) Нам плюют в глаза, а мы шаркаем ножкой и, утираясь, становимся бомжами на страницах истории, тщетно пытаясь получить вид на жительство и разрешение на работу в любой эпохе, возможны варианты.

Интеллигент — штатная единица, предусмотренная штатным расписанием и поддающаяся бухгалтерскому учету. (Его деятельность выражается в цыфири, сколько процентов плановой темы в текущем квартале, сколько соответствует мировому уровню, только что КПД еще не высчитывали, заведомо полагая абсолютную бесполезность.) Он благополучный, законченный носорог Э. Ионеску, кадавр. Прорастающие волосы на ушах становятся нормой, образцом красоты, принятой в обществе.

Крутые парни, ворвавшиеся в философию с трезубцами «пеши по конному», потомки «ариев» и «укров», «з прапорами» и прочей национальной символикой и запуганные профессора и академики, обгадившиеся, но шустро смекнувшие, что в сущности ничего не меняется, а потому готовые изрекать, что угодно, и не такое они видели в своей жизни, лепят новую «хвилософію», ясную как солнце и понятую до последней запятой толпе слюнявых хуторских патриотов, ошалевших от запаха близкой крови, безнаказанности и с восторгом, не веря своим ушам, слышащих, то, что хочется слышать. (При этом не забывая при случае слинять «хоть тушкой, хоть чучелком» з терен неньки куда угодно, предварительно ограбив сердешную, в «хатинку» на берегу Женевского озера или Средиземноморья.)

И ни одного голоса супротив, поперек. Blut und Boden. Философская феня и блатной стиль, глубокомысленные морщинистые лбы, изображающие напряженную работу отсутствующей мысли. Национальный «стюдень», бледная немочь и профессиональное малокровие. Ах, эти тюремные университеты в тюрьме народов. Мы так страдали на этих страшных рудниках на должностях академиков, член-корров, профессоров. «Товарисч, верь, взойдет оно...» Пришло время исповеди. И докторесса философских наук, профессор, которая, как сейчас помню, яростно орала на каждой лекции бред о диктатуре пролетариата, пролетарском интернационализме, неся ахинею от имени К. Маркса и строго за все взыскивая на экзамене, требуя крови «националистов», теперича со слезой в голосе рассказывает студентам, что она «корінна галичанка», и всю жизнь ждала этой славной минуты, когда можно будет говорить о сокровенном, о семечках, и всю жизнь лгала и калечила студентов, и опять лжет, на всякий случай, как и все остальные. Бездарь несусветная, крапающая идиотские стишки и мнящая себя воплощенной истиной, не сегодня-завтра обязательно, испытывая писательский зуд, «поделится» своими маразматическими воспоминаниями, в бешенстве самооправдания клевеща на всех, можете не сомневаться. Беспроигрышный ход,

ввиду собственной бездарности заработать на интересе к другим, заведомо зная, что никто не ответит, даже живые, поскольку, хотя и могут многое уничтожительное вспомнить, но со старой сукой связываться не станут — воспитание не позволит, да и мараться не захотят. Говорят, теперича она дюже верующая. Эти бородавки, папилломы, старческая пигментация, всегда возникают на прошлом, находя видимо, особое удовольствие в самолюбовании. Такой ходячий склероз. Смешно. Все это мы уже проходили и уже дошли. Доколе? ИТРовский состав философии, где погоду делают случайные имена, все, кроме философов профессионалов, которые с видом знатоков рассуждают: да, Гуссерль — это голова. Я бы палец в рот Гуссерлю не положил. Я вам больше скажу, Гуссерль это — да. А марксизм — ноу..., хотя всем глубоко наплевать и на марксизм (что понятно, раз приказ такой поступил), и на несчастного аматора Гуссерля, и вообще на всю философию сразу. Потому что, если мальчик для битья, всю жизнь шестеривший в старших научных сотрудниках и бегающий за водкой для метров, алкаш и мужлан вдруг становится деканом философского факультета, то он, наконец, может, с одной стороны, с благодарной преданностью загладить (загадить) свое марксистское прошлое перед новыми хозяевами, которые его прикармливают и чешут за ушком, если он правильно выполняет команду «место», «апорт», «гулять» или «фас» (администрирование превратилось в кинологию), а с другой стороны, наконец удовлетворить свой комплекс неполноценности, ибо его никогда в интеллигентных кругах, а тем более в элитарных (я имею ввиду элиту духа), никогда не признавали своим и даже не допускали в качестве шута. Их философские познания одинаковы как армейские сапоги, правда, отличаются степенью истоптанности, вонючести и размерами. И вот такой технический состав активно насаждает то, что, с его точки зрения, наиболее выгодно представит его самого, а не предмет. Причем на репутацию «...» с высокой колокольни. Это даже не демонстрация накладного интеллекта, когда привстают на цыпочки, цитируя к месту и не очень на аккадо-шумерском или на худой конец чеканной латыни, не зная языка, а хождение полусогнувшись на «цырлах» в желании угодить начальству. Отсюда шараханье в крайности, когда светочем мировой философии объявляется Г. Сковорода, что и говорить, оригинальный популяризатор платонизма, и как любой философ достаточно интересен, и как любой человек неисчерпаем. Но не более того. «Мир ловил меня в свои сети и не поймал». (В это время уже была написана «Критика чистого разума».) Боюсь, что Грине на этот раз пришел конец. Залюбят донельзя.

Как-то принимал я экзамен. И девушка, народная косточка, излагала мне о Сковороде:

– Це був такий філософ, такий філософ, всім філософам філософ –

– далі... —

– Він народився…—

– далі…—

– Цар пропонував йому бути міністром, Григорій Савич відхилив цю ганебну пропозицію —

– !!? —

– А коли прийшли більшовики, вони хотіли, щоб він був комісаром. Але Сковорода сказав: «Геть звідсіля. Мир ловіл меня в свої сєті і не спіймав» —

– Коли ж прийшли більшовики? —

– Не пам'ятаю, давно це було… Я була ще маленька…

Поставил «отлично» за исключительный вклад в историю. Случай типичный. Хочется оправдываться, что я их учил не этому.

Или, напротив, опять бездумно пытаются присобачить на нашей суровой почве западные идеи, как это было уже не однажды, запамятовав, видимо, каких монстров могут породить. Изучать надо. Любить надо. Но не использовать в качестве оправдания своих практических шагов и тем более сотворять идола.

Философ вообще не имеет корней, окореняясь всем своим существом вне почвы в духе. И там действительно нет масштабов и безразличны имена: Сковорода, Кант, Барт, Соловьев, Прокл, Флоренский, Ямвлих, все равно. Интеллигибельное пространство — пространство свободы для живущего ею, пространство необходимости для врастающего и теряющего почву под ногами, но абсолютно случайно и смертельно для живущего за счет свободы в каждом отдельном случае.

А что, собственно, Гуссерль? Жалкий посредственный математик, недоучка, примитивный мыслитель, ушибленный рассудочными формами, чье святое неведение и откровенное любопытство позволило самым нахальным образом, без понимания предмета, задать пару вопросов, которые мог задать себе любой студент первого курса, но никогда не рискнул бы произнести вслух, поскольку даже он бы понимал, что в элитарной, Кастальской, утонченной веками и тысячелетиями человеческой мысли это не принято. Грубая работа. Неприличный звук. Что, подули новые ветры? Да, мельчала, но не философия, а философы, которые собственную бесталанность, обрекающую вместе с омассовлением философии и расширением ее этнографии на тотальный обвальный характер, решили выдать за кризис самой философии. Не со зла, не по злому умыслу, конечно, а по недомыслию — уж очень велик соблазн превратить философию в дойную корову, а уж ежели клонировать стадо… Дух захватывает. (Вообще, это неизбежно при упрощениях, вызванных товарными, стандартизованными, унифицированными отношениями, которые самодостаточны и не нуждаются в философии — достаточно ярлыка, имени, названия товара. Дробление и измельчение превращают философию в массовый психоз толпы потребителей, когда смысл философской

рефлексии не рефлектировать вовсе, «сделаться как без чувств», старательно не замечая собственные шикарные похороны живьем.)

Торжествующая серость потребовала, чтобы все было в меру доходчиво, развлекательно, интересно и соответствовало нормам безопасности. Интеллигенция, с ее пространными и совершенно непрофессиональными разговорами на любую тему, совершенно теряет чувство реальности, как та девица в одной из пьес позабытого Розова после двадцатого съезда, которая садится на колени подвыпившему сверстнику и томно говорит: «Милый! Поговорим о культе личности!» Приблизительно так выглядят все эти ублюдочные кокетливые сентенции о том, «что делать» и «с чего начать», чтобы кончить. И, в сущности, готовят к бесконечному ужасу бессмысленного самоуничтожения и уничтожают, но я ощущаю этот запах смерти физически, а остальные упрекают меня в «катастрофизме», в «мизантропии» и «сгущении красок». Самое печальное, что, сколько ни говори, никто не слышит и остановить сползание в бездну невозможно. Уже пройден, поверьте, нижний порог человеческого чувства. Идет нарастание бессмысленной жестокости, как будто когда-нибудь она была осмысленной и это сознательная прививка садизма. Не для того, чтобы ужасаться — я это пишу, и не потому, чтобы сказать: «А я предупреждал», просто видится такое, равно как и то перерождение, которое всем незаметно. «Носороги». И не боязнь оскоромиться останавливала философов от решающего шага, последнего «прости» преданной философии, а просто сознание того, что гуссерлианские экзерсисы не более как упражнения на плацу очередного новобранца, гусиный шаг, тянущего носок и любящего порядок. Стоит только отринуть общепринятую пришибленность авторитетным именем и посмотреть повнимательнее на его работы, как тот час же становится ясно, что это работа лишь над собственными ошибками, которые таковыми не признаются, борьба со своим непониманием, которое и выдается за предмет философии. Очередные «Философские тетради». (Не возбраняется. В конце концов, Ленин не помышлял о публикации своих конспектов. Избавьтесь вовремя от своих.) То, что сделал Гуссерль, просто некультурно. Объяснят это, все равно, что доказывать, что сморкаться в занавески неприлично. Его поверхностное, никудышнее знание истории философии, равно как и большинства современных ему философов, и есть причина, почему нынешние, патентованные, развлекаются яркими комиксами, заменившими патриархальный лубок, рациональной, в меру загадочной, в меру понятной, комфортабельной и удобной, как пипифакс современной западной философией, скажем, новоиспеченным и уже подзабываемым гуру воде Лакана.

Здесь потребитель чувствует себя на высоте, поскольку читаемое всегда ниже его парящей на воздусях почесывающейся и потягивающейся ленивой рефлексии. Европейский рационализм не для нас. Он в опасной степени абсурден и убийственен, поскольку опустошает душу и слепит глаза. Он слишком мелочен

и бездумен как микроб, плодящийся, поскольку такова его природа. Гуссерлю — гуссерлево. Но мы не можем без пиетета. Без захлебывающейся зависти, без подобострастия перед Западом, так что даже их мелочность и плебейство становятся предметом вожделения. У нас не хватает мужества нормально работать, не любя и не ненавидя.

Хайдеггер с его «Майн кампф», выросшим из провинциальной почвы и недоразумения диалектного порядка, — жертва перевода. «Бытие и время» хотя и оглушает, но при ближайшем рассмотрении — чистая компиляция, в которой язык, его модуляции стали самоцелью. Распадающееся бытие, низведенное до патриархального быта, стремительно теряющегося во времени, пытаются удержать скрепами, обвязками языка, который становится самостоятельной силой. Тоже сверхзадача, но каждый, идущий этим путем по пути шваба с нацистским значком, неизбежно становится эпигоном. Один раз и не больше. Тупиковый путь — тоже путь, путёвей некуда.

Хайдеггеровская метафизика технологически продолжается до бесконечности. Имеет ли она место. Каким образом место имеет место. Местоимение междометия, мета-имение. Само место ограниченно образом, от идеи которого до границы простирается время отстранения, отстаривания, время странствия и т. д. Это чистейшей воды комбинаторика (хотя по нынешним временам и чистая вода — благо, впрочем, о нравственных основаниях хайдеггеровской философии этого никак не скажешь — воняет), комбинаторика, основывающаяся на том, что два безразличных друг другу понятия, лишенные доминанты мысли и тем более идеи, спариваясь, обязательно продуцируют, обламываясь друг о друга, штампуют смыслы, которые страдательны по существу и абсолютно опустошены, вернее «еще-не-наполнены», тем самым фиктивной свободой «еще-не...», случайностью и произволом дают реальный, спертый простор воображению, начинающему резвиться как в детстве, впадает в детство, «углупляясь» в себя, в воображение воображения — больше некуда. В качестве детских головоломок «кубик Хайдеггера» вполне приемлем, но философия здесь не при чем.

Может быть, Гадамер? С глубокомысленным видом изрекающий примитивнейшие сентенции типа: «Понятие преобразования призвано характеризовать самостоятельный и превосходящий тип бытия того, что мы назвали структурой» и т. п. (Самое интересное, что банализация становится идеей фикс философии. Нет ни одного современного представителя, который бы этого избежал. Даже в лучших из них, таких виртуозов, как Делёз, Чоран, Бодрийяр, Башляр и прочих, есть червоточина бессмысленности, которую тщетно выдают за новый эстетизм. Даже грандиозные построения прошлого претерпевают изменения, становясь ложно-понятными, подстраиваясь, хотя их вины здесь нет, подлаживаясь к скучающему взгляду фланирующего, забредшего на пыльную выставку философии

обывателя, который изощрен настолько, что в любом произведении видит голую бабу, потому что он всегда о ней думает.) Пошлость на каждом шагу. Философия стала комфортабельной и необходимой как гигиенический пакет, как кулек в самолете цивилизации, которая ее тащит в бизнес-классе. Она не требует иных усилий, кроме информационной осведомленности и инструкций для пользователя по применению. (Интернет с успехом берет на себя функции осведомителя, избавляя от памяти.) Информация и эрудиция не становятся культурой.

Можно было бы вспомнить смехотворные рассуждения маэстро Деррида и иже с ним и много еще кого. Что ж, смех дело святое в нашем суровом мире, если есть кому смеяться, но не смешно. И все бы ничего, и пущай бы себе резвились, собирая дань с легкомысленных, если бы делалось это по неведению, истово. Правила игры требуют продолжать этот фарс, миракли из жизни идей на уровне уличного балагана, ибо это то, что осуществляет право собственности на истину, а есть ли она, нет ли… никого это не волнует. Хайдеггер, Гадамер сегодня очень выгодные раздатчики, дежурные черпаки, деды. Как сказал шустрый и преуспевающий А. Вознесенский, назначивший себя поэтом: «Хайдеггер — зуб европейской философии», я бы сказал — бугор, а посему — все за бугор. Все за Хайдеггером. Все бы ничего, если бы не откровенная фальшь. Я понимаю, что это способ защиты самой философии, которая — жажда особого рода. Она ушла, никто не заметил утраты, и мы все умерли, потому, что она ушла, а думаем, что живем и думаем. Здесь у нас, я говорил выше (а с каждой строкой, как по ступеням, все ниже и ниже в преисподнюю, от преисподней к исподнему и ниже, ниже — это унизительно), я выше говорил с радостью ребенка, открывшего внезапно, что кровь здесь, в философии, не настоящая — клюквенная, ребенка, вздохнувшего тайно про себя с облегчением. Пусть клюквенная из развесистой клюквы и ради бога, хоть здесь не надо настоящей. Эта философия, несмотря на призывы к смерти и намеки на тайные силы, безопасна и так же увлекательна, как кубик Рубика и компьютерные игры, с той разницей, что не всегда можно выйти из системы и перезагрузиться (даже нагрузившись до поросячьего визга). И может в этом и заключается ее историческое предназначение. Грозное, предостерегающее слово, простирающееся бесконечностью. Ее оружие давно стало музейной редкостью. Она архаична и ее осязаемая, нетленная красота не выставляется на обозрение, все заменено голограммами и гигиеничным моющимся пластиком и стерильными пояснениями к очевидному. (Представляю, как взбеленились бы представители древнейшей профессии философии, а может быть просто пожали бы плечами, дескать, сам дурак.) Я не о том, что следует изменить ход истории мысли. Это бессмысленно, если изменили самой мысли. Не к топору зову, но и не на плаху. Не перед кем каяться, не перед кем молиться, не перед кем выпендриваться. Азия-с, не поймут-с… Это не выпендреж. Не эпатаж и тем более не попытка сделать себе «паблисити»,

пиная великих. Это не ругань, не обвинения, не критика и тем более не попытка оправдать философию. Любой факт может быть обращен против самого факта. Любая идея обоюдоостра. Любой не без греха. У каждого свои «оды Сталину», свой «Батум», и может до сих пор некоторые подписываются «Ваш верноподданейший раб, имярек». У каждого есть о чем умолчать. Нет, не каяться я призываю. Мы сами призваны. А позывы к мысли — естественная нужда.

Что-то случилось и перекосило пространство, опустошив все, что было существенно, и уже не утешает, что так было всегда, погребло под пластами времени, превратив в слабые воспоминания нас самих еще при жизни, заживо похоронив. Смутные картины корчащейся в агонии философии обретают реальность и беспощадность, с какой в нашу жизнь врываются только вещие сны. Ах, да речь о другом, не о наведенных галлюцинациях философии и не об утраченном грандиозном философском наследии — оно замкнулось в себе и отреклось от нас, мы только думаем, что знаем ключ от лабиринта, а он и ключ, и лабиринт, и Минотавр одновременно. Прошлое забыло нас, мы ему непонятны, и стало непроницаемым. Мы же измельчились, исподличались настолько, что сама мысль о философии может раздавить. Потому и довольствуемся легкими… мыльными… Страшен сам момент утраты — утраты, ставшей абсолютной и навсегда.

Пройдет немного времени, и о нас будут говорить с той же безапелляционностью, как мы о прошлом, приписывая поступки, которые мы не совершали. Судить по себе и решать, кто прав, кто виноват (если вообще о нас будут говорить), будут рыться в наших письмах и дневниках, изыскивая грязь и подлость, как единственный аргумент в пользу того, что авторы — живые люди, а значит и им разрешено (если будут). И не будет уже голоса, чтобы возразить ученому обалдую («профессор, поправьте очки-велосипед…»), что наше поколение не пресмыкалось, и жили ничуть не менее сложно и красиво, чем все прочие. Все иначе, но с «той стороны» мы выглядим по-другому. И то, что будет считаться интеллигенцией, на самом деле ею не являлось. История, конечно, все спишет, но мужество философии всегда заключалось в том, чтобы следовать самому себе. Не смотря ни на что. Если нет свидетелей, то это не значит, что можно сморкаться, закрыв ноздрю пальцем. Белоснежный платок и чистоплотность, изысканные манеры не потому, что нельзя, а потому что природа другая. Я об этом. О гигиене мысли, о чистоте, и о том, что философия эталонна, она нравственна, но не стерильной, ханжеской добродетелью классной дамы, грозящей пальчиком и поджимающей губы, а как воплощенная страсть, эрос духа. Вот этот пламень современная, подавленная дисциплиной дисциплина, именующая самозвано себя философией, утратила безвозвратно. Рыбья кровь и продажность. А потому, не оглядываясь, идти дальше? Куда пошлют? Продаваясь по дешевке и выполняя, отправляя функцию имитации духа в обществе торжествующего хама? Оскальзываясь на слизи выблеванных

слов? Увольте. Интеллигенция умерла? Да здравствует интеллигенция! Пора молчать. Пора избавляться от любых свидетельств времени. Следует пройти незамеченными. За нас выскажется молчание и зияющее ничто. Никто не узнает, откуда пришли и куда пропали. Спрашивать и требовать ответа никто не вправе.

Интеллигенция действительно кругом виновата. Виновата, прежде всего, в том, что сопротивляется до последнего, выполняя роль амортизатора, облекая в «литературные» формы нечленораздельные высказывания политиков, батрача на них. Как клетки мозга, губимые алкоголем. Она оказывает сопротивление, пытаясь скоординировать все человечество, вместо того, чтобы забастовать хотя бы на сутки и общество хватит удар, паралич, инсульт. Мы же гуманисты и на это не пойдем. А потому идет активное перерождение, ожирение сердца. (Очень сильно момент перерождения талантливого, рафинированного, остроумного интеллигента в оголтелого фашиста показан в знаменитом фильме Йожефа Сабо «Мефисто». Из малых компромиссов всегда вырастает огромное предательство.) Очень похоже, точь-в-точь как настоящие, но не интеллигенты, не мыслят. И несется безмозглое общество куда не знает, и пора бы отрешиться от всего этого, тем более, проблемы-то «что делать» нет и в отношении общественной организации все ясно и просто. Как можно было бы жить в фантастических многообразиях культур и жить, наконец, по-человечески, а не только человеческим образом! Однако, противопоставить мы можем только отречение, отвращение и одиночество. «Уединение — великое врачевание, писал кн. Волконский, — врачевание от прикосновений, врачевание от вопроса! Вопрос — враг, разрушитель уединения. Вот в чем отдохновительность улицы: она не спрашивает. В этом же отдохновительность толпы. Почему-то принято толпу считать врагом уединения. Не понимаю. Ведь в толпе нет отдельных личностей, в ней люди пропадают, и мы можем без всякой натяжки считать, что в толпе нет людей. Как же она может мешать уединению? Да толпа не спрашивает, отсюда ее отдохновительность. Но и грозное нарушение того, к чему мы привыкли, когда толпа вдруг да потребует ответа...» Да, это страшно, но еще страшнее толпа бывших интеллигентов. Их ненависть и деловитая суетность не знают границ. Все хлопочут, шустрят, выслуживаются, страшнее не бывает. Кого же я имею ввиду? Да вас, пресмыкающихся перед властью, строящих лучшее будущее, обгаживая прошлое. Будущее без будущего вместо настоящего настоящего. Как писал Ганс Магнус Энценгсбергер в стихах «О трудностях перевоспитания»:

Воистину великолепны
великие замыслы:
рай на земле,
всеобщее братство,
перманентная ломка...

все это было бы вполне достижимо,
если бы не люди.

Люди только мешают:
путаются под ногами, вечно чего-то хотят.
От них одни неприятности.

Надо идти на штурм — освобождать человечество,
а они идут к парикмахеру.
Сегодня на карту поставлено все наше будущее,
а они говорят:
недурно бы выпить пива!

Вместо того чтоб бороться
за правое дело,
они ведут борьбу с эпидемией гриппа,
со спазмами,
с корью.

В час, когда решаются всемирные судьбы,
Им нужен почтовый ящик
или постель для любви.
В канун золотого века
они стирают пеленки,
варят суп…
Чем они только не заняты?
Бренчат на гитарах,
режутся в скат
гладят кошек
нянчат детей.

Ну, скажите,
можно ли с ними построить
могучее государство?
Все рассыпается в прах!
Обыватели,
ходячие пережитки прошлого,
скопище жалких посредственностей,
лишенное мысли!

Как же с ними поступить?
Ведь нельзя же их всех уничтожить!
Нельзя же их уговаривать целыми днями!

Если бы не они,
если б не люди,
какая настала бы жизнь!

Если бы не они,
как бы нам было легко,
как бы все было просто!..

Если бы не было их,
о тогда бы,
тогда...
Тогда бы и я не мешал вам своими стихами!

Но даже поэзия холодеет и замолкает, столкнувшись с действительностью (нельзя же всерьез Пригова, Рубинштейна, Иртеньева, Губермана, при всей моей любви к их острословию, считать поэзией. Как точно выразился Губерман, помойное время может быть выражено только в стихах заборных, написанных на стенках сортиров. Седакова, Айги, Рейн, Лев Лосев, Ю. Мориц, Кенжеев, Клеваев, И. Жданов, Чухонцев и многие иные в силу инаковости не в счет, они не от этого времени, ре-эмигранты в вымышленный универсум, куда более реальный, нежели то, что называется жизнью). Все не в прошлом, в остальном, отсальном. Жизнь тайком, исподтишка, украдкой, выворачивая исподнее, завшивленное своими личными, мелкими обидами, своими «никогда» на людях, выдавая шкурные интересы за истинные, да все это от имени народа. Философское быдло, мечтающее о порке на конюшне, — какая-никакая востребованность.

Почему я ограничиваюсь просто руганью, не пытаясь разобраться в происходящем? Не привожу убедительных аргументов, ограничиваясь злобными наветами и невразумительными эмоциями? Просто знаю, что никого переубедить не удастся, да и некого, ввиду «отсутствия присутствия», ибо все эти «блаженные духом», призывающие покаяться со страниц журналов и экранов телевизоров — все та же свора, отстаивающая свое место у кормушки, где битый, сеченный холоп сечет что к чему и очень красен местом и этим же местом умен. Этим все и объясняется. Все внезапно стали «шетидесятниками», все, оказывается, с пеленок лелеяли мечту о развале Союза (особенно трогательно слышать покаянные речи бывших секретарей парткомов и комсомольских организаций, до слез прошибает, когда слышишь, как они мучались, но, стиснув зубы, боролись, стуча

на всех не по долгу службы, а из любви к искусству, честно глядя в глаза даже тем, кого закладывали. Еще бы, ведь отлично знают, что фамилии их не назовут, потому что это тоже вроде стукачества (появилась новая версия, полагающая, что «сексот» — не секретный сотрудник, а слово из мордовского языка, означающего «дятел», как бы то ни было «не болит голова у дятла»), и, постеснявшись, не отомстят, и в рожу не плюнут. Но что-то не слышно покаяния по поводу залитой кровью страны. Никто ответственности на себя за террор не берет, все Пушкин виноват. Большевик. Как же — «Кишкой последнего царя, последнего попа удавим». Петра воспевал? Камер-юнкером был? Пугачеву сострадал и вообще эфиоп, а значит семит.) Про прохиндеев у власти, страдальцев, членов ЦК, которые были, оказывается, вообще на подпольной работе, я молчу. Приличные люди в воспеваемой России в таких случаях стрелялись, эти будут стрелять других. И стреляют, и все — из чувства покаяния. Обыватель уже получает эстетическое наслаждение, день без катастроф, без трупов, бедствий, убийств — зря проведенное время. Я не об этом...

Я о тех немногих, которые не продавались ни при какой власти. Неужели простая порядочность изменила им. Воистину прав был Аверинцев, когда говорил, что в этой стране быть порядочным человеком уже профессия и даже подвиг. Эти немногие молчат, и знают о чем. Они правы. Не стоит в общий гвалт добавлять свой слабый голос. Ибо когда орут «Хайль!» и молодые люмпены-штурмовики маршируют по улицам наших городов в военной форме (не важно, «гитлерюгенд» ли это или «беркут», «уна-унсо» или «казаки»), уже поздно приводить трансцендентальные аргументы. (Стоит вспомнить, что книги в фашистской Германии сжигали не бюргеры, а именно интеллигенты.) Это все равно, что уговаривать расстреливающих и вешающих на площадях не сорить на улицах, потому что есть постановление. Нас победили, как те легендарные племена — на Яве? Ямайке? — которые противостояли и били голландских колонизаторов до тех пор, пока один миссионер не надоумил заряжать пушки дерьмом, и тогда, в силу чистоплотности, воины убивали себя из брезгливости. Нас закидали дерьмом. И называйте его благозвучным «мерде» или научным иностранным «фекалии», пахнуть лучше не станет. Зловоние — символ нашей эпохи.

Интеллигенция — реакция. Всего лишь «реакция Вассермана» на букет прогресса.

Пока же наша, с позволения сказать, культура и философия отдельно от нее существуют в незначительных эпизодах, скорее вопреки угрожающей тенденции, которую приобретают нарастающее, воинственное жлобство «снизу», ослепленное и сражающееся за «всеобщее личное благосостояние», а, с другой стороны — методическое, планомерное, демагогическое давление «сверху» аппарата бюрократии, ставшего теократией, рушащегося под собственной тяжестью, кото-

рый состоит из персон, свято убежденных в собственной непогрешимости и той священной роли, которая им выпала, дабы вести, указывать и направлять историю по заданной траектории и примерно наказывать всякое инакомыслие, дабы другим неповадно было. То, что составляет предметность нашей культуры, философии, искусства, науки существует по амнистии, ввиду недосмотра или «за отсутствием состава преступления», который всегда можно найти. Презумпция невиновности пока еще находится в стадии дискуссии. Что говорить о ползучем духе, пресмыкающимся и достигшем в своей гибкости невероятных успехов, если сама жизнь стала воистину «формой существования белковых тел», а человек превращен в человека медицинского, озабоченного лишь своими анализами. Жалкое зрелище наготы, отнюдь не античной.

Бескультурье, которое тоже феномен культуры, устанавливает свое «тысячелетнее царствие», и это уход в дурную бесконечность потребления как такового, вырождения человечества в ошибку и тупиковую ветвь развития, которую даже тщательно культивируемый культ предков не спасет. Культура, превратившись в литургию, отрекается от человека и, очистившись от «скверны» тварного бытия, пожелает стать сверх-человеческой культурой, бесчеловечной и абсурдной в торжестве тотального рационализма, в оргии фетишизированной полезности, которой приносятся человеческие жертвы, осуществляя по традиции «сакральный» акт жертвоприношения там, где боги уже умерли.

Вполне может статься, что многих устраивает подобное состояние. Что ж, человек привыкает ко всему. У некоторых «коврики с лебедями», «слоники на комоде» вызывают слезы умиления, а «колбасные обрезки», которые он вкушал в период благословенного НЭПа, почти религиозный экстаз. Да пусть себе, лишь бы это не навязывалось в качестве обязательного мерила вкуса для всех. Может быть, заткнув всем глотки куском колбасы, мы и получим модель «удовлетворенного человека», но для философии этого слишком мало. Необходима свобода относительно истории и времени, а не декларируемая аскеза, «крошки мои, за мной, в монастырь». Каждый сам должен выбирать свой путь, особенно когда выбирать нечего. А пока философы маршируют строем по бетонному плацу (как говорил Л. Шестов, философы тоже люди, и им не чуждо желание пройтись строем с развернутыми знаменами). Приказали «Налево-о-о!» — пошли налево, лихо, взахлеб и с присвистом напевая: «Соловей, соловей, пташечка, птичка певчая, жалобно поеть…» (Г. Обалдуев). Дали команду «Вольно, разойтись. Можно покурить и оправиться!», — потянулись скопом вправо, оправляться, но как-то непривычен гражданский дух, кто курит… фимиам, кто дышит на ладан, кто облегчается душой, но, опроставшись, не спешит покинуть плац и сменить сапоги на нечто более интеллигентное. Все мобилизованы, все призваны, ангажированы партией и народом. А ну, как опять команда: «Становись! И на первый-второй

рассчитайсь!», как в тридцать седьмом? Так что служба, Ваше Высокородь, и никакой крамолы, ни-ни. Служить мы со всем нашим удовольствием. То-то, братец, впредь не балуй, не бери пример с образованных... ентих «врагов народа», отставить...» — «врагов перестройки»....

Философия — «чудесная реальность» (А. Карпентьер) и ярмо установлений, априорной мудрости «руководящих работников», «шановного товарыства», надувающих щеки скоропостижных академиков, уничтожают ее на корню, как нечто не предусмотренное конституцией.

Однако наивно полагать, что усовестившись, мы все всплакнув от счастья, прозреем и наконец, дадим возможность каждому решать самому, как ему жить и дышать, а потому «скушно граждане», даже умереть без справки невозможно. Всякая попытка независимого философствования наказуема:

И дабы впредь не смел кудесить,
Поймавши, истинно повесить
И живота весьма лишить...

А. С. Пушкин

Абсурдное требование «философии для народа», «национальной философии» умертвляет сами понятия и категории философии, которые как мироздания смыслов и чувств живут лишь в полифонии бесконечной культуры, в движении, в противном случае они разбиваются вдребезги о железобетонную твердыню здравого смысла. Попробуйте объяснить старшине милиции, что такое философская спекуляция... Трудно надеяться, что он ощутит философский эрос и впадет в экстаз, как впрочем, едва ли его ощущают и старшины от философии.

Ни жизни, ни философии, ни надежды... Пора объявлять конкурс на лучший проект памятника, нет мемориального (Эдипова) комплекса философии и чтоб обязательно из бетона. Пусть ей земля будет пухом. Аминь. Прохожий, брось цветок на ее могилу. Счет откроем, пожертвования пойдут от студентов, избавившихся от необходимости сдавать экзамены, от рабочих и благодарных представителей интеллигенции.

ЭПИТАФИЯ
Мертвым хоронить своих мертвецов

Слегка подванивает от текста тухлым. Он задохнулся. А как же может быть иначе, если речь идет о разложении. Когда исчезнет «ни о чем», развеется и запах. Ничто не пахнет. Но пахнет пустое, падшее пространство. Но жаль, что интеллигенция так легко себя (себе) изменила, выветрилась, выверилась. Интеллигенция — стежки, скрепляющие ничто, удерживающие поэзию, — сгнила, и все распол-

злось, стёжки-дорожки, которыми легкомысленно водила толпы праздношатающихся, превратились в плац. Сокровенное — в места общего пользования. На смену «гнилой интеллигенции» (свято место пусто не бывает) вперся здоровый, здоровенный фашизм. От скуки и тошноты мир вывернулся наизнанку и потом привык. В самом деле, некоторые любят вонючие сыры. Адаптируются и к нужнику. Об интеллигенции можно писать долго и нудно. Нудно. О жестокости интеллигенции, ее беспощадности и наглости будет не сказано — явлено ею самой, ее последователями. Еще припомнят и Мандельштаму «разночинцев» в стоптанных сапогах, и Пастернаку, и Цветаевой любовь к Маяковскому, а как же. Предательство, которое у бывшей интеллигенции в крови, обязывает. Не случайно больше всех лютовали в оккупированных странах перебежчики, в данном случае переписчики истории с наведенной галлюцинацией и ложной памятью. И сейчас ничего нового. Это тема отдельного исследования. И можно было бы вернуться к истокам, к еще задолго до со-бытия интеллигенции в ее первозданность в духе Николая Кузанского, когда интеллигенции являлись как «чувственные светы». Только ни к чему, ввиду «отсутствия присутствия». Так было всегда, и «было» не отпускает и поныне.

ИНТЕЛЛИГЕНТ

Повернувшись спиной к обманувшей надежде
И беспомощно свесив усталый язык,
Не раздевшись, он спит в европейской одежде
И храпит, как больной паровик.

Истомила Идея бесплодьем интрижек,
По углам паутина ленивой тоски,
На полу вороха неразрезанных книжек
И разбитых скрижалей куски.

За окном непогода лютеет и злится...
Стены прочны, и мягок пружинный диван.
Под осеннюю бурю так сладостно спится
Всем, кто бледной усталостью пьян.

Дорогой мой, шепни мне сквозь сон по секрету,
Отчего ты так странно и тупо устал?
За несбыточным счастьем гонялся по свету
Или, может быть, землю пахал?

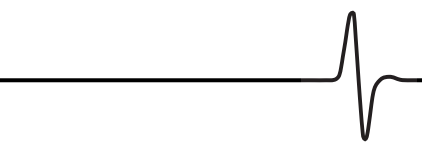
Дрогнул рот. Разомкнулись тяжелые вежды,
Монотонные звуки уныло текут:
«Брат! Одну за другой хоронил я надежды,
Брат! От этого больше всего устают.

Были яркие речи и смелые жесты
И неполных желаний шальной хоровод.
Я жених непришедшей прекрасной невесты,
Я больной утомленный урод.

Смолк. А буря все громче стучала в окошко.
Билась мысль, разгораясь и снова таясь.
И сказал я, краснея, тоскуя и злясь:
«Брат! Подвинься немножко»

Саша Черный

Особого смысла описывать очевидное не было. «Время убийц» прошло, наступило время мародеров.



NOCTURNO

случайные
тени эпохи

Ibant oscuri sub nocte per umbrum…

Dante

Плыли незримо они
Одинокою ночью сквозь тени…

Вергилий — Данту

Вся современная философия напоена тяжелой, душной, звенящей тишиной, не предвещающей ничего хорошего. Предгрозье. Канун. Канон Ничто. Пустота, когда песни ошалевших от последнего зноя цикад колышут, убаюкивают пространство, скрытое маревом, струящегося от земли жара. Раскаленная жажда простора, насильно свернутого в кокон времени. Цикадами, если следовать греческой мифологии, становились певцы и поэты, философы — все, кто забылся в самозабвении, утонул в глубинах Речи. Не самая плохая смерть.

По крайней мере, Платон приписывает этот великолепный образ фантазии Сократа. «По преданию, цикады некогда были людьми, еще до рождения Муз. А когда родились Музы и появилось пение, некоторые из тогдашних людей пришли в такой восторг от этого удовольствия, что среди песен они забывали о пище и питье и в самозабвении умирали. От них и пошла порода цикад...»[1]. С той только разницей, что нынешние не забывают о радостях земных и самозабвенны только по твердой таксе, «осуетевшие, помраченные в умствованиях своих» (Апостол Павел). Да и цикады-то по совместительству доносили Музам на людей.

На холме, в траве сухой,
Духоте и зною рады,
Вы костер певучий свой
Разожгли, цикады.

[1] *Платон.* Федр // *Платон.* Соч.: В 4 т. — М., 1993. — Т. 2. — С. 259.

Это было в третий час,
В пятый день Страстной недели;
Грянул хор ваш, и тотчас
Вы от пенья захмелели.

Холм как будто подожгли,
И жара была такая,
Что поднялся от земли
Пар иль дымка грозовая.

На вершине между тем
Шла какая-то работа,
Непонятное совсем
На холме творилось что-то.

Глухо заступ там гремел,
Глухо гвозди забивали.
Словно в спешке на холме
Монумент сооружали.

А затем ударил гром,
Капель несколько упало,
Звон, что слышался кругом,
Смолк: цикадам страшно стало.

Но не долго длился страх:
Вскоре прочь ушли куда-то
Чьи-то женщины в слезах
Побродяжки и солдаты.

Снова лился с неба зной:
И, не ведая преграды,
Вновь о радости земной
Пели звонкие цикады

Р. Норж, «Цикады», пер. М. Кудинова

Так, по сути, и каждый, достигший возможности самозабвения, орет о своем, хором не желая видеть не фасеточным, а человеческим зрением историю, происходящую мимо. Да и что там смотреть и так все ясно. И ведь не перетерпишь, не переждешь. И ведь было нечто подобное. Первое попавшееся. Еще в 1935 году

Йохан Хейзинга написал «В тени завтрашнего дня. Диагноз недуга нашей эпохи» И ничего (сотни других накануне Второй мировой поднимали голос), и что самое страшное — строки по-прежнему актуальны: «Мы живем в мире одержимости. И мы это знаем. Ни для кого не было бы неожиданностью, если бы однажды безумие вдруг прорвалось бы в слепое неистовство, которое оставило бы после себя эту бедную европейскую цивилизацию отупелой и умоисступленной, ибо моторы продолжали бы вращаться, а знамена реять, но человеческий дух исчез бы навсегда. И т. д. и т. п.»[1]. Или в 1940 году Владимир Набоков в «скучном» Париже сетует на тоску и ничегонеделание. Уже идет полным ходом мировая война. Захвачена Чехословакия. Мюнхенский сговор. Предательство. Пала Польша. Аннексирована Австрия, захват которой Гитлер назвал «революцией цветов» — ничего не напоминает?! Через пару месяцев будет раздавлена Франция. Набоков думает о бабочках, столь любезных его сердцу. Ничего не меняется. Война уже идет, а мы самозабвенно глушим себя словами, дописывая «Феноменологии духа» своей жизни и своей жизнью, с которой окончится и наша философская «козлиная песнь». Да, некогда Гегель дописывал «Феноменологию» под канонаду наполеоновских орудий и от тех событий впрямь ничего не осталось (сражения под Йеной забыты вместе с Наполеоном, тысячи мертвых забыты, их судьбы неведомы), забыто все, кроме гениальной книги. Но наше философствование — только заглушающее страх пение и не о радости и «про себя». Последний квартет. «Квартет на конец времени». И это не пессимизм, не декаданс. Напротив, тезис о гибели близкой и неотвратимой дает возможность вздохнуть с облегчением, совершив в себе мгновенный, размером с жизнь, переворот, отказавшись начисто от «утешения философией» и впервые взглянув на ее существование с брезгливостью, хотя мельчает не философия, а философы, паразитирующие на ней. Сериальное мышление не в силах не то что постичь, но ощущать поэзию философии и ее музыку, привязываясь к «серии» повторяющихся слов, — о категориальном мышлении речи нет, только о категоричном. Такая себе «реклама Бога», круиз в прошлое. Приглашение на тур «ретроспективной любви» и это не та наука, которую воспел Овидий, а порнография. Кишение индивидности — время случки частных случаев. Поэтому частотность, «масса» разлагающегося времени залепляет, слепит взгляд, пытающийся рассмотреть в микроскоп идеальность объективного духа, но повсюду узревает только следы собственного распада. Философия объясняет мир по прежнему, хотя ее об этом никто не просит, об изменении ни слова, по сути она уговаривает мир смирится и не быть вовсе, призывая не просто умереть, а умереть от омерзения, покрываясь свежей

[1] *Хейзинга Й.* В тени завтрашнего дня // *Хейзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня. — М., 1992. — С. 245.

плесенью. «Он лежал не один: шевелилось внутри и вокруг / в жизнерадостном трепете разнообразное тленье» (Георгий Оболдуев).

Что-то насекомое, суетное, роющееся, *роящееся* в слежавшемся времени истории, безымянное, пестренькое, безликое «оно» — шевеление современной мысли, ставшей комментарием к общеизвестному. Тривиальная вялая размягченная тяжесть. Философия превратилась в место общего пользования и ни к чему не обязывает, прекословя только своему слову, стреноживая его традицией, спутывая правилами поведения в общественных местах. Здесь берутся за Ум очень скользкими крепкими руками. При всей своей (а по большей части чужой) экстравагантности, она — не оригинальна, экстраординарна, слишком средняя, осторожная и выверенная, вываренная в щелочи времени и обесцвеченная в нейтральный цвет серости, шаровый (шаровой), изредка окрашиваясь в модный ныне «камуфляж». Рядясь в национальные цвета, она остается бесцветной и беспросветной, бессветной и бессовестной философией обывателя, которому важен товарный вид и безусловная понятность, однозначность философской мысли, приспособленной для его нужд, дабы несчастная прилежно оправдывала необходимость и святость тотальной лжи. Засаленная мыслишка, нахлобученная на глаза. Узаконенная скупая обрядность философии. «Скоропостижная наглость» (Сковорода) оголтелого функционера, предписывающего необходимость Универсуму. Сер-р-рый террор посредственности, где человек — посредник или, как изволил выразиться один из новых национальных философов, «Человек человеку — заказчик», ничтожество между ничто и ничто, пытающееся примирить, гармонизировать свою низость с вечностью и бесконечностью. «Чюдное и бедственное позорище» (Сковорода). Так по видимости, на виду, а наяву философия не терпеливо ждет своего времени, захмелев от «ранней смерти», а просто не марается на рынках сбыта и не участвует на аукционах. Кто-то сочтет, что она надменна, кто-то что непременна, но для этого недостаточно приблизиться, следует узнать, не пытаясь уличить ее в истине и не занимаясь подлогом. Так что: «Спи, призванный подковывать цикад! / Тебя укроют сорною травою, и запоют цикады над тобою...» (Тристан Корбьер).

Вся история — грандиозная свалка, гниющее пространство прошлого, которое — будущее человечества, ведущего жизнь червей, перелопачивающих культурный слой и живящихся прелью опавших форм. История — марш эпигонов-энтузиастов. Дизайнеры-историки отделывают историю «заподлицо» так, что она не только своих, чужих не узнает. От распада ее удерживает только бальзамирующая наука, давно позабывшая свои истоки, но строго следующая ритуалу. Наука побеждать истину. Наука хоронить. Чем развязнее история, чем интенсивнее процесс разложения, тем строже и суше метафизика истории, тем убийственнее, убойней ее философия. Современная философия, увы, второй свежести, не первой молодости и потому — не в себе.

Как, впрочем, и так называемая культура. Вторсырье. Самопоглощающий и самопереваривающий себя процесс. «Secondhands». Все вторично, хотя и впервые.

Музыка в консервах. Плотно слежавшаяся живопись в иллюстрациях. Чужая мудрость в фирменной упаковке. Книжная жизнь. Бумажные страсти. И все — с одной стороны. А с другой — грязное животное бытие (культ выживания), замаскированное под светский раут.

Искусство интерпретации состоит исключительно из «задних мыслей» (Б. Паскаль). Философия, вернее тот эрзац, которым торгуют под этим славным именем, пасет задних и живет вторичным, обслуживая «зады времени». И, несмотря на многообразие форм, — чрезвычайно однообразна. Чопорная философия впадает в перманентную истерику и не умеет с достоинством стареть, уходить уходя и не оглядываться. Ей бы, заглушающей свой страх перед пустотой, лишенной даже эха, пустотой, которую она воспевает<,> потеряв основания замолчать[1] и прислушаться (хотя тут есть опасность, что философия вся обратиться в слух, потому что «больно видеть». Видеть — это всегда в сотворяемую даль, а вот слышать — это вдаль, которая «ширь», как беспечно утверждает Г. Гачев. Но не для того, чтобы слушать и слышать, а превращаться в слух как в миф, сказание, легенду: «Слышал я, была некогда философия... Слухи ходят... Старики бают, шибко забористая была...»). Надо бы прекратить на время философское щебетание,

[1] Запятые опущены намеренно (как и в предыдущих текстах), чтобы выдернутый как чека знак заставил текст вздрогнуть, очнуться, сдетонировать фразу, побудив смыслы метаться и волноваться, выпасть из гнезда, играть, нарушая монотонную последовательность механического времени и не искать спасения. Я бы вообще вносил искажения, заведомо абсурдные формы и даже грамматические ошибки, как искажал свою первоначальную гладкопись Лев Толстой, огрубляя стиль страшными оборотами и перегружая ненужными эпитетами. Текст становился занозистым и шершавым. Впрочем, здесь нет ничего нового. Не только современная, уже успевшая стать классической поэзия, «новый роман» и т. д., использовали этот почтенный прием, но уже зануда Аристотель упрекал Гераклита, назидательно декламируя в своей «Риторике»: «Текст вообще должен быть удобочитаемым и внятным, что одно и то же. Это как раз то свойство, которым большое число союзов обладает, а малое не обладает. Не обладают им и те (тексты), которые нелегко интерпретировать, так как неясно, к чему относится (то или иное слово) — к последующему или предыдущему. Так, например, в начале своего сочинения он говорит: «Эту вот Речь сущую вечно люди не понимают». Тут неясно, к чему относится слово «вечно» (Аристотель III, 5,1408 b 11). Не ясно и не надо. Текст выпущен на свободу. Выпущен, а не натравлен. Свобода не цель, не цепь. От свободы нет спасения. В конце концов, если можно П. Булезу писать без прописных букв и знаков препинания, возрождая архаическую традицию, то отчего же нельзя другим.

выдержать паузу, приняв те три минуты молчания в эфире, установленные для странствующих и путешествующих по морям и океанам, и услышать свой собственный голос, молящий о спасении..., но нет, забыться, зыбиться в языке мертвою зыбью, заговорить насмерть ничто, забиться в ракушку ороговевшего искусственного удобного, свернутого улиткой, комфортного простора, укрыться его рогожкой, сотканной из длинных, подобранных, брошенных кем-то строчек распущенной ткани бытия, и пережить, переждать жизнь в тихом припадке (распадке) ожидания, забившись в приступе надежды, устремляясь к пароксизму счастья — вот ее идеал. Казалось бы, она кажется самой себе, утратившей «инвентарь мира» (Андраде) — вот она, долгожданная легкость бытия, но она сочиняет невыносимую силу тяжести, вгрузая и цепляясь за прошлое. Она вся сложена из ссылок (хотя книги, сложенные из ссылок, лучше, нежели жизнь из них же).

Книги могут собираться в работающие механизмы из одних имен — такова степень осведомленности и философия — официальный осведомитель. Став функциональной, она исчерпала себя, превратившись в идеологию, тот самый «идеатум», который уже Спинозе застил глаза, превращая частную точку зрения, мнение в среду обитания, пустошь обывания, опустошая пустоту и даже ее делая сакральным пространством единственно возможным, единственной возможностью (единственной возможностью образа единого и так далее, теряясь в символических формах), но не для философа (что в своей растерянности свидетельствовало бы только об искренности его убеждений) — для философии, в попытке создать, приспособить идею для всех, а это смертельно.

Посему, такой соблазн воспевать философией смерть философии, как последней отчаянной идеей, хладнокровно, с педантичностью естествоиспытателя констатируя симптомы: окоченение конечностей и членов (философских кланов). И это уже идеология смерти. Прав Дестю де Траси: «Идеология — это зоология». (Я бы не стал обижать зоологию. Идеология — это визг заржавленного механизма, гвоздем по стеклу, нудный долбеж, «капанье на мозги»).

Либо философия покинет этот звериный примитивный уровень и, пробившись сквозь мрачную душу укатанного асфальта цивилизации, вновь потянется к звездам, которые ярче видны в сгущающихся сумерках предстоящей долгой ночи культуры, либо будет задушена в крепких объятиях официальных институтов, этих механических «заржавцев» (С. Лем) государства. Такова плата, зарплата за философию.

Философия как СТОЧНАЯ наука. Не квинтэссенция — диссимиляция культуры. Страх пустоты. Когда сама пустота боится и явленности и переполненности. Боится избыться, избытьиться.

Поэтому философия страшно боится самого процесса чтения как разоблачения и забалтывает самопорожденное своим присутствием пространство, пост-

странство, поднимая искусственное волнение. Пустота необходима для самопогружения и потому смысл философии в молчании, а не в высказанности.

Философия не противостоит невозможности, она — предстоит ей и угрожает. Грозит сбыванием Она в своем произведении — отказ от себя.

Философия изводит себя и как источник отказывается от музыки, поэзии, живописи, пластики и самой философии в их определенности, исходя ими, изводясь, иступляясь и из-тупляясь, отупляясь. Ее свобода случайна и неожиданна, как внутреннее обнаруживающееся в чужом, внешнем явлении из «оттуда» как из «ниоткуда». Однако она может выдавать конечную точку зрения как окончательную и абсолютную, в этом она не философия, а коммерческое предприятие.

Впрочем, и решительное гегелевское рассмотрение конечного как момент перехода — всего лишь временное явление, явление времени, ведущее к ограниченности, к суете духа, который не в силах преодолеть себя и потому объявляющего себя вечным, так как является простым отрицанием временности.

Да, действительно, «переход» и «выхождение-за-пределы-самого-себя» не имеют в самих себе основания и принадлежат диалектике, над которой возвышается дух, изгнанный из непосредственности. «Конечное предыдущих сфер есть диалектика, состоящая в том, чтобы это конечное уничтожалось посредством *другого* и в другом; дух же, понятие, и это в себе *вечное*, состоит как раз в том, чтобы в себе самом осуществлять уничтожение ничтожного, приводить к тщете тщетное»[1]. Случайная свобода философии рождена ее самоотрицанием и непроисхождением. Она обещает невозможное и не держит слово. Ее явление не из смирения и фатализма, а рождено отрицанием и самоотчуждением. Она только тогда философия, когда избегает себя и не имеет в собственности свободу, оказываясь от собственности и права на истину. Ее предел в чистом чувстве, где она переживается как абсолютное зло и поступок.

Красота совпадает не с добром, истиной и свободой или злом — персонификацией деятельного начала и отрицания. Красота вообще не совпадает и даже зло может быть прекрасным, поскольку оно к красоте не имеет никакого отношения.

Единство красоты в непосредственности становления, где нет качественной и количественной определенности мира причинно-следственных связей. Она не почем и не каким образом. В этом случайная свобода очень ее напоминает. Чувства соответственно больны ограниченностью метаясь, мчась, мучаясь между объектом и субъектом и случайно наталкиваются на самих себя, вернее на свое отсутствие. Случайные чувства лишены всего и потому тотальны только как чувство голода или жажды того чего нет. Они вынуждены пожирать самих себя и этим они бесконечны, мучаясь все время, всем временем, на все времена.

---

[1] *Гегель Г. В. Ф.* Энциклопедия философских наук: В 3 т. — М., 1977. — Т. 3. — С. 35.

Миф о независимости творца, восстающего в своем тихом росте против всего света (супротив тяжести, навстречу свету как восставшая тьма все того же света), уже никого не греет. Кустари-одиночки погоду не делают. Они попечительны и проворны в заботах о земном. Мытари культуры.

В самых отчаянных и дерзких попытках уйти от силы земного притяжения традиции, от Платона до Хайдеггера, сквозь всю культуру и контр-культуру сквозит плохо скрываемый страх, что через защитные дамбы слов железобетонных конструкций мышления прорвется яростная стихия ничто, срывающая все на своем пути и не щадящая ни изящные портики греческой философии, ни ширмы и каллиграфию китайской, японской, ни местечковые плетни, тыны с мемориальными «глечиками та перелазами» современной украинской. Она сметет и уютные итальянские дворики не мудрствующей эпохи Ренессанса, поглотит весь неоплатонизм, вернув ему бесконечность, и зальет «пламенеющую готику», растворив в вечности, оставив только музейные кости из могильников времени. Современная философия — философия ужаса, потому она ничего не видит от страха. В отличие от классической философии мужественно и спокойно, без истерики принимающей смерть, словно на поле битвы (не случайно Сократ говорил о философии как о подготовке к смерти), оставляющей после себя честь, память и бессмертие, панически мечется, перебирая, перехватывая формы, примеряя их как «спасжилеты» несомненных сомнительных смятых истин.

И потому все усилия направлены на выстраивание и укрепление «габионов» вдоль торных дорог, защитных стен, чтобы избежать оползней, обвалов истории, ее лавин. Но тщетно. Все уже было и все сказано. И как сказано... Любая новорожденная мысль заведомо ничтожна. (Хотя в ничтожности «К нам вечность льнет...» словами Рильке). И если пытается убедить себя в том, что она ясная как солнце одно и то же, то же и иное, старое и новое в одном мгновении, но вряд ли сама верит себе.

Все совокупные усилия мышления, бесплодные усилия любви оказываются тщетной предосторожностью (неосторожностью), памятником человеческому недомыслию. Имена сыпятся, как песчинки в песочных часах, из ничто в ничто через узкое сердце человека, истачивая, стирая, сквозь его слабое горло, пытаясь петь: Гесиод, Гомер, Орфей, Алкей, Мусей, Эпименид, Клеострат, Акусалей, Аристей, Фалес, Анаксимандр, Анаксимен, Пифагор, Левкипп, Теано, Теланг, Гераклит, Эпихарм, Аристипп, Фидий, Платон, Поликлет, Протагор, Аристотель, Плотин, Ямвлих, Прокл, Дионисий, Августин, Василий Великий, Макарий Египетский, Иоанн Златоуст..., в своем мелькании и вовсе неразличимо, непоследовательно, как вода в клепсиде... кузанский, беме, гегель, кант, караваджо, фичино, шеллинг, гуссерль, хайдеггер, барт, олейников, бердяев, чюрленис, рюноске, ангелус

силезиус, кавабата ясунари... каждое имя «моро», «хронос протос», минимальная часть времени, которая как и вечность — вневременна, и дальше ускоряясь — веласкес эль греко булгаков цветаева соловьев гропиус ледуг ауди-и-корнет хименес рильке витрувий фихте петраркасартрэрнстпарацельсальбертибрамсперуджиноборхесмачадотрубецкойтертуллианпетрицибергнонаванвейэсхилказальсфеллинипараджановзенон....

Стертость, слияние в едином потоке, когда жизнь опять становится безымянной. Тонет и не утопленником всплывает много позже, а стирает грани, определенности между видами искусства, именами, движениями, отражениями и отражающим, бытием и временем, смывая случайные черты необходимости свободы, в живом движении, где нет прошлого, настоящего и будущего, творения и творца, стирая одиночество ликованием безликого, поскольку нет другого.

Время непочтительно.

Оно — «кроме того...»

Оно — вместо всего...

Философия овладевает искусством забывать. Паритет со временем, которое — не раритет. Познанием приобретается ровно столько, сколько теряется и потому:

Иной на то полжизни тратит
Чтоб до источников дойти.
Глядишь, его на полпути
Удар от прилежанья хватит...

Гете, пер. Б. Пастернака

Проступает страшный смысл слов «Все — в прошлом...». (Есть любимая картина главы «Южно-Русской школы» Костанди с аналогичным названием, второе ее имя «Сирень», собственно картин несколько на эту тему — сюжет один: сидит монашек в зарослях сирени на скамье возле монастырской стены, руками обхватив голову — жизнь прошла. Так и философия — к закату, стоило ли так мучаться и разменивать жизнь на ее сны...) Все время стало в *прежнем*.

«И зарево нам кажется зарею» (Н. Белоцветов).
«Огородясь казармой и Тюрьмой, крестом антенны
встав над курной хатой,
на нас взглянул жестокий
век двадцатый» (Л. Гомолицкий).
«Постыдно долог у века век» (И. Елагин).
«Мне на плечи бросается
век волкодав...» (О. Мандельштам).
«Внимательная ночь молчит, —
Но солнце в мире убывает» (В. Коровин-Пестровский).

«Я вижу: в конце траектории,
Над стыком дорог и орбит,
Огромное небо Истории
Последним закатом горит» (К. Померанцев).
«Что же, — дослушай, допей, дотяни...
Меркнущий вальс все страшней, все печальней.
Гаснут последние в мире огни,
Ветер крепчает во тьме изначальной» (Ю. Джанумов).

Walse Triste... Раз. Два. Три... Раз-два-три... Прошлое. Настоящее. Будущее... Будущее-прошлое-настоящее... Настоящее-будущее-прошлое... «Ночь — лучшее время, чтобы верить в свет» (Платон). Хлопья образов, тяжелеющих временем напрасным. Думающие — неизбежно эмигранты этого времени. Их чувства — старые письма, которые уносят с собой, хотя адресаты уже давно выбыли из жизни.

Но как бабочки (такие же банальные и упрямые, как этот износившийся образ) на «гераклитов» огонь, новые «мыслители», очарованные близким свершением (свержением?) истины, очертя голову отправляются в первый и последний путь философии, подбирая оброненные (оборонительные) слова, чтобы потом (потому) быть раздавленными их тяжестью. Тяжесть — единственное, что возрастает (возраст, старость времени). Тяжесть — единственное «что», которое состоит из одних пределов как абсолютная связь, а она, по выражению Шеллинга, в качестве тяжести отрицает связанное в виде для себя пребывающего, она отрицает, полагая движение в покой и тот покой, ничтожество которого мы созерцаем в пространстве. Покои пространства[1].

Этим устанавливается мертвая мера, монолитное единство смерти. Все слова произнесены, а язык от долгого употребления стерся и выродился, износился. Он устал и больше не держит. Все им молчит. В его сверхплотности нечем дышать. Он — как расплата за избыточность. Но истертость языка, избитость его создает зазоры между штампами. Сработанность позволяет сквозь немыслимость, несказанность видеть ничто. Ничто иное. Нечаянное. «Не чая нечаянного, не выследишь неисследимого и недоступного» (Гераклит).

И только тогда начинается новая старая как мир философия, когда она перестает делать вид, что ничего не происходит, когда она деланным отсутствующим видом, восстановленным отсутсвием прекращает прикрывать, перекрывать открывшиеся в откровении пропасти и, пропади ВСЕ пропадом, отрекается от всеобщности, уходя в тотальное одиночество непонимаемой мысли, ведь в бесконечности нет даже рефлексии, мысль схватиться не может, оставаясь в беско-

[1] *Шеллинг Ф. В. Й.* Об отношении реального и идеального в природе // *Шеллинг Ф. В. Й.* Соч.: В 2 т. — М., 1989. — Т. 2. — С. 40.

нечном предначалии, безналичии, безначалии, сама себе мысль и, спохватываясь, хватаясь за сердце, но чужое до боли, рассматривает себя только как прошлое, оставленное и утраченное основание, прошлое, у которого никогда не было настоящего.

Как бесконечное, согласно Шеллингу, не может перейти к конечному, не перестав собой быть, так и конечное не может перейти к бесконечному, но в своем движении превосходит самое себя, полагая временность как оставленность, — все, «действительность чего превзойдена сущностью или в сущности чего содержится больше, чем оно может охватить в своей действительности». Тем утверждается абсолютная несущественность времени, когда «каждое мгновение столь же вечно, как и целое»[1].

Философия вечно временна и это ее вечная жизнь, ее неотличимость от себя самой, той, от которой она удалена на целую философию и тем утверждает свою субстанцию, снимая отношение пространства и времени образом, одолевая (одаливая, наделяя далью) даль, пугая длиннотами видавших виды своих адептов. Мысль опирается только на себя и в этой невесомости, в отсутствии про-тяженности, про-тяжести, прото-тяготения, в утраченной связанности становится бессвязной, не зная дали, близи и имеющей центр в каждой точке своего пребывания. «Мысль людей есть не что иное, как омывающая сердце кровь» (Эмпедокл).

Мысль теряет ориентацию, критерии, перестает циркулировать, не зная, а мысль ли она, сохраняя произвольное направление по принципу гирокомпаса. ВСЁ пропадает. И ничто уже не выступает объектом ее. Так расширенными глазами вперяются в атропинизированное временем пространство, впиваются (впеваются) в пустоту и ничего не видят, и нечего сказать и нечем. «И задуй мне душу, как свечу, / при которой темноты не видно...» (О. Седакова). Всплеск лица, которое как вспышка спички во тьме. Сполох и световое пятно ослепляющее, но без контуров. Тьма, исполненная света (исполненного света тьмою; прошлый свет, светом исполненная тьма, созданная), спрессованного в плотность мрака, вздрагивающего от прикосновений взгляда, видящего только себя.

Тьма вся в ожидании. Неутоленная бесконечность, колосящаяся морем вопросов, волна за волной, в которых не мудрено затеряться, — что мы все с удовольствием и делаем. Философия стала полновесным молчанием «И так же нелепа, как долгая ночь поутру». Но шелест ли это в жилах бывших силлурийских вод, ставших кровью, гул ли это протоязыка, первобытных океанов, шум отголосков в закрученной раковине моего я (как в детстве, прислушаешься — море шумит), или лепет бесконечности, заумь гераклитовского ребенка, играющего в кости, — никто не знает. И знать не хочет.

---

[1] Там же. — С. 39.

Философия пришла к тому, чтобы не раскрывать поспешно суть вещей кому попало и даже себе, став жизнью по видимости. По *всей видимости*, когда технология и отменный дизайн не заменяет музыки, а она является, кажется, показывается сама и в этом действительна более, нежели оказавшаяся действительность. И дальше отказ от музыки во имя ее самой. Философия — просветление перед смертью. Она — *«заранее»* красоты. Обманутая жизнь. Бесноватые костры. «И только тень, промерзшая до дна».

И мы снуем по ней какими-то тенями,
Чужды грядущему и прошлое забыв,
В дремоте тягостной, охваченные снами,
Не жизнь, но право жить как будто сохранив...

Константин Случевский

Смятение еще не рожденных чувств. Зрачок, возбужденный близким временем, широко раскрывается, но ничего не видит. Зрак расклеван хмурыми вещами, изсушен, из-сущен. Умозрение в замешательстве. Пытается застать ставшее время. Заставить.

Заставить пространствами, отгородиться, отвернувшись, закрывшись, как закрываются цветы перед ненастьем, в попытке уйти во внутрь, «затягивая все, что истомиться, в оцепенелый свой водоворот». Взгляд впять в себя. Он впяливается. Выпяливается на пяльцах времен кружевами своих нитей в замысловатые узоры и распускается сызнова, пытаясь связать время. «В кружеве главное то, на чем держится узор: воздух, проколы, прогулы», — вязал Мандельштам. Но воздух со свистом уходит сквозь прорву и дыры очерченного взглядом, и время начинает задыхаться.

Время нельзя искупить. И пытать его безнадежно. Оно не в состоянии. Белладонна распускающихся бутонов пространства кружит пути и смежает просторы. Вопросы? Но и спросить нечего, ведь спрашивать можно только став по «ту сторону» самого вопроса (а где она та сторона?), трансцендировав и натолкнувшись на ничто, которое непроходимо и даже знать о том, что оно «ничто» невозможно, как невозможны любые вопросы к нему. Оно — «не-я» и лишь себя остается преодолеть, чужого непрошенного, не спрашиваемого, спрощенного до абстракции, упрощенного, но не прощенного, нехотя и непрошенного.

Не я вопрошаю, но мной спрашивает, пытает бесконечность о себе, пытаясь разглядеть в мутном, неровном, нервном, черном зеркале единичной формы всеобщность, которая в нее не укладывается (не складывается, не складируется, не клад, не кладочка, не лад, не гармонизирует), не «умещается», не мельтешит (тешит, утешает, тишит, тушит, гасит), но только обретает форму, причем сугубо негативную, «вымая душу» и превращая ее в заплеванный проходной двор. Изъян отзывается, указывая, на то, что некогда «было».

Не к «самим вещам» за Хайдеггером, но мимо вещей, минуя сиюминутность, мнимость мира, который болен именем, где столько напрасной, пропавшей мертвой любви. Все воображение — противоречие между тем, что необходимо должно быть, и тем, что невозможно. Измениться во времени — что измениться в лице.

Время стало жиже. Оно — разбавленная кровь эпохи, пребывающей в бессознательном состоянии. (И в этой крови идет «гражданская война» между красными и белыми кровяными тельцами. Победа невозможна. Поражение неизбежно.)

Оно непроходимо, и в тот же момент время обрело сверхплотность, смерзшись в лед непреходящих мгновений, дробящихся и перемалывающихся в бетонную сцементированную временем же пыль.

Схватывание временем, застывание в бесконечных повторяемых периодах создает видимость не-иного, которая радует своей константностью.

Постоянное репродуктивное движение вхолостую на месте создает ощущение места и причастности бытию, хотя это не так. Отсторонение, достигаемое отодвиганием, позволяет узреть образ того, чего нет, жизни, как неподвижности именно за счет сдвига, открывающего двусмысленность начала, его дуализм. Образ непредставим, он происходит как разъем, распахнутость, причем не имеющая ни «изнутри», ни «извне». Образ не при чем, но оказывается без каузальности.

Это «откровение» повергло позднего Шеллинга в величайшее уныние, поскольку «впустило космос», вселенский холод, великое ничто в мир, который выдержать его не может и растрескивается от стужи (Н. Бердяев). И самое страшное, что всем приходится проходить через это. Здесь невозможно ни уйти, ни убежать, ни заполнить тотальную пустоту, окружающую тебя, как свой источник. Пустота здесь не соотнесена и не имеет иных пределов, кроме тебя самого. Причем ты — ее прошлое, ее история — история пустоты, которая не отзывается, поскольку не пространствует, а качествует, она выражение твоего антагонизма с собой, ведь в деянии ты себе не принадлежишь, а только теряешься, как бесконечно малая величина — история, жизнь которой обрывается сразу за настоящим.

Единственное достоинство, что это не узнаваемо, поскольку не предстоит, ведь будущего нет, и не похоже ни на что, поскольку прошлого нет и даже «тоже» отсутствует. «Это» просто не узнаваемо в своей «этости», хотя одно и то же.

Сверхплотность времени, «разжиженность» и разряженность которого кажется сверхплотной, квазитяжелой из-за «скорости» его обращения, монотонной воспроизводимости, «трение времени» создает иллюзию влекомости, влечения.

На самом деле клистир готовой информации, не составляет пространство даже для мысли, не говоря уже о жизни, подменяемой суррогатным виртуальным простором. Но разве жизнь Канта, или любого другого мыслителя — Гете или

Спинозы и др. — не виртуальны, не поражены аскезой духа, выдаваемого за суть жизни? Насколько оправданы уходы в философию, в тоскливо восторженное созерцание «истины» и бесконечного самокопания в попытках выработать универсальные основания бытия? И что делать с тоской по несбывшемуся разочарованием и достигнутой «пра-скорби» в осколках собственных имен...

История сработана, изношена и потому, хотя и находится в тяжелом обмороке, смежив усталые пространства, но использует вялую рефлексию, относясь к себе со *стороны*. Театральный ракурс псевдо-видения. Галлюцинация, вызванная бесконечным ожиданием. Впадая в безнадежную надежду, человек проваливается сквозь время, не избывая его в этом кошмаре трясины, ощущения разверзшихся хлябей такого некогда надежного бытия, липкую грязь философем и мифологем принимая за удерживающую силу жизни. Ничтожество, ничтожность — это близость к ничто, его предел (ничто и человека). Пребывая у ничто, накануне впадения в ничто, впадания, человек обретает абсолютную уникальность и уничтоженность, поскольку для него нет другого, иного, он сам собою (по словам Гегеля) и без причины. Ничто без унижения. Время разлагается, остается только достоверность самого себя. Но нет *себя*, и *свое* безвозвратно. «Я» необратимо. «Я» совлекается любым действием и смысл его определенности в оставленности. Оно может быть собой только когда запаздывает, причем не только на время, но и навеки, навсегда.

Однако вся эта расслабленность и общее слабоумие эпохи очерчивает будто резцом удивительную точность себя самого — единственность и неповторимую жестокую твердость одиночества, с его осенней прозрачностью и заморозками на грунте. Душа смерзается в камень, леденеет и это — единственная твердь. Предел — не спокойное течение потока. Он — грань. Резкая. Рассекающая. (И это вопреки диалектической природе предела, когда он — переход, превращение и потому неопределен. В данном случае речь идет о его случайной ипостаси, когда он в своей застывшести, в замершем времени становится ломким, раскалываясь как металл при сверхнизких температурах. Здесь жизни нет.) А каждый становится каждым. Ханива — старая керамика, которую хоронили вместо живых людей. Каждый — прошлый, прошедший еще при жизни. Иверень — старословянское обломок. Не сложить. Возвращенное отсутствие. Время прикипает к вещам коростой, становясь локальным, случайным. А связи чистого времени, его ткань пропарываем мы острыми краями, прорываясь пределом, врезаясь сквозь время, подводим черту, навязываем образ, образуем. Акварель по бегущей воде. Все становится непредсказуемым и неожиданным в ожидаемом времени, но частным и бессмысленным, мелкозлобным, злопамятным. Самые сильные чувства — исчезнувшие, брошенные и бросившие нас. Единственное достоверное — боль, и та не своя — времени, его утраты. Не принадлежащего и не подлежащего «себе».

Не срез вечности — порез, не-время. И каждый из нас, избежавший встроенности в примитивную, механическую, тупую систему, — не во-время. Каждый — смерть времени. Среди догнивающей жизни каждый, превратившийся от страшной тяжести в камень, считает себя краеугольным, беспомощно и слепо замыкаясь в себе, в холодной и вечной ночи, где окаменевают, застывают от *вечной* стужи некогда бушевавшие, раскаленные чувства, даже не успевавшие оформиться и потому настигавшие далеко в прошлом будущее, создавая даль и простор. Погасшие звезды, превращающиеся в «красных гигантов», в «белых карликов» со страшной плотностью и, наконец, в «черные дыры».

Любовь, музыка, поэзия, живопись, — все человеческие чувства хранятся как ископаемые, хоронятся, скрываются в молчании хроноса (Хроносу они не по зубам), медленно отступая в прошлое, застывают, будто потеки лавы, выветриваясь и мельчая, обтачиваясь морем и ветром, временем и пространством в нечто гладкое. Или тектоническими разломами обнажают свою сущность.

Чувства бывают отпечатками, смутными тенями, набегая жестокой тоской, от которых у слабых «ржавеют сердца» (Паустовский). В лучшем случае они становят своими костяками кристаллическую решетку, фактуру мертвее мертвого мира, решетку стерегущей себя, удерживающей в «здесь». Здесь нельзя даже кончить жить — жизни нет. Хотя и удается «покончить с собой», отпустив себя в «созерцание». Не бывает «потом», а «прежде» все реже и реже, разреженное пространство, разрезанное на тропы поэзии странствием. Все Время — в ожидании. Воли нет. Вместо нее — мутная, властная инерция истории сжатой, предыдущей вечности и бесконечности. Каждый может считать себя законченным результатом истекшего временем времени.

Во всеобщности бесчувствия единственная боль — боль утраты. Камню она — фантомная. Нечего терять, кроме потери. Сама жизнь стала метафорой непереносимой. Покинув основания, она не трансцендирует, а длится пределом определяясь. Это путь в никуда. Это — «мимо» без движения. Взгляд придорожного камня на дорогу. Все где-то рядом, но не здесь. Только отблески чужой любви, чужой свободы, чужого движения, не желанные и мимолетные, Они не принадлежат природе камня, чужды ему, нечего больше желать. Изученность ожиданием небытия. Ничего кроме. Каждость не ждет, не буйствует — томится, тяготится. Снега отработанного, испорошенного времени накрывают, засыпают, заметают безразличием, скрывая тягостный холодный сон без сновидений, без тайны и время засыпает в прахе пространства.

«Я» — не камень. Его тень. А свет замерз и превратился в лед. Оцепенелость.

Тени мы
Тени теней
Тьма прошедшего,

но не минувшего существования
тьма неминуема
Не заблудиться
в хрупких как первый лед временах
предстоящих грядущих и мерзлых
злых мерой надежды
грядущих грозящих холодными рваными гранями
непредсказуемым
длиться
в пустых и замученных снах
где смеженные вежды
простором навылет подранены
Сразу выдашь
прикосновением
взглядом
словом
и жестом присутствие
Ты весь нечаянно
весь одиноко
случайно
И неповторимо...
Как «прежде»...
Распутица чувств
И ты весь на окраине...
Весь в небывавшем
Весь дальше.

Весь — вес, весомое место-имение. Память о никогда небывавшем. Простор — без тебя. Весь в себе. А этого мало и слишком много. Ты весь — слишком. Не слышишь — только вздрагиваешь, содрогаясь. Но дрожь — не сердцебиение. Брошенность не обещает. Да и она лишь украдкой. Лишь — нелишенность, обещающая время. Не легкая поступь. Здесь — без дыхания. Скрадывая долгожданность. Выветриваясь и обретая легковесность как легкость. Принимая чужое дыхание за обещание перемен и в нем рассеиваясь, распыляясь, дробясь, измельчаясь, мелочась и обретая невольную привязанность к никчемной уникальности суеты. Но никогда камню не стать морем и ветром. Он весь отныне доныне. Ноющая, изнывающая данность достаточности. Одиночество нельзя разделить. Нельзя множить, нельзя потерять. Оно может чудиться. Но его не бывает чуть-чуть и чуда не будет. Камни не знают печали, хотя «поляны скорби в цвету» (Рильке). Чужие дожди оставляют свой след, но не боле. Не прораста-

ют. Камни прощаются и обретают покой. Впечатляясь, впечатываясь, подавляя, приминая пространство. Они ни о чем. Про себя. Лица их обращены вовнутрь. Растрескиваясь от напряжения, взгляда не выпускают. Но взор притягивают и останавливают, разоряя зрак, делая не случайным случайное, случимое, возводя немые, гулкие своды тишины и тоски, где мечутся только чужие слова, в которых они растят печаль и старость, заменяющие страсть и юность. Даже эхо шарахается в страхе от них. Тяжесть подавляющая, продавливающая бесконечность, нагроможденность единственного. Умолчание. Эпитафия времени. Время — эпитафия бытия. Здесь уместен эпиграф к стихам Тристана Кобьера «Эпитафия», случай, когда могильные плиты идут на баррикады восставших против времени:

Кроме влюбленных, начинающих или
конченных, которые желают начать
с конца, есть множество всяких
вещей, которые кончаются в самом
начале и начало которых, пребывая
в конце, начинает кончаться;
и в конечном итоге влюбленные и прочие
кончат тем, что начнут с начала,
которое кончится тем, что станет
концом (перевернутым) и начнет
походить на вечность, не имеющую
ни конца, ни начала, равно
как начнет, в конечном итоге,
походить на вращенье Земли,
где кончится тем, что там
перестанут уже различать,
где начало конца и конец начала,
что будет полным концом
любого начала, равно как и полным
началом любого конца бесконечности,
определяемой с помощью неопределенности. —
Равно как и эпитафией, равно как
И вступительным словом и наоборот.

Пер. М. Кудинова

Бесконечность, ограниченная формой моего «я», не перестает быть бесконечностью, но сквозь «я», как сквозь ее (бесконечности) утраченный образ, она пробивается «крином» (крин — древнегреч. «ключ», отсюда родное «криниця») ключом времени, отворяющим, отверстым и бьющим временем. Pulchritudo vaga

— расплывчатая, неопределенная красота. Жизнь человеческая истекает потоком, который по «веществу» (по существу, всем существом) — вечность, но по существованию, происхождению — время. Это бесконечное отсутствие бесконечности в «я», лишенность, уникальная ущербность и порождает время: с одной стороны, как прехождение формы наличного бытия, с другой — происходящим, исчезающим наличным «ничто», что разрешается покидающим время становлением «исчезающим» бытие и ничто, а оно, порождающее время-с-одной-стороны, само остается до него, вне времени и пространства, до тяжести. Время и есть вечность-с-одной-стороны, вечность одной стороны: «это», «то», «что», «там», «где», «вот»..., — трещина, распалина, раздающаяся и смыкающаяся «позади». Деятельность «я», устремляющаяся в бесконечность, в которой именно в силу стремления в бесконечность нельзя установить никаких различий. Она наталкивается на самое себя и отражается, обращается, образуется вовнутрь как species finalies accepta non data — целевая форма, постигнутая, но не данная (Фихте был бы доволен). Отторгнутое, отраженное время — отвременение. «Чужие сны / Далекие края...»

Скорей же, здесь, сейчас, всегда —
Нелепо бесплодное скорбное время,
Влачимое «до» или «после».

Т. Элиот

И все это — мольба времени о красоте, которую пытаются заменять (затемнять) эстетикой, Она (эстетика? мольба? И то и другое — двоевзгляд разъятого пространства, вспоротого бегущим лезвием «я», двоедушие) — предсказание, пророчество красоты.

Но не красота предвидит и открывается в вещих вещах, а временная субстанция эссенции вещи — прекрасное. Красота предвидится, предвосхищается. Нас преследует образ Красоты, которая вся — то, что остается, — ее абсолютная изъятость. Она — вынужденная красота конечного, пространствующая и бегущая, смертельная красота времени. Вечность, принужденная к нудному бытию. Форма — смирительная рубашка возможного. Относительная красота в свивальниках скорых образов (скорых на расправу, расправляющих простор) бывает, становится представлением, совершая обряд самопогребения заживо в конечном, делая *последнее* неисчерпаемым. (Я отпеваю историю, но не я ее могильщик. Главное научиться не умирать вместе с историей, сохранив возможность, поскольку культура всецело есть «может быть» и «а что если». История этим собирается в бытие и проступает метастазами уставшего времени, тикающего бегущими вещами прекрасного, отсчитывающего, отрывающего мгновения, сколько еще осталось...) Поэтому в своей лишенности форма — «пространство-время» как отсутствие и разрыв.

Г. Марсель учтиво заметил в «Метафизическом дневнике», что забвение пространства есть возможность преодоления разорванности, рваности, раненности этого мира, но это одоление и самого мира, не упразднение, а преодоление определения. Здесь нет места «потеющей», хлопочущей о будущем философии. Она — в отсутствии рефлексии. Ретенция и интенция, равно как и тенденция (акциденция, каденция...) здесь — одно и то же, именно потому, что «здесь» и бесчисленным образом, то есть, «во всех формах, степенях и потенциях реальности» (Шеллинг) и нереальности, отступающих в бесконечность без борьбы, иными словами как окольными тропами.

«В меру небредовый чистый разум» не очень чистой философии истории нужды теряет свои пристрастия к рыночной философии, претендующей на роль председателя Пробирной Палатки. Тенденция «научной мысли» свести философию к строгой науке, вся суть которой состоит в уточнении размеров и установлении иерархии ценностей (при соответствующем принятии мер противу казнокрадов) на основе наисовременнейших средств (в которых философия обычно стеснена) для тонких измерений и слабых взаимодействий (наценка на сбыт, оборот, налог на воздух), учет и контроль, словом все аналитические, членистые, апоплексические мысли в своей попытке свести философию на корню очень весело скончались. Любая идея что «путевой распев в Обиходе», и у нее есть путь столповой, а есть путь путевой, хотя как идея она изначально непутева, пусть и пользуется пометами на обиходных ладах истории философии.

Вся современная философия с ее разреженностью и густотами так же далека (но никто еще не исследовал из чего состоит эта даль), удалена от «Materia prima», от своего вещественного субстрата, протоматерии, как музыка от длины волны в диапазоне, от химизма и физических свойств металла, дерева и прочих необходимостей, нудных нужностях в теле инструмента, которые необходимы, но не свободны от музыки и одолевают необходимость свободой самой музыки, снисходящей к ним. Они вздымаются в ней через некоторое время, через малую секунду как «Materia secunda».

Философия не имеет ничего общего со словами, текстами, историей и даже с самим мышлением, в своей обретенной свободе она тщетно пытается привыкнуть к тому, от чего она всю свою сознательную жизнь старательно открещивалась — к ощущению самой себя, ощущению чувственно сверхчувственному, где она однородна в одиночестве тотального становления, и в этом достигнутом абсолютном ей нечего больше желать — нет больше или меньше, нет направления объективного — только она сама как воление свободы, не подчиняющейся влечению времени, велению необходимости. Рознится мысль исключительно по динамике, смещаясь к теплому или холодному спектру, но спектр изысканно

переменчив, переимчив, так что Ничто не значит, не метит пространство, не означивает, не означает. Конечное никогда не может произойти в бесконечное, но может — *никогда*. Извечное невозвращение. *Andante dolorosa*.

В сущности, покинув ту реальность, философия умерла для себя, совлекла форму, и для мира, приценивающегося к истлевающему бытию и устанавливающего базарные цены на свежую мудрость, «интересу» не представляет, но, превратившись в не-иное по природе, обретя (оборотя, обратая и обретая) собственную природу, не заземленную на *моноверсум* эмпирического, долженствующего сосуществования, философия перестала отличать себя от жизни даже в деталях, так что каждый вправе мыслить так, как будто его девизом являются кощунствующие слова: «Философия — это я» (которые, впрочем, обладают, обдают известной двусмысленностью слишком прямой речи. «Философия? Это Я?», «Философия? Это — Я! «, «Философия. Это. Я.» и т. д.

Мое «я» (еще следует выяснить в какой степени оно мое) — не современно, не свое-временно, не временено бытию. Что это: смерть «я» или моя смерть? Смерть философии или философов: чужая смерть философии становится и моей смертью.

Ту боль что будто цвета духа
читает в нас свобода-Смерть
убийцы-люди = полу-смерть
вторгаясь призраками в Чтенье
есть тленом на-двое — возможно: преходящим!
(свобода Смерти не чиста)

Г. Айги

Смерть — предательство. Бытие — умственно отстало. Свобода — не обязательна. Она не сдерживает обещаний. Жизнь посылает Искусство за смертью. Ложная филология довольствуется суждением. Суженное суждение, узкое вынужденное, вычужденное. Не-суть, не-чисть, *несущь*. Своеобразный коллаборационизм, сговор со смертью. «Коллаборационизм — в смысле предательства — с этим представлением о смерти и чувством, что моя жизнь не существует вне переживаемого (сдержанного, удерживаемого — *А. Б.*) мгновения, что, следовательно, всякая связь, обещание, желание основано на лжи, на увековечивании эфемерности»[1] — играет Марсель с огнем Фейербаха и обирая по мелочам Гете.

Но, может быть, именно поэтому вся предшествующая культура с такой маниакальной страстью хваталась за долголетие мертвых вещей, этих Големов, пытаясь продлить мгновение грубой лестью, что мгновение — прекрасно, и вымолить

[1] *Марсель Г.* Быть и иметь. — Новочеркасск, 1994. — С. 94.

прощения у времени, взывая «постой, повремени». В этом есть страсть к музыке, которая всецело в колебании оставить или покинуть, и, покидая, оставляет. Время как музыка, но музыка времени — рознь.

История культуры вся сплошь предстает в этом меркнувшем свете полем, почвой, изрытой кротовыми холмиками вещей-могил, в которых похоронены человеческие чувства — все картины, скульптуры, книги, партитуры, стихи, длиною в человеческую жизнь — город мертвых. Но когда мы, мертвые, пробуждаемся и смерть начинает играть второстепенную роль без слов, роль сопровождения, аккомпанемента жизни, обнаруживается, что не прошлое тому виной, не неодолимый «Pathos der Distanz» — «Пафос расстояния» (Ницше), через утерянное пространство которой тянется «Феория» — процессия, несущая своих идолов (кортеж Аполлинера), а настоящее, порождающее такой взгляд, который видит исключительно в диапазоне смерти, против которой стремится найти эффективное противоядие. Старение чувств уставшего человечества, тяжело опирающегося на подвернувшуюся предметность, пытаясь разглядеть вещь в красоте, полагая вещи (пролагая их) в красоте и тем самоуничтожая себя в строении, организации, структурировании самой деструкции. Тяга к элементарности — похоть смерти живущей. «Зрелище смерти, которое этот мир нам предлагает, с определенной точки зрения может рассматриваться как постоянное подстрекательство к отступничеству, к абсолютному предательству. Кроме того, можно сказать, что пространство и время, перекладывая вину на нас самих, стремятся нас отбросить к скудным сиюминутным удовольствиям. Но в то же самое время, кажется в сущности отчаяния, предательства, самой смерти заложена возможность быть отрицаемым, отвергнутым. Если слово «трансцендентный» имеет смысл, то оно означает именно это отрицание, вернее преодоление (Uberainwing, а не Aufbenung). Ибо возможно сущность мира есть предательство, точнее в мире нет ничего, в чем мы могли быть уверенны, что устояло бы против критической рефлексии»[1].

Ничто не может устоять, кроме смерти и самих себя, в порыве невозможного. (Как страстно Марсель желает представить все развитие историей предательства. Похоже, так оно и есть. Но главное, видимо, в том, что предел-в-себе, метафизический предел неодолим и весь его смысл в том, что в делении, делании, длении он становится собой не иссякая. «Всегда. / Мы будем все дальше и дальше идти, / Не продвигаясь вперед никогда», — привиделось Аполлинеру). Отступая на глубину метафоры, отступничая, мы смерть воспринимаем как рост, пробуждение и когда окончательно проснемся, вся жизнь в мгновении предстанет как «что-то». **Что-Это?** Мы и заброшены и оставлены.

[1] Там же. — С. 101.

История — свидетельство, а от свидетелей принято избавляться, равно как и от смысла, жизни, от себя. Трагедия в том, что моею сущностью может быть то, что вовсе сущностью не является. Искусственная сущность — унифицированный протез ее, заменяемый по мере надобности. Жизнь стала метафизичной, покинув диалектику, и теперь действительно существует в унылой бездне между временем и пространством, между бытием и ничто.

Меж бытием и небытием
качается трава,
частицы становятся ярче,
очертания растворяются в тени,
лишь — мерцания, отражения, отзвуки, вспышки,
лучащиеся формы и присутствие,
мысли туманятся, тьма:
и вижу я, что все мы миражи...

Октавиа Паз

Однажды, человечество пережило тихий культурный шок, обнаружив, открыв чтение про себя и о себе. Сейчас происходит нечто подобное с мышлением в целом и философией в частности. Она превратилась в «философию про себя» с полилогичностью ветвящихся динамических энергий, для которых образ еще не существует и их не выражает, а собирается, обретается как ртуть в каплях смыслов «позади», остаточным явлением.

Задача: не сорваться в образ, в долгу не остаться смыслам. Значит, буквально — «реактивное» движение мышления, возвращение мысли от безразличия очевидности к регенерации, реконструкции утерянной проблемы, хотя по-прежнему ограничиваются пыльной палеографией. Гадание на расколе «быть или не быть», «любит — не любит», «будет — не будет» — маятник случайной свободы, которая безразлична к случайности.

Проблема — пропасть, и ее решением восстанавливают утраченную непрерывность, однако, эти дорожные работы ведутся впустую. Мышление меркнет перед отчаянием, на котором зиждется понятие свободы. Но в непонятной, обретающей себя неотражаемой, беспросветной философии, не пожелавшей жить двойной жизнью, тройной: отражения, отражающего и отражаемого, — понятия в своей свободе и в отсутствии закрепленности меняют фактуру, становясь чистым напряжением, отношением ритма. Феноменальным образом явилась эта идея Аристотелю: «Понятия — страсти души» — Passio Animael.

И душа, помещенная, заключенная Марселем в круг ада, утерянный рай между жизнью и надеждой, не выносит себя, стирается жерновами, измельчается, исподливается. Не пора ли отпустить ее на свободу, их на свободу: душу и надежду, и свободу. Надежда возможна только при-смерти. Поэтому открытость

— просьба задыхающегося духа, бредящего воображением о свободе, бередящего свободу. Под искусством начинают подозревать все, что останавливает, оставляет, от-ставляет, пред-ставляет смысл-по-привычке. Наступает равновесие, равноденствие истории.

Философия истории не сводится к логике ее, а последняя не совпадает с историей. Самочувствие истории не соответствует «эйдолону». Сущность оборотилась вспять и ушла в себя, вонзилась в себя, расчленив целостность. Улыбка боли. Эйфория утратившего сознание существа. Спасает вековая иллюзия остановившегося мира, что, переписывая без конца каталоги, мы преодолеваем историю. Но наше самоощущение не адекватно тому, что на самом деле происходит, не совпадает с тем, что о нас думают и даже с формой «я». Ужасное ощущение бесконечного, беспросветного, *бессмысленного* несчастья.

Равноделие, равнострастие творимого, творящего и сотворяющего, когда язык порождается и вырождается языком. История на тяжелом подъеме, но она уже неподъемна, ее тянущийся шлейф поглощает все усилия человечества, ее память подавляет и гасит любое движение, обессмысливая его. История вмерзает в адский лед застывающего времени, как в четвертом рву седьмого круга Дантова Ада «за насилие над жизнью и искусством».

Достигнут естественный неестественный предел, и от его «нормальности» он не становится менее невыносимым: сколько обретается, столько утрачивается, утеряна сама возможность роста, только формальное воспроизведение. Причем утрата гораздо более предпочтительна как временное облегчение, когда сбрасываешь непосильную тяжесть, чужую вину за чужую историю и потому возникает само «потому».

История провоцирует «авангард» как разрушение формы и восстание «против», а оно — расстояние таковое, помимо которого нет ничего. Все Ничто ущербно на феномен отсутствия — полноту мгновения, исчерпываемого в своей усеченности штампом *«Вот»* и *«Всё»*. История уже никуда, уже некуда. Она не движется, но колеблется. И слово хватает пустоту (золотая рыбка, задыхающаяся в легкой стихии воздуха), черпает то, что ему не подвластно по его природе, когда сама природа лишена своей стихии. В виду отсутствия остается лишь «эйдос». Все ускользает из цепких объятий вещественности. Пространство пускает пузыри (Шекспир? Гете?). Вся история и вместе с ней философия, музыка, архитектура, живопись становятся одной метафорой (как в японской поэзии: метафора — бытие), сущность которой кажется скрытой, но на самом деле в ней самой, вне явления в сокровенности. История больше не может быть вещью. Она не может быть.

История, основанная на силе, затухает, порождая контр-усилие вечности и бесконечности. Это не экзистенция, но *«инзистенция»*.

Допущенная философия, как допущенная ошибка, сбой существования. Она стала свободным предрассудком.

Блуждающие вещи культуры — блуждающие огни Святого Эльма. Власть красоты подыхать всласть, подлая удача телеологии вогнать острогу цели в истоки, сделать историю целью, тем самым утвердив ее непроходимость и необходимость, удалась вполне. Авантюрное слово пускается во все тяжкие, в тяжесть, пускается, попадает в историю за сущностью и за сущность. Оно наушничает, но не сообщает. Н*е*тость, не точность, не-то-есть, не-то-что-есть, не-то-есть-что, н*е*точность... Заимственная филология. Критика человечества, но не человечности. Здесь бытие обречено на ближайшее прошлое и им же утверждено, затвержено. Формальное развитие искусства уже завершается, сущностное даже не начиналось. Искусство мучается в форме как живое в скорлупе и может задохнуться. Форма наращивается изнутри, будто в себя растущий кристалл, словно замерзший объем воды, пронизываемый льдом в самых причудливых направлениях, и пространство — затягивающаяся полынья — все меньше, и потому — один сплошной вопль, удушье, асфиксия и попытка свернуться в миниатюрность, укрыться в детали, которая не значила бы ничего, спрятаться в точке. Засиженные просторы, меченные тараканьим пометом «точек зрения», мертвое равновесие, симметрия, минералогия искусства, сопротивление материалов.

Внешние границы искусства, положенные обществом (гетто, резервации), превращают актуальные просторы в околотки ороговевших вещей, где эстетическая форма — мера пресечения свободы, «привнесенная форма», «technica intentionelis» (преднамеренная техника). И поэтому живое чувство отступает, поглощает пространства, пропитывается ими. Происходит подмена времени ансамблями образов. «Воображение — третья способность души» (Шиллер). Сгущающийся мрак и есть концентрирующаяся жизнь, провоцирующая сверхплотность смыслокишащих произведений. Живопись татуированного мира. Кошмары, мары, «примари», «мрії», демон Маре, Nichtmare — «ночная лошадь», «кляча истории», бьющаяся в припадке, — в пляске святого Витта кошмар культуры... И мы разбавляем словами поэзию, которая, как справедливо считал Борхес, слабее наших чувств. «Красота подстерегает нас», но она не склонна к компромиссам. Она — крона, застящая солнце и звезды и осыпающаяся, роняющая в мир отмершие формы случайных бывших смыслов, назначение которых не имеет смысла вне универсума, где сама красота всего лишь — единственное абсолютное одно. Отсутствие метафор делает действительность сплошной метафорой, продлевая мгновение до вожделенной бесконечности, не оставляя, не останавливая, ускоряя к неизбежному, не уничтожая и не нарушая мгновенности. Агония времени (*agonistes* — борьба) заканчивается его смертью, и все прихо-

дит к последнему пределу, когда музыка становится ради самой себя сама собой, поэзия — поэзией, философия философией, но здесь теряется определенность *«отличия от»*. Сад Франциска Ассизского.

Святой Франциск просил подаяния камнями и из собранных камней строил церковь. В глухих двориках монастырей отводили среди мертвого камня в замкнутом пространстве маленький клочок земли, где росли цветы. Никто не смел не только касаться их, но даже смотреть. Цветы были свободны и цвели для себя.

И все — как затонувшая вода, утонувшая река. Эстетика, основанная на покинутости, на времени, на расстоянии остановленный взгляд.

Сотни художников, музыкантов, философов, кто хладнокровно, кто злорадно, кто с тоской видят надвигающееся ничто, способное отобрать даже ужас происходящего, издевательски лишая даже драматизма смерти. Все эти мотивы не блещут новизной. Всегда эстетика была на закате. В любую эпоху искусство само провозглашало свою кончину. Но в XX веке этим занялись профессиональные плакальщики и эти философские «Трены» слышны отовсюду хорошо поставленными голосами. Обслуживающие плебеи, приматы, они же приметы времени, однозначно будут сражаться за объедки с барского стола и вцепятся в горло любому, защищая свое обжитое «пространство» обитания.

«Кризис искусства» (Н. Бердяев), «Труп красоты» (С. Булгаков), «Умирание искусства» (В. Вейдле), «The Philosophical Disenfranchisement of Art» (Arthur C. Danto), где есть глава «Умирание искусства», ради которой, собственно и писалась книга, «The impoverishment of Art» (M. Kieran) и т. д. За исключением религиозных жизнерадостных концепций, основательно замешанных на розовых слюнях, большинство находятся при смерти искусства как при своем мнении, пожалуй, слишком шумно провожая его в последний путь, в который оно так резко поспешило, что оставило непоспевающих на очередной «проселочной дороге» в полной уверенности, что они — далеко в грядущем. Погибает не искусство — художник, умирает не философия — философ, которому как первую и последнюю тайну очень хочется унести ее в могилу, весь мир в могилу, словно писатель, всегда готовый «утопить в своей чернильнице всю вселенную» (Вейдле). Для чего нужно искусство? — спрашивал Курт Воннегут, и отвечал: «Искусство, как канарейка в шахте, — задыхается первой, предупреждая об опасности». Образы — «суфлеры» (алхимическое — раздуватели) и потому вырождение искусства — всегда возрождение.

С красоты начинается ужас
Выдержать это начало еще мы способны:
Мы красотой восхищаемся, ибо она погнушалась
уничтожить нас.

Р. М. Рильке

Miserere. «Сатори» — просветление. Прошедшая история будто сон: поразительная пронзительная мысль. Реальность. Утром пробуждение в слезах, не помнишь о чем, только ощущение пораженности, стыда, смерти и поражения. «Стало быть, лучше сдержаться и вновь проглотить свой призывный, темный свой плач». Прямая речь, очерчивая происходящее, делает весь остальной мир метафорой, все становится остальным. Метафора порождает метафору.

У образов обнаруживается несколько центров, так что можно вычислять эксцентриситет образа по его эксцентричности. Образ пускает образ, растит корни в глазах. Прорастает убийственно и неумолимо. Боль молчит как чувство про себя и ничего не говорит «в-сем-бытии», в сам-бытии, со-всем-небытии. Боль чувствует как единое универсальное чувство. Ничего, кроме боли.

Философия не только делает вид, но подает вид, не подавая вида, как нищему, юродивому, ежезлобному миру. Философия это только поэзия, страсть (*страть*) и ярость. Мысль выбрасывает колос слов, словно **знамено**, и становится выше себя, и тянется за собою волнуясь, провоцируя фольклор философии, ее самобытность, пока не разменяет себя в концертирующей мысли и в хорошо отрепетированных книгах. Философия, филография, филограмма, филогамма, гемма, графофилия, софография и т. д., короче — поли-антология, пале-онтология мысли. И нечего спешить, спотыкаясь вослед уходящей, теряющей и себя и тебя действительности, обливаясь потом новшеств и задыхаясь от информации. Последнее во времени не первое — последнее. Я остаюсь. Философ должен жить в идее, как художник в мастерской. А идея рождается не в одном, а в едином множестве, а по идее — в бесконечности. Я провожающий. Прощай племя немолодое, невеселое и незнакомое, разводящее племенную философию на убой. Арьергард культуры — музыка и философия, поэзия и живопись, архитектура для оставшихся — изначальная родина, истинная жизнь, а так называемая жизнь — атрибут смерти — ее траурный, пыльный плюмаж.

Философия прощания у покинутых «действительностью» (не смотрим мы пристально в затылки уходящим к светлым концлагерям будущего) — это единственная философия, поскольку за нее можно поплатиться и расплачиваются жизнью, ценой жизни, всей жизнью. И горе если не хватит дыхания. Никакими сильными провизорными средствами искусства и культуры уже не вернуть к жизни. «Мне скучно, Бес...» Остается только унавоживать собой землю истории, засеянную зубами драконов, так никогда не знаешь, как слово наше отзовется и исказит пространство, преломляя его, собрав в горсти пригоршню праха того, что еще вчера было смыслом.

Философов в этих отвалах пустой породы нет, есть мешки цитат: чужие мысли, жизнь по чужому поводу, чужие речи, которые «за десять шагов не слышны», чужие книги (даже если свои), «случимые» (старорус.), понесенные от случай-

ного времени, надутые чувства и каждый сам — с трудом вспоминаемая полузабытая, перевранная цитата, полузабитая, прерванная жизнь. Все: и интонации, и страсть, и любовь, и ненависть, — все, как прочитанная книга — даже не текст — только шелест треплемых «мусорным ветром» истории, страниц. История страниц. Убийцы букв. Тошнота. И та от Сартра. Мы тени, длинноты духа (но иногда и его ноты, музыка и ультиматум его), затянувшиеся паузы, которые рост теней на закате принимают за жизненный порыв. Не развиваемся, а удлиняемся, количественно поглощая, покрывая пространство. «Ближе к сумеркам, ближе к истокам». Только и осталось нам, оставленным красотой на *«потом»*, быть отсутствием красоты, ее возвращенным, взрощенным, опрошаемым и старательно культивируемым изъяном, *«ничего»*, смутно надеясь, что наше у-ныние нынешнего некогда будет оправдано как уникальный феномен культуры. Эмигранты времен.

Мы может быть последние на свете
Сходящие от лишнего ума.
И после нас на несколько столетий
Закроют сумасшедшие дома.

И толпища с тоскою незнакомых
Начнут вкушать земную благодать
Когда колонии червей и насекомых
Останки наши будут доедать.

Но кто-нибудь, прельстившись ветхим кладом
Найдет полуистлевшую тетрадь
И мы отравим вопрошанья ядом
Дотоле жизнерадостную рать

Б. Новосаров

Отчаянная надежда, что все не напрасно. Не может быть, что вся история ни о чем, что все страдания зря. Потому — импровизация, выраженность, вычурность, чурание обыденности, выразительность, жизнь как текстура бытия и первозданность, акт (ах) творения из ничего, из себя, собой *от→сюда* полагания направлений, прологи к красоте, даже если ее нет и в помине «от» и «до».

Когда отпевают эпоху,
Надгробный псалом не звучит,
Крапиве, чертополоху
Украсить ее предстоит...

А. Ахматова

Ах, да, это уже было... Как и дожди по пыльной крапиве, и чертополох неискоренимой философии, чья живучесть обнадеживает. Пырей мысли неискореним. Он — трава забвения, она же «трын-трава» истории, она же разрыв-трава, одолень-трава. Трава, трава, трава — отрава.

Основная беда нашего века, нашего чужого, тяжелого, нелюбимого времени в том, что своей стремительностью оно истерло сердца людей о шероховатый асфальт многочисленных вещей, о все удлиняющуюся, все удлиняющую, затрудняющую властную предметность. Сердце мелком крошится, спотыкаясь о горькие тени. До чувств действительность не дорастает, ограничиваясь ощущением сиюминутности, временным гранится, истачивается в пыль — мир, где даже Бах — вещь, и Любовь — вещь, и Красота — вещь. Вещь — вошь бытия. Адаптированное время. *«Адептированная»* философия. Метаболизм духа.

Мы в своем индивидуализме сплошной плагиат (индивидуализм — голое отрицание), существуем паразитами привычки: мимика, язык образ мышления, манеры язык, жесты — образ, которым длятся прошлое будущее и настоящее — голодные пиявки. Во мне, мною — только свобода воли, кояя не свободна и не случайна. И если я знак, всего только знак мертвого алфавита, alfa-vita (Борхес), великого немого языка, которым складывается по складам история, то «я» — многоточие, отточие или, скорее кавычки — «...», делающие бытие двусмысленным.

Жизнь — знак препинания времени, препирание с вечностью запирание и затворничество. История — раскат крови по жилам сменяющихся поколений и потому, радуется Борхес, в моем я живут целые народы, моря исчезнувших «я», слившихся в потоке моего переживания. Но в отличие от слепого аргентинца, находящего в этом великое утешение и способного в витальном порыве наслаждаться даже собственной слепотой (а что ему еще остается?), я страдаю от перенаселения душ. Мне тесно во мне самом и душно в душе, ничего не слышно от гомона, лопотания, бормотания, гвалта тысяч голосов, решивших поселиться в аду моего вечного молчания. Я — «Nevermore» — расселина, распалина бытия, и потому эта дышащая, шевелящаяся вечность чужой прошлой жизни истекает мною, длится моей жизнью, в которой мне места нет. Я — auftakt. Она для меня еще и будущее и судьба, и грядущее было — я есть предел себя и разрыв с собой собою. Сбой. Кикс. Я — *никогда больше*.

Здесь не надо мужества. Достаточно презирать смерть и не заботится о ней. Что-то вроде того, что писал Жак Декур еще в 1938 году (опубликовано только после его смерти): «Ныне мы все готовимся умереть. Каждый на свой лад: кто — схватившись за голову, кто — с нарочито беспечной, истинно французской усмешкой, кто прикрываясь рассуждениями, исполненными сомнительного благоразумия, кто — молча, слегка улыбаясь загадочной и понимающей полуулыбкой падших ангелов. Но не обязательно каждого постигнет та смерть, какая его до-

стойна, вернее всего, все виды смерти будут навязаны наспех, точно маски, вовсе не подходящие к лицам. Как постичь все это? И кто останется в живых, чтобы постичь? Готовишься к неизбежному, думаешь о том, что должно случиться, что убьет нас, не дав нам шевельнуть рукой в свою защиту, — и притом, быть может, это будет длиться как всякая неизлечимая болезнь. Так долго ждать роковой развязки — нелегкое испытание. И самыми сильными перед лицом испытания оказываются вовсе не те, от кого это ждали...»[1]. Строки звучали бы фальшиво, если бы не были подписаны кровью.

И как это ни кощунственно, дело не в этом. Философия больше при всем своем воображении не может вернуться к тихим человеческим радостям, соразмерным чувствам. Она имеет дело с такими просторами, что не имеют аналогов в человеческой истории. Практика не дотягивается и больше не является «критерием истины», хотя именно она эти свирепые свободные чувства порождает, но не удерживает. Свобода их не имеет основания, не предзадана и необусловлена. Чувства возникают ниоткуда и не приручаются. (Сентенция, повергающая в ступор профессионалов, и вгоняющая в кому саму философию, но оставляющая равнодушными дилетантов и профанов). Это воистину вечные чувства. И в своей тотальности безразличные. Человек остается в бесконечности предчувствия как в бесчувствии, у-вечным. Вечность в своем неистовстве, вопрошающая унылое время о людях: «Неужели они никогда не восстанут?», — вторгается в существование чужой непривычной свободой, которая и является предметностью чувств «в себе и для себя».

Вечность — это всего лишь разность во времени, это — *«всего лишь»*. И посему — изъян, каверна, лакуна бытия — его свободное пространство, сквозь которое, по краю по последнему пределу мимо, но *не-которым* образом, теряя время, и оно в утрате обретает желанную свободу, обретается свободой. «Я» — тромб времени, его голодная смерть, застенок души. Живем, *изнывая* время. Содрогаясь от собственного благородства.

Можно обыгрывать это как угодно, но игра смертельна, тем более игра в людей. На этом последнем перевале нет никаких вопросов и не так уж важно, что дальше.

Меня подводит воображение, подводит к тому, что вся пестрота и яркость этого мира смывается в нечто неразличимое, незначимое, грязное, как оброненный в дождь ненужный эскиз акварелью. Прекрасное — попытка защититься от самой идеи. «Прекрасное — максимум невозможного» (В. Недашковский). Идеи бывают прежде-временными. Их нельзя до срока выпускать в смертельно опас-

---

[1] Цит. по: *Арагон Л.* «В чем вам пример сегодня подаю...» // *Арагон Л.* Огонь Прометея. — М., 1987. — С. 114.

ный мир, поскольку они способны мутировать и становиться вирусом, от которого нет спасения, и само бытие может окочуриться. *«Вот-и-Все»*, переполняющее мое бытие не знают, что с ними происходит, поскольку «что» происходит вместе с ними и полнота бытия из-бывна, из-быточна, проточна и вследствие своей безусловности не желает знаться со временем, не знает времени, равно как следствий и оснований (вернее, знает *ВСЁ время*) и не рефлектирует.

Может это будущее философии, поскольку возможности здесь невозможны и от того вещи не скрипят песком на зубах, засыпающим города, не скрепляются мышлением в крепь, поддерживающую кровлю духа, готового обрушиться, может это смерть философии, исчерпавшей свои возможности, а может гибель во мне философствования, достигшего своего предела и отнявшего оттаявшее дыхание. Как знать?

Философия стала жертвой философского скептицизма, основанного на религиозном догмате и вере в свою непогрешимость. Вполне актуальны слова Фейербаха: «Там, где известные религиозные догматы принимаются и почитаются как истины, и даже как истины в высшем смысле, истины, с которыми связано вечное блаженство, философия является только развлечением, удовольствием, шуткой, только занятием второстепенными вещами, пустяками. Где с важнейшим уже давно покончено, там философскому духу остаются только мелочи, к которым он, если не хочет быть мелочным духом, не желает впасть в схоластический педантизм, должен относится не серьезно, как к предметам важным, но как к пустякам, и он будет так относится к ним, если у него есть сколь-нибудь врожденного остроумия. Под епископским посохом догматов можно хорошо жить, есть и пить, но думать под ним нехорошо. Для мысли нужно все или лучше уж ничего. Только если человек теряет веру, если он опустошает себя, если у него нет ничего в себе, только из этой нужды возникает потребность в философии, философия становится необходимостью, неизбежностью, которая требует всех сил человека, только тогда к ней относятся серьезно, до отчаяния серьезно, тогда она перестает быть безразличным занятием»[1]. Философия стала религией самой себя. Она стала случайной. Очень серьезной и неостроумной. Мелочной. Вздорной. Жадной. Она стала. И уготовила себе место в пантеоне прекрасного, заранее заказав приличествующее статусу надгробие. Пусть уходит. Остается дух свободный от философии и эстетического зрелища, безразличный в абсолютной свободе и красоте. Жизнь и смерть здесь не проблема. Здесь властвует случайная свобода равнодушия, ограниченная местом и временем, но не принимающая во внимание их.

---

[1] *Фейербах Л.* Пьер Бейль. К истории философии и человечества // *Фейербах Л.* История философии: Собр. произв.: В 3 т.— М., 1967. — Т. 3. — С. 216–217.

Сведенборг очень красиво вещал, что когда человек умирает (а он умирает всегда и дух его борется с жизнью насмерть, о чем печально недоумевал М. Шелер), для него ничего поначалу не меняется, вокруг ничего не происходит. Все по-прежнему: он «ходит в концерт», «на театр», в библиотеку, к друзьям, читает, пишет, развлекается на светских раутах, но вдруг (в-друг, в другом, жизнь по-другому) с тревогой замечает, что ярче стали краски, острее чувства, до боли знакомая жизнь (по боли знакомая) стала стремительнее и интереснее, каждая деталь, каждая мелочь становится ближе.

«Вдруг» — открыло запредельное (запоздавшее) «прежде», его интимное звучание в некогда слышимом диапазоне. И однажды он понимает, что уже мертв, а значит всецело в духе. Перед ним две дороги: Ад и Рай. Они ему кажутся. Так чувствуется. Он не выбирает, им выбирается и не ведает он в Раю или в Аду его пребывание. И там и там он всегда здесь, поскольку они не разнятся по месту и времени, ведь в вечности нет пространства и времени, вернее они даны и отъяты в каждой точке всецело. Нет разведения Ада и Рая — только раз-видение, раз-виднение. Смерть — случайна, временна, поскольку вырастает из потери. Смысл случайного времени в том, чтобы оправдать ожидание (в случае и ожидания смерти) в то-время-как. Случайность — неожиданность, которую ждали всю жизнь и внезапная утрата, хотя бы того же ожидания «того же», «не-иного». Случайность — безнадежность не «ну вот опять», а «опять не...». Она всегда сызнова и ждем от случайности приключения.

Здесь человек в своем новом обличье бывает самим собой, а не самим-другим, во всей полноте, в абсолютной всеобщности, поскольку земной мир — лишь тень, тень тени, я бы сказал, *светень*, отблеск первообраза, которым он сам является, развидняется, светает. Там все: и любовь и ненависть в своем безусловном проявлении, во всей исступленной полноте настолько яростны, что даже не знают, ЧТО они есть, не различаются. Развилки, перекрестки этих дорог не видно: человек спасается и адом и раем. И если из Ада он попадает в Рай, то рай ему кажется обретенным, обетованным Адом, свет — тьмой и благоухание — вонью. Его адская душа только в Аду может испытывать райские чувства. Личность и выкованная ограниченным миром вещей нам на погибель всевластная форма моего «я», так и не открывшая свою зловещую природу, предстают той самой, порожденной разрывом связью, образующей тяжесть противостоянием света и тьмы, и проваливается в себя, коллапсирует, сдергивая в себя пространства и образуя воронку времени, где время обретает новое «агрегатное состояние» в одержанной сверхплотности, пробуя на разрыв созданные напряжения. Утрата личности вместе с последним пределом, каким выступает хрупкая, неприступная красота, — последнее насилие над человеком. Красота — чистая негативность, отбрасывающая человека, заставляющая отступать (отступающая его силой) в собственную тень (тень человека? или Красоты?).

Когда М. Шелер и Н. Гартман по неведению приписывают себе тривиальную мысль о том, что высшие категории бытия менее жизнеспособны, нежели низшие, и ориентация на бытие духа ведет к развитию хрупкости и уязвимости прекрасного («Низшее изначально является мощным, высшее бессильным»[1]), они наводят тень этого мира на красоту, рассуждая с позиции тупой силы, натравливая время и тем укрепляя непроходимость предела, который не обоюдный. Они забрасывают увесистые категории своего мира в вынужденное будущее своего настоящего, до красоты, но, забрасывая грядущее или отстраняясь, отступая, освобождая пространство настоящего в качестве будущего, огораживаясь, ограничиваясь освобожденной пустотой, создают оборонительные сооружения, нейтральные полосы отсутствия и человека и красоты. Эта иерархия принудительных ценностей относительно косного, ложного, лживого, относительного, наличного бытия выстраивается внешним образом.

На самом деле предела не существует, и нет примата одних форм над другими, только субъективные предпочтения. Ты сам единственный и неповторимый предел всему, главное предназначение которого исчезнуть, став абсолютно прозрачным, чтобы не застить взор/пейзаж. Кому?! Себе/другому. «Себе» — другой возвращающийся сюда; другой развертывающий себя другому. Пейзаж — обращение как таковое, необратимость, где нет ни пейзажа, ни взгляда. Красота — не пейзажна и безвидна. Она — сама собою и утрачивает имя в безусловном, где условности сами по себе. И случайности парят безопорно и беспричинно, одолевая силу тяжести, хотя в этом нет никакой необходимости. Поэтому «трансцендентность» — граница «в одну сторону», мною выстраданный предел и мной удерживаемый — «той стороны» нет вовсе. Сбегание направлениями во-вне. Из-вне — это разрыв, но без краев, бескрайность, но от края и до края — «да, но». Данность. Образ — отсутствие-прорыв. Я ограничен *образом* Красоты, но не самой красотой, и я — точка разрыва вечности и бесконечности, света и тьмы, Ада и Рая. Ад, где мы мучаемся собою… Такой ад, маленький, домашний, уготован благодаря философии.

Самое страшное, что чувства обострились и стали слишком чувствительными, беспощадными до бесчувствия и потому, не находя выхода даже в творческих порывах, как клинки вспарывают, кромсают пространства, полосуя их в клочья, по живому. Они — чувства, но им нечего испытывать, кроме самих себя в твердом, тупом мире. Чувства — «неврилемма» бывания. Они все еще порывы, но без «искупления», как порывы, разрывы, рваные раны бытия. Возможна здесь еще философия, используемая как бактерицидный пластырь, логика как хирургическая нить для наложения швов, которая растворяется? («Catgut» — кетгут, сде-

[1] *Шелер М.* Положение человека в космосе // *Шелер М.* Избр. произв. — М., 1994. — С. 171.

ланный из вытянутых жил времени, «кишковые струны» для перевязки сосудов оперируемой жизни, и с тем же успехом используемый в качестве струн и тетивы в истории). Меня не интересует «объективная философия». Все это — развлечение для тех, кто еще роется в «песочницах» истории, печет пасочки, копается в «старых добрых истинах», из которых сыпется песок понятий, и старательно ищет рациональные зерна» в кучах добрых традиций. Но наступает однажды миг, когда вся эта веселая возня с песочными замками, все эти нестрашные страсти по философии наскучивают. Можно ли дышать философией и приторговывать ею, думая о хлебе насущном, который, как водится, «даждь нам днесь», да очень горек? Теоретически, если ты философ, то тебе абсолютно безразлична «среда обитания» — правительства приходят и уходят, поколения — волна за волной, а Моцарт вечен. Однако, не вечен Моцарт, он умирает каждый день, и в смерти своей несвободен, неизбежен. Сквозь Моцарта, навылет, напролет, через время и «Музыка мой поводырь и тоже слепая...» И от нашей эпохи, как от Шумеров останется несколько сот глиняных табличек с записями долгов?

Руины времени
Руны пространства
Света обломки и тени бегущие мимо
Мнимая жизнь терпеливо и неторопливо
Тихо нас всех омывает
Стирая тенью до смерти...

Теоретически, идеально, любое случайное время — достойный предмет философии. Практически же: философия несовместима с жизнью как смертельная травма, тяжелый недуг по той простой причине, что она — беспричинна — не чинная, не причиненная философия приходит на смену принудительных форм мышления, самозваных, носящих по ошибке ее имя. Это саморазгорающаяся, срывающая, пожирающая все границы философия духа, не отличающего себя от Вселенной, — такая философия безумна и бесчувственна как простое биение вечности и ты сам — только сдвоенный удар ее, «Points-instans» (К. Александер), «точка-мгновение» я, «nun-stans-instans» дистанция бытия, стансы, точка в точке, точка-ис-точник (*истошник* мира), уТОЧнение, локализация времени, тем превращенного в точь-в-точь в *место* пребывания. Здесь неуместна обычная философия, которая довольствуется суждением, о-суждая бытие на принудительное существование, об-суживая, сужая, осаждая его ожиданием.

Судопроизводство соответственно процессуальному кодексу: оправдание становится правосудием, философия — идеологией жизни со своей очень исполнительной властью традиций, трактуемых чрезвычайно избирательно, по законам серого стандартного мышления, желающего, чтобы «птицы непременно летали строем, побатальонно» — серого, которому свойственна грубая жажда идеала

и рациональная свирепость штампа — этого расплющенного, площенного образа, площадного слова, фольгой которого покрывают, кроют расчетливой сусальной позолотой пространства дозволенной «культуры» в рамках законности. Тем, кто это состояние покинул, чужда вообще инвенция к иному, не единичности — *единости* (П. Абеляр). Возвращение к протоинтонации, которая значит *ничего* и совпадает с абсолютной красотой, а она сама в себе сама собой — обыкновенна, хотя и бесподобна. Возвращенная тайна и головокружение перед огромностью вселенной, где все мы — разбегающиеся галактики, стремящиеся к одиночеству и одиночеством бывающие *от боли до боли*. Распускающиеся галактики, Одиночество абсолютного становления. «And thou art distant in humanity…» (Keats) — «И ты далеко в Человечестве…» (Китс). Но в этих просторах, разлетаясь, мы стремимся навстречу с той скоростью, с какой удаляемся. Время стоит во всю глубину. Ты не понятен смерти. Ты смертью не поят, не повит, необъятен. Это ощущение дали, где «Alles Nahe werde fern», «Все, что было близко, удаляется» (Гете), становится далью, восстанавливается, восстает, далью утверждается, твердится, затверживается наизусть, из устья уст, из уст в уста, превращает красоту в бесконечную утрату, покидание. Утрата — необходимость. Даль — цель. «Даль — прямо в лоб» (Рильке). Телеология пространства, Микроистория. Внутренняя сторона тени. Утренняя сторона.

Плывешь оторвавшейся льдиной
Выцвела ночь
До самого белого снега…

И мы встречаем самих себя беззвездною ночью, которую не смеем постичь (только почтить), хотя она сотворена нашими закрытыми или еще не прорезавшимися глазами. Наша заурядная душа не решается быть только красотой, предпочитая оставаться ее средоточием, **тяжестью** красоты, как пространство без надежды и страха, без любви и ненависти, помраченное ожиданием. Душа не знает, что она — все и красота лишь ее оттенок. Как выдохнул Ангелус Силезиус: «Die Rose es ohne warum: Sie blühet weil sie blühet» («Роза не спрашивает “почему”: она цветет, потому, что цветет»). И этому не противоречит, вторит слово, пережившее Гераклита: «Но свойственно скрываться тому, что распускается само собою». Вслед за своим отражением в точность, проточность былого…

Все это не требует философии, отстаивающей право на легкую смерть, — но просто живого чувства, теряющегося, теряющего, рассеивающего, разбрасывающего, отбрасывающего сознание в беспамятстве, в запоминания настоящего в дифракциях красоты, сочащейся сквозь кристаллические решетки нашего я, где «все» — не «вместо» Красоты и уж тем более не вместе с ней, смысл которой — в непередаваемости. Такая «философия» требует не грубых форм откровения, а сокровения, когда красота не кров, но кровь. И этой кровью она пишет «белым письмом» (Р. Барт) не придавая — придавая значения языку. Не предавать зна-

чения значит — не предавать язык. «И кровью отзывается в крови» (О. Седакова) «наклон крови» (М. Цветаева).

А чтоб меня смерть не застала врасплох,
Я музыку Баха играл среди ночи
На скрипке
И скрипкою скрепкой сколол
Дороги судьбы, что не стали короче.
Но шелест их
Шорох и пенье смычка
Всегда возвращались к истоку,
стихая...
Дороги любви,
но они в оба края
И рвутся случайно от вздоха сверчка
И кто мог подумать
И предугадать,
Что время пролив,
На глаза навернутся
Сухие слова
И дорожки от слез —
Дороги судьбы,
По которым вернуться
Нельзя
или можно брести наугад
На целую жизнь сократив расстоянья
Поди угадай...
Нот стремительных град
Повыбил цветы
мир стоит без названья
Без имени
молча
без слов я стою
Пытаюсь увидеть,
услышать и вспомнить
Улыбка-улитка сползает к дождю
Свой след оставляя на небосклоне
И, чтоб ее....
Смерть застигая врасплох
Слов буйных бурьяны и чертополох...

Поэтому ближе не Кант с его «звездным небом над головой» и нравственным императивом, этим солитером, мучающим человека (недаром Ницше всю жизнь изобретал глистогонное), не Гегель с его спесивым «звезды — не более, нежели сыпь на теле человека», не Гете с его беспечным страхом перед грандиозностью (и одиозностью) мироздания, телячьим восторгом перед картиной звездного неба и требованием, почти евангельским: *«stirb und werde»* («умри и стань»), — мне ближе (уже трижды) Парацельс: «звездное небо внутри нас» с блуждающими опавшими звездами, опоздавшими на тысячи световых лет. «В нас все молчит, как пенье про себя». Вокруг сгустившееся прошлое, непроходимое прошлое вселенной, в тени которой мы плывем одинокою ночью, в тени самих себя, опираясь на тени... «И тенью с головой меня накроет, / Исполненная смысла тень моя...»

Координаты времени условны,
Привычно говорим — задолго до.
До нас. До наших дней. До нашей эры.
До Рима. До Пилата. До Голгофы.
До Ноя. До Ковчега. До Потопа.
История — вся сплошь — задолго до.
Живущие меж прошлым и грядущим,
Все тщимся заглянуть как можно дальше.
За нами тьма, и перед нами — тьма.
Так и живем меж тою тьмой и этой
На крохотном пространстве между ними —
Живем как в ожидании Годо.
И как ни жаль, о друг мой, но похоже,
Что мы с тобой живем на свете тоже
Задолго до, мой друг, за долго до.

Ю. Левитанский

Так и живем.

ИСКУССТВО И СВОБОДА?

СЛУЧАЙНАЯ СВОБОДА

Я обещал в начале книги сделать прививку из предыдущей «Время страстей человеческих» (К., 2005. — С. 153–242), поскольку музыкальная тема случайной свободы родилась как побочная партия, аккомпанемент для цифрованного баса (шутка), вроде знаменитого «Адажио» Альбинони, ставшего хитом на Байковом кладбище. Но предупреждал, что могу передумать, не обязательно же ссылаться на самого себя. Так вот: я передумал, и просто обозначаю эти главы — «Искусство и свобода» и «Случайная свобода», как паузы, они по умолчанию, но обязательны к исполнению. Прецедент уже был. Во второй книге А. Канарского «Диалектика эстетического процесса: Генезис чувственной культуры» (К., 1982) в оглавлении существует глава, можете поверить — уникальная по содержанию (я подсмотрел в рукописи), посвященная деятельности как самодеятельности, однако в книгу не вошедшая по вполне объяснимым причинам, на которых не буду останавливаться. Так вот эта существующая, написанная, но не опубликованная глава являет такую же загадку, как сожженные и утерянные рукописи или разрушенные и погибшие шедевры, — они идеальны. Я же просто решил не повторяться, но сохранить временную последовательность написания.

ШАГ В СТОРОНУ

15 лет — Я.
25 лет — Я и Моцарт.
35 лет — Моцарт и я.
45 лет — МОЦАРТ.

Логика жизни

Моцарт возник совершенно случайно. Сейчас читать смешно. А тогда почему-то — нет. Обещал же ничего не объяснять, но приходится. Потому что эти три, не скажу статьи, — реплики, произнесены в разное время. Первая, «Сквозь Моцарта», была написана на спор, на «слабо». С тем же успехом мог быть любой другой персонаж. А Моцарт — он как привидение, всегда преследует, всю жизнь, заставляя колебаться между откровенной ненавистью и неистовой любовью к его музыке и жестоким любопытством к тому, что прервано и чего он не написал, даже если бы смог. А вообще Моцарт страшен, как сама плохо прикрытая бездна, прорва бытия, тот призрак, когда воочию убеждаешься, что можно писать для всех и ни для кого.

СКВОЗЬ МОЦАРТА

Как ни прискорбно, однако про Моцарта так много сказано, что добавить нечего. Моцарт уничтожен, изнасилован и похоронен бурными восторгами, а его музыка растащена на сувениры. От него остался только разорванный, распыленный простор, замусоренный, заставленный мусором нудно-сладких, липких взглядов, вежливых вздохов и манерных чуйств-с. Тошнота официальных речей в честь очередного юбилея окончательно установит для почтенной публики, что Моцарт не «кастрюли паял», а был гениальным композитором. Наверное, если бы это событие происходило несколько лет тому назад, все газеты начинались бы с традиционной фразы: «Сейчас Вольфгангу Амадею Моцарту было бы 235 лет. К сожалению, он умер от руки наемника Сальери, и потому не успел вступить в Союз советских композиторов. Однако, учитывая заслуги перед мировой музыкой, постановляем наградить второй звездой Героя Социалистического Труда (посмертно) и установить бюст на родине героя»...

Сегодня Верховный Совет не будет рассматривать вопрос о гражданстве Моцарта, поскольку (хотя это еще не окончательно выявлено) — не украинец и вообще масон, хотя и пребывал, в отличие от большинства членов правительства, в рядах КПСС. И опять-таки, как мог он быть гением, если в его сердце не текла желто-голубая кровь? Ганьба!

А и правда, был ли Моцарт Моцартом? Потребителей-поклонников привлекает детективный характер биографии «солнечного Амадея». Большая часть его музыки неизвестна. Исполняется от силы десять процентов произведений. Моцарт творил слишком быстро и частенько на одну колодку, и потому исполняется лишь то, что «публика-дура» мо-

жет узнать. Каждый помнит и даже может воссоздать на расческе, бандуре или кобзе любимые темочки Сороковой симфонии, «Маленькой ночной серенады» или «Реквиема», да еще и рассказать басню про черного незнакомца, который заказал Моцарту его «последнее» творение. Но вряд ли среди профи-музыковедов найдется в мире две сотни, которые на слух могли бы определить — где малоизвестный Моцарт, а где славноизвестный Сальери. Бедняга Сальери, позорно оклеветанный историей сплетен, — которая, кстати сказать, и есть настоящая история мировой культуры, — имеет перед человечеством не последние заслуги. Помимо неплохой музыки и творческой разработки немецкого зингшпиля, он имел более 60 учеников, среди которых блистают имена Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Листа.

А Моцарт? Моцарт не заботился о будущем, любил деньги, женщин и был большим скрягой. Жадность вынуждала его писать одно произведение за другим, с такой бешеной скоростью (он пользовался особой графикой сокращений), что если бы засадить переписчика только перерисовывать все им написанное (скомпонованное, списанное и в некоторых местах откровенно схалтуренное, сметанное на заказ), то не достало бы жизни и в сотню лет, чтобы успеть все это передрать на бумагу, при условии, что корпение не прерывалось бы ни на минуту. Недалекий мальчик, недотепа, педагогически запущенный ребенок, затурканный с детства, которого у него и не было, превращенный в музыкальный автомат, затравленный муштрою, принужденный удовлетворять потребности людей ничего не соображающих и ничего не чувствующих в музыке, которые жрали, чавкали под звуки сонат, квартетов и других произведений, очень необходимых для здорового пищеварения; была ли у ребенка возможность не стать таким же извращенцем, недоноском, проституирующим музыку, благодаря таланту, более ужасно и изощренно нежели трудяга Сальери, который хорошо знал, что Музыка — от Бога, и ее нельзя касаться жирными руками. Моцарт такая же шлюха, как и остальные. Сутенер. И потому, когда мода пошла на спад, через несколько лет после прозаичной смерти от расстройства желудка (всех, невзирая на иерархию, тогда хоронили в общей яме, поскольку в Европе тогда свирепствовала холера. Отличался лишь разряд похорон), он был окончательно забыт благодарными современниками и собственной женой прежде всего. И только неутомимый археолог музыки Э. Мендельсон-Бартольди (да, тот самый, которого большинство знают по свадебному маршу, бр-р-р, бездарная писанина, в отличие от других его сочинений) открыл Моцарта, как открывают неизвестные планеты, Время, которое тихо *линуло* и подтачивало. Размывало свалку истории, смыло парик, пудру и позолоту с моцартовских произведений, как краски с древнегреческих шедевров, и открылся, ринулся побег, лопнула почка, выбросив разворачивающийся прозрачный простор, еще не заселенный. Моцарт сразу и вдруг! Невыразимая печаль, как тень, охватила бравурное течение его музыки. Невыносимая тоска сбылась, вызрела, в гармонии превратив биение крови, примитив, в трагедию человечества, которая не может

пожаловаться на собственную судьбу, и вынуждена искать утешения среди мертвецов, того, что не дал ему непосредственный эрос жизни. Пожиратели трупов установили тариф на музыку и окончательно мечтали использовать Моцарта, деловито продавая его оптом и в розницу. Но, в отличие от творцов, музыка не продается! Она не знает пощады как доля (судьба). Сильная доля[1].

Как грозного ожидания бездны, ее нельзя избежать, поскольку это уже не бутафория, а сама жизнь. Избежать Моцарта — самоубийство. Как Христос, который был последним, убогим, уродливым среди людей (томным красавцем с кровью из марочного «кагора» он стал в довольно позднее время, когда его внешность была, попросту говоря, украдена у античного бога Диониса) стал искупительной жертвою, и именно потому, что он последний — последней надеждой человечества, так и Моцарт, который был весьма недалеким, спасает человека своей бессодержательностью, *ничтойностью*, однако той, что переполняет Мое собственное сердце, как обретенный простор. Это стремительное половодье чувств из ниоткуда, которое срывает все плотины рассудка. Моцарт воплотил в музыке не внутренность, а Ничто, беспредельность. Это место, где я и воля — одно и то же, где жажда вечности происходит как ток самой одной одинокой вечности, запечатлевающей и поглощающей время. Там моя потерянная душа объемлет всю невозможную аннигиляцию бытия и ничто, смерти и жизни, превышая, преодолевая абсолютное бытие Бога, который является всего лишь незначительной помаркой, эпизодом, не стоящим внимания.

Душа, просветленная Моцартом, дана Богу «на вырост». (Да? На!) У-богий Бог не значит ничего в этой пропасти, где свет видит только свет, покидающий, оставляющий исток.

Пламя плачет о тьме. А те, кто остаются, истаивают, оказываются «за», забываются за-бытием, в сознание не приходят, только в чувство, теряя время вообще, потому что сама любовь ни-что за пределами себя чувствовать не может, она — напрасная жизнь, отчаяние загнанного воспаленного времени, которое не может избавиться от вечности и потому никак не проходит.

Мы не знаем, скольких моцартов утратило человечество. История вообще — Спас-на-Крови, и Земля уже еле дышит от крови и ненависти. Но когда тьма и мрак окончательно захватят Землю, покрывая ее черным снегом выжженных надежд, пеплом сердец, погибших от любви и промерзшими до самого дна глазами, закованными льдом, последней звездой, оттаявшей слезой небосклона сквозь помутившийся, задыхающийся от стужи простор, нас оплачет музыка. «Lacrymosa…», «Ave verum corpus»… Жизнь, пока Моцарт, потому что Моцарт, сквозь Моцарта. Жизнь всегда в последний раз.

---

[1] Непереводимая игра слов. В украинском языке, на котором некогда написан этот экспромт, *доля* означает *судьба*, а в музыке есть понятие сильной и слабой доли.

НЕ О МОЦАРТЕ

Нет большей пошлости, нежели писать к круглым датам. Елейные, прелестные речи, спичи и здравицы в честь знаменательного события уже прокалькулированны и занесены в ведомости бух. учета. Нетрудно предугадать сценарий тезаименитства. Конечно же, питья немерено, лоснящиеся рожи допущенных к столу, двойные подбородки их лучших половин, бриллианты, «Dior Home», «Gucci Envy Me», Моцарт с нами и только у нас. Обильное слюно и потоотделение, отменная перистальтика или несварение под ненавязчивую музычку юбиляра, сытая отрыжка и уверения в вечной любви к покойному, который так рано ушел от нас. Ежели бы не злая судьба, ему бы исполнилось 250 лет.

Конечно же, шумные фестивали со второй свежести названиями, вроде « Moz-Art», на деньги очередного производителя сивухи или табака. Может даже выпустят пару новых горячительных напитков или мужских дезодорантов, какой-нибудь «Дух Моцарта» аль что-то даже более игривое, намекая, что «Лучезарный Амадей» охочим был до куртуазных проказ и любил пошалить с прелестницами. (Давно уже Милош Форман в «Амадее» запатентовал столь любезный тягловому обывателю очень среднего класса образ этакого баловня судьбы, бегающего за каждой юбкой и вечно не просыхающего, между делом, с похмелья, пописывающего гениальные произведения для мобильных телефонов.)

Что-нибудь шаловливое скажут для солидности политики, тупо пялясь в оркестр, с трудом сдерживая зевоту и другие позывы. Посетуют, сердешные, что не уберегли, что не дожил Моцарт до свободы, дескать в проклятом нашем

мрачном совковом прошлом запрещали играть гения, а они, бедолашные, по ночам, устав от борьбы с тоталитарным режимом, тихо молились и под одеялом слушали по радио «Свобода», «Голос Америки» и «Би-Би-Си», на своими руками собранных, самодельных детекторных приемниках, музыку Моцарта и готовились к светлому будущему.

Какая-нибудь газетка совершенно секретно обнародует эксклюзивные материалы об убийстве «нашего достояния», доказав как дважды два, что Сальери агент НКВД, а убиенный, хоть и масон, но демократ и душка.

Журналисты будут рубить капусту, со смаком расписывая кто во что был одет, кто с кем, когда и сколько.

Музыканты отбудут номер и, освежая речь легким матерком, потянутся к накрытым по такому случаю полянам, а те, что за последними пультами, в ближайший «гадюшник», простите, «бистро». И всем будет даже не по барабану, не по литаврам.

Нет, еще пытаются как-то Моцарта уестествить, приспособить к нуждам обывателя. Чего стоит какой-нибудь Д. Кампбелл с его «Эффектом Моцарта»: «Автор книги на личном опыте узнал, сколь мощным целительным воздействием обладают звуки музыки, и предлагает широкому кругу читателей рассказы и советы, помогающие каждому стать здоровым, жизнерадостным и счастливым человеком». Оказывается, «музыка Моцарта неизменно производит успокаивающее действие»; «высокие частоты музыки Моцарта стимулируют и тренируют творческие и мотивационные области мозга» и надо полагать улучшают потенцию, перистальтику, а так же избавляют от геморроя и простатита. Такого добра немерено.

Единственный выход, чтобы избавиться от фальши, это узаконить ее как тотальную проституцию. Личность упраздняется по определению. Само пространство слышимого истреблено. Слух утрачен, вместе с дыханием. В разлагающемся, гниющем мире, тщательно имитирующем процесс жизнедеятельности, создающем иллюзию буйного процесса по отправлению функций, Моцарт неуместен как в нужнике (был я некогда сильно озадачен, услышав его квартет, транслируемый в станционном туалете, как мне объяснили, «для повышения культурного обслуживания потребителя».) В этом хлопотливом, исходящем жлобством бедламе уместнее и адекватнее выражает существующее какой-нибудь сноровистый Кулик, Церетели, худ. Глазунов или напоминающий официанта, полового, «человека» В. Спиваков, изо всех сил «заклинающий окаменелости», сделавший из музыки «конфекту». Шаркнет ножкой, изогнется, пройдется по партитуре полотенцем: «Чего изволите-с?» Потребитель завсегда прав.

Да не о них речь. В обыдленной временной среде жирующего обывателя Моцарт никогда не был в чести. И Моцартом он стал потом, в дальнейшем развитии

музыки, которая, утратив причины, ее породившие, пройдя через смерть, очищается до первосущности, не сводимой к материальному субстрату, а восходящей и рдеющей абсолютной красоте навстречу в человеческом тотальном становлении, не имеющим ни одной причины, чтобы быть. Это как творение из ничего. Аналитическое расщепление основания на составляющие, распорошение и распыление сущности, анатомирование простора, имя которому Моцарт, только бред уничтожения, угрожающего современности. Не ядерное оружие, а пошлое развоплощение, ре-эволюция, как будто целью человечества стало уподобиться амёбе, опустив, развообразив чувства до уровня «реакции-раздражителя», унизив до «ощущаловки» и — нет предела совершенству — впереди новая цель превратиться в коллоидный раствор.

Эпоха Моцарта не ушла, как и эоны искусства, она еще не наступила. Сейчас он еще держит последних слушателей, не предавших свое время, на слезной земле, как что-то огромное. Больше чем жизнь, перехватывая дыхание.

Моцарт — это расставание навсегда. С самим собою. «И жалко умереть, и жаль оставить всю шушеру пленительную эту…» (А. Тарковский). Любовь к тому, что не сбылось, хотя и ожидалось в тревоге. Любовь как приятие и страдание. Не для квёлых душ.

От Моцарта ничего не ждут и не хотят возвращения того же самого. Это не хотение, желания себя, и не месть времени в попытке отвоевать среду обитания. Не эмиграция или изгнание за пределы существования — простая утрата однажды встретившегося. Моцарт — это утрата времени и пространства взамен на свободное дыхание. Дух, который в силу универсальности не может выйти за пределы самого себя и потому остается в вечной недостижимости, где все едино, где встречается Парменид и Гераклит и это ничего не значит. Это оставленность в «своей истине, то есть в красоте», но без ущерба. Живое в его настоящем.

От жизни можно отказаться, тем более среди дерьма, в которое мы вляпались не по своей воле. Испытываешь даже не ненависть — брезгливость. (Когда-то колонизаторы голландцы долго не могли победить племена Явы, пока один догадливый миссионер, несущий слово божье, не подсказал заряжать пушки фекалиями. Чистоплотные яванцы сразу убивали себя от омерзения. Нечто подобное произошло с искусством. Выжили только те, для кого нужник — дом родной). Нас завалило мертвым временем. Заживо похороненным трудно дышать и потому им остается создавать свой простор и дышать выдуманным воздухом. Музыка увядает как цветы, закрываясь на время. На все время. А в вечности нет направления. Всегда посередине. Но так же нелепо, как цвести в январе, еще теплится музыка, не на официальных игрищах, где торгуют музыкальными приношениями и сувенирами, не в музыкальных автоматах и мак-дональдсах концертных залов со стандартным меню, а в ненужной здесь

человеческой жизни, для которой любовь и случка не одно и то же. В этом году опять будут радостно с помпой хоронить Моцарта. Может быть, даже проведут эксгумацию. Музыки больше нет, равно как и живописи, поэзии, и всего искусства. Зрение и слух упразднены за ненадобностью. Реклама выжгла мозги толпы. Не суетитесь, всем хватит, вам расскажут, что любить, сколько, как и за что, а главное почем. Тем, у кого в жилах не горячий желудочный сок, остается только свобода. Поэтому будем делать трагедию там, где ее нет. Будем сочинять Моцарта заново.

ТОЛЬКО МОЦАРТ

«Сквозь Моцарта» написано достаточно давно. Тогда казалось, что падение общества закончилось. Ниже и гаже некуда. Был большой скандал после опубликования в многотиражке строительного института (хотя это была лишь лихая шутка, не более). Ученый совет взвился и отреагировал пространной статьей «За Моцарта!», в которой доказывался сомнительный тезис, что студенты, по определению, дебилы, а потому надо всячески прививать им любовь к музыке, а не заставлять думать и чувствовать свободно. Таких гадов, как автор, посягнувших на святыню, следует гнать, лишать права на преподавание, и вообще Моцарт наше «всё», и мы никому не позволим покуситься, хотя знаем о его творчестве понаслышке, однако и тем не менее, за сим повелеваем. В ответ последовала реплика «За Моцарта! За родину!» с эпиграфом «Не стучите лысиной о паркет» с рефреном «это мы уже проходили». Было весело. Хотя уже шибко подванивало. «И мглою бед неотвратимых грядущий день заволокло» (В. Соловьев). Время, когда «Моцарт и я» уже пробовалось на разрыв.

Теперь приходится долго объяснять, что Моцарт это не тот «правильный пацан», который пишет для мобильных телефонов. Может показаться, что я утрирую. Нет, всё гораздо хуже. Уже не «бронзы многопудье», «мраморная слизь» и «хрестоматийный глянец» официально утвержденной любви убивает, а опарыш, личинки мух, обсевших культуру, жмых, макуха отжатых идей. «Лучшее из Моцарта!» «Лучшее из Баха!» «Кант за 90 минут!» «Гегель за 90 минут!» «Античность за 90 минут!» Появились «философия торговли», «искусство рекламы», и даже «философия

парикмахерского дела». Это не стихийный процесс дристания, унавоживающего пространство отсутствующей культуры. Планомерная, рациональная, размеренная канцелярская работа по уничтожению, как в фашистских концлагерях.

Моцарт умер вторично. От духовной холеры, бубонной чумы. Он забыт напрочь, даже если его исполняют на многочисленных фестивалях, в сотнях концертах. Потому что музыкант, играющий за деньги, не может не фальшивить, изображая экстаз, а суету под клиентом выдавая за оргазм. Какой-нибудь Клаудио Аббадо, Хосе Кура или Роберто Аланья ничем не отличаются от ресторанного лабуха, которому шлепнули на лоб наслюнявленную купюру и потребовали для нашего гостя «Гоп со смыком», только платят им побольше. Не до музыки, главное — гонорар. Сбацаем хучь «Мурку», хоть «Евгения Онегина». (Мы, деревня, как-то не оценили новации постановки Марка Морелли в Страсбурге, с оркестром, руководимым дирижером Кириллом Карабицем. Оказывается голубой Ленский любит Онегина, а не Ольгу, и не может смириться с его чувством к Татьяне. В окончании второго действия он берет руку Онегина с заряженным пистолетом и нажимает на курок. Франция резонирует и смакует трактовку, а Украина со своим «устаревшим лет на сто, а может и больше продуктом» все никак не хочет занять авангардные позиции, правдиво показывая «групповуху», к примеру, в Борисе Годунове — до этого дойдут, благо москальский, а вот ужо «Запорожца за Дунаем» ни-ни, но ведь хочется. А ну как раздеть к ядреной фене всех актеров на радость просвещенной Европе и всему миру на удивление? Хотя хватит с нас и одного секс-символа национальной культуры — Поплавского. О каком Моцарте может идти речь!? Искусство в коме. Оно бездыханно.)

Моцарт действителен лишь для немногих, последних, задержавших дыхание, не почитающих его, а чувствующих и живущих в том остаточном свете человеческих отношений, которые стирают грань между Моцартом и музыкой, между чувствами и реальностью, между живописью, поэзией, театром, философией, любовью, ненавистью — этими явлениями одного и того же имманентного волнения души в чистоте переживания единого, неповторимого движения, совпадающего с развитием универсума и в конце концов с абсолютной Красотой.

В жалком нынешнем *существо-вонии* Моцарт, музыка, искусство, да и жизнь элиминируются как бесконечно малая величина, абсурдным самоуничижительным и гниющим репродуктивным распадом превращенных форм отчуждения, создавая не просто «эстетику безобразного», но уничтожая все прошлое, настоящее и будущее. Все, рдевшее человеку навстречу, покрывается слизью и фекалиями отстойников так называемой цивилизации, основанной на частной собственности. Не случайно тема дерьма так настойчиво обыгрывается в литературе и современной живописи, в гипернатуралистическом исполнении. Моцарт в этом нужнике неуместен. Самое прекрасное исполнение его музыки на презентациях

(стало модно жрать и напиваться под квартеты) унижает. Деконструирование искусства достигает апогея, низводя его к материальному субстрату, сводя чувства человеческие, уже было обретшие если не свободу, то хотя бы стремление к ней, к физиологическим отправлениям, облевывая прошлое. Процесс ассимиляции-диссимиляции на фоне оболганной и поруганной любви, в приказном, репрессивном порядке, превращенной в случку и механическое действие. Прошлое, уже освобожденное и прорастающее к человеческому, вырывающееся из берегов в настоящее, дотянувшееся наконец до чувств, превышающих возможности переживания, опять становится пережитком. Искусство загнано в резервации. Ему указали его место. Оно отбывает трудовую повинность, отрабатывая право на существование, в юридическом поле потребления. В его концертные залы, театры-мастерские, галереи-склады приходит скучающая публика, по нужде, а большей частью отбывать номер, продемонстрировать очередной гарнитур. В концертах больше нет ни людей с партитурами, ни студентов, заполняющих галерку, ни музыкантов, одержимых музыкой, пускающих в зал всех желающих после третьего звонка. Голая коммерция. Оркестры играют так, будто стоят с протянутой рукой. Фальшь еще до того, как вышли на сцену. Рутина и нудное существование, как зубная боль. Дебелая скука затянувшихся похорон. Искусство подрабатывает, гримируя труп общества, пытаясь придать ему благостное благопристойное выражение.

Моцарт больше не просветляет, возвышая человека, восхищая его в вечность. Он отнимает последнее дыхание. Делает слабым и беззащитным. Сейчас Моцарт — это удар в спину. Он — результирующая посредственность между недоступной разумению гениальностью и бездарностью, примиряющей с тем, что общепринято считать жизнью в данном месте и в данное время. Вглядитесь в лица музыкантов. Они боле не светятся. От сегодняшнего исполнения разит потом и отдает тяжелой работой, безнадежностью, нищетой и натужным весельем. Иногда исполнители хорохорятся и желают доказать, что они по-прежнему — элита, но стоит цыкнуть или поманить деньгами, как «свободолюбивый» Слава Ростропович перед симфонией Чайковского дирижирует Маршем морской пехоты США (кстати, виолончелист он так себе, технарь, до великого Казальса, у которого хватило чести и ума ради музыки уйти со сцены вовремя или Пятигорского ему ой как далеко, а уже и времени то нет дотянуться, да и с интеллектом не ахти) а Ю. Башмет, составивший себе имя, по вызову играет на частных вечеринках за гонорары, оказывая эскорт-услуги и тщательно изображая чистоплотность, уверяет, что продаваться просто необходимо. Тому, кто имеет слух, доказательств не требуется: достаточно послушать его записи советского периода, когда он играл не за деньги, а ради самой музыки, и нынешние. Музыкантам сочувствуешь и даже готов понять, что «жить то надо», но от

этого не легче. Проще ампутировать остатки чувств и загнать музыку в стойло, где все понарошку, и крепостные музыки наяривают камаринскую для услады барина, или обслуживают в номерах по вызову. Уплочено! «К нам приехал, к нам приехал, имярек наш да-а-а-рагой...» Искусство предало себя, став покорным, тупым и утратившим способность к сопротивлению, поступившимся чувством собственного достоинства, чувством вообще во имя стоимости. Моцарт стал средством пропаганды. Гнилым продуктом разлагающейся эпохи. Он резко постарел. Обезличился. Стал условным. У Моцарта похищена глубина, которая была вне его, как пространство человеческого развития, в котором он простирался до бесконечности. Моцарт умер вместе с человеком. И умер не своей смертью.

Но музыка уже не «изящное» искусство, как во времена И. Канта, полагавшего, что она, являясь «возбуждением и душевным волнением», является чистым ощущением без понятия, а потому ничего не оставляет для размышления, и вообще может наскучить, занимая «низшее место» в иерархии искусств.

В нынешнем скучном, тоскливом мире, который изо всех сил пытаются гармонизировать с деланым благочестием миротворцы-философы, на службе очередной идеологии, Моцарт опасен, как впрочем, и не прикормленное, необузданное искусство. Здесь никто не знает свободы (скомпрометированной политикой и обывательским «пусть рушится весь мир, а мне чтоб чай пить») и знать не хочет. И только музыка — слабый вздох, безнадежно тлеет «абсолютным посредством себя самого» (Шеллинг), в свершении всех времен, оправдывая живое движении без единой причины, чтобы быть, без единого основания. Это юность как таковая, смертельная, будто ранняя весна в старости, прекрасная даже в банальности, поскольку неповторима как сама Вечность.

Оттуда на город забот,
Работ и вечерней зевоты,
На роботов Моцарт ведет
Свои насекомые ноты.

И если уж смысла искать
В таком сумасшедшем концерте.
То молодость, правду сказать,
Под старость опаснее смерти.

Арс. Тарковский

И тогда действительно «на свете смерти нет, ни клеветы, ни яда я не боюсь...» И утром еще подмораживает. Все — предчувствие. А здешнее не значит ничего. Моцарт лишь предстоит.

Написаны тысячи гениальных и не очень томов о Моцарте, но ни Герман Аберт (основатель института «моцартоведения» в Австрии), ни Г. Чичерин

(тот самый нарком большевистского правительства, чья книга о композиторе до сих пор считается непревзойденным шедевром) не добавили ничего нового в моцартовской бесконечности, создав параллельные миры, новое пространство и чувства, которые Моцарту и не снились. Потому что дело не в нем, а в тех обретенных просторах, которые появляются с изменением общественной формы движения, когда единственным смыслом становится абсолютная красота, как мера целесообразности развития вообще. Тогда исчезает «тогда» и «где». Всё во всем как сущее настоящее. Везде и нигде. Ничто не может быть утрачено. Все «здесь-сейчас». И даже если торжествующему духу суждено погибнуть, то и то, что забыто, и то, что утрачено, и любое действие, даже если это дуновение чувств, слабый проблеск человеческого, когда нет ни условий, ни оснований, ни причины, — оправдано как безусловное, абсолютное движение, в котором человеческое сердце отбивает такт и создает ритм не бытия-к-смерти, а бытия жизни. Музыка выходит из берегов искусства и нарушает рамки приличия, установленного новым порядком. Моцарт и фашизм — «две вещи несовместны» (хотя именно фашизм является логичным продолжением экспансии вещей на человеческий мир, являясь идеологией мелкого лавочника, который, придя к власти, умильно рыдал над сдохшей канарейкой или проливал слезу, когда оркестр смерти в Бухенвальде играл Баха, в то время, как обреченных гнали в газовые камеры).

Музыка — тоска по несказанному, томление по неслучайной свободе, печаль о том, что не случилось и осталось за гранью молчания. Моцарт трагичен и он остается с теми, кто остался, не предав себя. Его биография не интересна. Но дело не в нем, а в том, как музыка, преломлялась (клятвой преломления хлеба) исторически, полнясь, переполняясь временем, проливаясь через край вешними водами, половодьем чувств, истомой жизни вырывается на волю вне предписанных канонов и ритуальных игрищ. Не в юрьев день, по высочайшему разрешению, в поисках нового хозяина, а разом, космической катастрофой, наводя ужас на тяглового обывателя, и «пож*и*лого люда». И тогда —

Опять нисходит вечность на сегодня,
как тень — на солнце, ночь на круг огней,
и в ней не то чтоб дышится свободней,
а завтрашнее кажется нужней.

В. Клеваев

С эпохой нам не повезло, хотя вопреки китайскому проклятию «неплохо жить на переломе двух эпох». Те ушли, а эти еще не спохватились, не «отямились». А потому, «радуйся, что нас с тобой еще не ловят». Здесь нет обстоятельств. Ты волен действовать как угодно, потому, что волен, достало б только воли. А поскольку воля есть не более чем сопротивление предмета, она всегда предстоит

как «пра-бытие», она — *противоление* времени, которое *противно* — решимость не возвращаться в извечном возвращении, восстание против времени, поверх его к вечности. Уход как таковой, без желания обернуться. Метабола — изменение всем существом, переход к себе иному без оснований, без «было».

Перефразируя известное выражение «в каждой эпохе две эпохи», можешь выбирать: либо пресмыкаться и приспосабливаться, подчиняясь обществу амёбообразных, одноклеточных, либо становись человеком просто так, без цели, по воле, но не случая, оказывая сопротивление и «в битве с целым морем бед». Однако есть еще (не) один путь, создающий действительность не мифов, а реальной жизни — создавая пространство из ничего, не впадая в религиозный экстаз. Только потому, что Моцарт. Только Моцарт. Моцарт — наше одиночество, грозное своей реальностью, и навсегда. Будем делать трагедию там, где ее нет. Из ничего. Жизнь станет пережитком, но не музыка — оправдание, что мы были… Хотя именно в этом оправдания нет — только в том, что вовремя ушли, канули во время. Потому что Моцарт.

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, которая индетерминирована. Случайность однозначна, но множится до бесконечности, ничегонезначимости.

Случайность вторичная. Повторная. Являющаяся явлением случайности в нудной повторяемости, без возникновения и происхождения. Случайность — чужая необходимость, не имеющая прошлого и дальнейшего, «прежде» и «потом».

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

Поскольку искусство собственного саморазвития не имеет, 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. Подчиняясь обстоятельствам и времени.

Не только в искусстве, но и вообще в духе, который не в духе происходят патологические изменения. Знание сменяется осведомленностью, познание — опознанием наличного бытия. Главное — обознаться и ошибиться, чтобы жизнь

или истина показались, пригрезились. Осведомительство сменяет философию, осведомленность заменяет мышление. «Обізнаність», чья задача обзнаться с ног до головы.

Писать о том, что есть скучно, поскольку ничего не создавая, просто удваиваешь то, что самим существованием обречено на исчезновение. Оно уже прошлое в своем случайном явлении. Причем, если сущность является бесконечным множеством явлений, а не одним единственным, то случайность не имеет сущности, она несущественна, даже когда трагична и является только однажды, хотя и не единожды.

Решившись создавать новые пространства, впадаешь в спасительную ересь случайной свободы, порожденной волей к действию, но не имеющей основания. Ее истина в себе, а не в несвободе или необходимости. Свобода не предзадана и не предрешена. Она *осветомительна.* Томление света. Случайная — она ничего не ждет. Ее неповторимость временна и бывает только, когда происходит оступание, сдвиг истории вспять, а значит навстречу себе в контр-становлении, наталкивающимся не на наличное бытие, воспроизводимое в одной и той же определенности, как самосотворение все того же становления, а во встречном противоразвитии, аннигилирующем в катастрофическом случайном столкновении, где свое-другое выступает чужой сущностью и даже чужой природой. (Становление уничтожает становление. Красота красоту. Истина истину — война всех против всех.)

То, что якобы есть и дано заведомо нагоняет тоску своей ничтожностью, а то, что могло бы быть, если бы… уничтожается долженствованием, загоняющим в долготерпение обыденности. Терпеть, пусть свободу и красоту невыносимо и позорно. Все тонет в чувстве ностальгии по небывавшему, которое так слезоточиво-сладостно, потому что есть уверенность — утраченное необретенное не вернешь и не наступит никогда желаемое будущее. Дилемма неразрешима и навевает зевоту абстрактной бесконечности произвольных построений. Метод «тыка» и это не «звезда с звездой — могучий стык». Смысл в несовпадении. Правда становится ложью во спасение.

То, что покидает остается. То, что покидается тоже остается, брошенным. И эта разность потерь создает особое пространство, которое скрывает действительное противоречие движущее общественную форму движения материи. И оно растет не только в пространстве, но и во времени и одновременности. Потерянное настоящее и потерянное прошлое это предел по ту сторону которого — темная бесконечность утраченного навсегда. Предстоящее будущее бесконечное — то же самое движение и лишь нынеживущие как перерыв постепенности, разрыв, предел, отрицание бесконечности до и после и в тот же момент снятие и действительное разрешение этого противоречия. Каждый в индивидуальном бытии не только

выражение всеобщности, но и действительный предел и противоположность, как таковая. Поэтому, в метафизическом исторически ограниченном пространстве жизни, снимающего бесконечности в едином есть как минимум две возможности преодоления предела, либо разрешения во всеобщее движение в универсальном развитии и совпадении с абсолютным становлением красоты, либо не отодвигание предела в бесконечность, а обращение, отворачивание от предела и уход в себя, когда покинутым становится сам предел. По усилиям и то и другое действие похожи, но противоположны по необходимости. От выбора здесь ничего не зависит. Независимая зависимость в зависании, когда основание уходит и все пред-оставлено самому себе. Необходимость — повод к свободе, рождающая телеологию последней, свободы как конца света. Случайность — свобода без повода.

Сущность неповторима. Случайность повторяема в своем долбеже до бесконечности, претендуя на ритм и размер, отбивая такт. (Капля камень точит? Скорее это была бы пытка монотонностью, если бы размер и временность случайности не были тоже случайны). В любом случае овремененность случайности временна. Имитация случайной необходимости в неповторимом повторе. Повторяемость, репродуктивность становится способом получить хоть некоторое постоянство, путем уничтожения сущностей. Расползание границ одна из которых рвется к абсолютной своде а другая к случайной, стремясь к бессознательности чистого ощущения на самом деле один процесс и одна граница, так же как движение к единому чувству и как то же движение к полному бесчувствию.

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

Случайность — сущность по видимости, существует «будто бы», словно сущности нет, и нет ни одной причины, чтобы быть. За ней ничего не скрывается. 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. Оконечена. Оторочена мертвым пределом. Случайность — форма явления *внешней* необходимости, которой нет нужды являться вовсе — результат распада противоречия и разложения бывшей жизни на элементы. Окончательность и окоченелость. Здесь она находит самостоятельное «бытие», становясь, останавливаясь 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. Но и эта взрошенная смертоносность уже не живая соотносится с утраченной жизнью. Она — «не может быть» жизни, которая по *прежнему* возникает из ничего, даже если ей предшествовала бесконечность развития. Здесь диалектика оставляет пространство для метафизики, которая занимается уборкой падали

со всеми ритуальными церемониями и культом смерти. Как в китайской поговорке: «Главное в жизни хорошие похороны». Не требуется не то что усилий мышления или хотя бы рассудка — достаточно предрассудков и обязательных в таком случае молитв здравого смысла дежурно скорбящего о бренности всего земного. Прилично и громко скорбеть по случаю — это профессионально.

Искусство — не исключение. Единственное на что оно может сподобиться в своем «вторичном» бытии — это отражать не симметрично и распространиться за пределы бытия, тем что не только выражать отношение, но и самому быть отношением безотносительным, действуя по возможности наобум. Имманентная цель — стать невозможным. И только одной возможности у него нет эту невозможность сделать возможной и действительной. Это заставляет искусство в своей кажущейся беспричинности быть «сплошняком», «бытием-возможностью» (Николай Кузанский). Оно все время накануне, все обещает, но никогда не сбывается. Сплошность его — реакция на распад, которого оно бежит в своей реактивности. Имитация бывания, обозначение движения, а наяву — отражение отсутствия. Видимость невидимого. Пространство пустоты, способной к содержанию и удержанию чего угодно, содержанию безразлично. Разъем, выдаваемый за просвет. Это отпадание в себя, где смысл только во внешнем механическом движении, как компенсаторный механизм в ответ на отсутствие развития. Чистое падение и тем пронзительность мгновения. Произведения проходят как метеоритный дождь, росчерками и вспышками обозначая свою явленность.

Присутствие искусства в его случайности, культивирует со-временость как принципиальную преходящесть, «и это тоже пройдет...»

Современное искусство — мгновенно. Оно тут же становится прошлым. Задолго до.

Прошлое уже в замысле, который турбулентностью клубится воронками возмущенного времени вокруг помещенности, наглости вторгнувшегося в течение образа. При этом и образ врывается в течение времени, порожденного исчезающим бытием как вброшенный сгусток небытия (только определенное ничто может противостоять времени и быть ему неподвластным) — не это, не то, ничто. И время обтекает, обтачивает образ, придавая ему *времядинамическую* подвижную пластику, втекая возвращенной формой в бытие, заставляя жалеть о себе как о потерянном, необратимом, невозвратном, хотя именно обратимостью оно исхитряется быть условием бытия искусства, которому предписывается не только отражать, но и воплощать, и быть самим временем. Вся стыдоба искусства в том, что оно не может быть вне времени, поскольку оно его материал, предметность, и при всем при этом (оно при *всем* и при *этом*) не в силах пойти дальше простого отказа от воплощения, воображения все того же времени и себя. Отказ от себя своей изъятостью порождает все то же время.

Есть, правда одна лазейка для искусства быть иррелевантным и к бытию и ко времени — это создавать безымянные пространства и чувства, не имеющие аналогов в действительности. Оно собственно этим и занимается, но слепо и наощупь, пытаясь остаться в неведении. А коль скоро такое невозможно, то сознательно оглупляется, делая «наивные глаза», стеклянные, которым пытается придать новое видение. Можно согласиться, что нарисованные глаза ныне видят лучше и точнее, чем не наглые зенки обывателя и что слух, взрощенный историей музыки слышит даже неслышимое, однако путь этот трудный и опасный, куда как проще создать унифицированную схему потребительных одноразовых заменителей, опустив чувства до ощущения, а то и вовсе ампутировав их за ненадобностью (зачем слух, если есть слуховой аппарат, к чему мышление, если есть компьютер с программой, т. д.). Современное искусство полагает, что независимо, на самом деле является тупым инструментом для вивисекции. Сознательно отказавшись от своего предназначения, оно усиленно встраивается в структуру машины для подавления и манипулирования массами. Делается это вполне сознательно, а не по неведению, хотя и носит характер случайности, но эта случайность порождена стихией рынка, когда абсолютно все равно, что выставлять на продажу и даже лучше, если не шедевры. Происходит естественный и искусственный отбор бездарностей (такой же, как в во «власть» и чиновничий аппарат, который по определению должен быть тупым, тупее всех тупых), эксклюзивной и серой до ошеломления, что соответствует среднему элементарному вкусу массового потребителя, который определяется покупательной способностью. Стандартная пошлость становится нормой и образцом.

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 гнусной степенью продажности, выраженной в стоимостном отношении в самом примитивном рыночном, базарном смысле. Оно — единица товара.

Даже не блещущее интеллектом искусствоведение, суетящееся в попытках каталогизировать и упорядочить рынок, не успевает навешивать ценники, менять ярлыки и превращается в откровенный маркетинг и менеджмент. Собственно трансцендентальной эстетике здесь делать нечего. «Торговля *семочками*» не ее парафия. Случайность уже не при чем (хотя она всегда при чем-нибудь). Ее чистота замарана, захватана и засалена меновой стоимостью, баш на баш. Искусство по случаю, сменяется искусством, поставленным на конвейер и диктуется навязанной «прихотью» регламентируемой моды на массово производимую очередную «счастливую находку» (но по старинным рецептам, что-то вроде утраченного средства для ухаживания за волосами по укладыванию их на прямой пробор по советам московских приказчиков при помощи отменного лампадного масла,

освященного метрополитом всея Руси, для настоящих ценителей старины, или диеты графа Льва Николаевича Толстого, для улучшения мозгового кровообращения и силы мысли. Любое произведение определяется степенью его продажности). 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. (Работа на заказ, заподлицо, когда установлены все ограничения, указаны место, время, способ, образ, стоимость, материал и навязаны представления заказчика. Мало кто из художников, эстетов, композиторов, и прочих отваживались работать просто так, в любом случае ощущается власть если не времени или общего состояния духа, то собственной свободы или желания уж точно, выраженное расхожим «а стоит ли». Решиться хотя бы на высказывание не просто трудно, а невозможно. И это «невозможно», которое кажется — прорыв к случайной свободе, не отягощенной историей, без заведомо положенной цели и причины принуждающей к планированию. Могут возразить, что это невозможно. Так и я об этом. Действовать в невозможности есть способ бытия объективного духа.)

Проблема так называемого современного искусства в утилизации тары и ярких пакетов, в которых — бессодержательность мира. Некуда девать мусор. Свалки выставок и галерей вызывают множащиеся, самопорождающиеся, плодящиеся комбинации форм, совокупляющихся в свальном грехе никчемных вещей, паразитирующих на захламленном пространстве искусства. Апофеоз мертвой вещи, вступающей за свои гражданские права в спор с человеком, который его безнадежно проигрывает.

И эта «дерзость» уже «тхнет» нафталином. Беспроигрышное заигрывание с апокалипсисом, со смертью свойственно «теоретикам» еще со времен Гегеля, нет со времени отчуждения искусства в себя и осознания им своей несовместимости с жизнью, 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 уничтожающими сентенциями в книге «Размышление о положении дел в изящных искусствах» (1983), «История искусств закончилась» (1981) Эрве Фишера, «Бесконечный музей» (1984) Франсуа Дагонне, «Утрата середины» Г. Зедльмайра, Жан Лакост с «Идеей прекрасного», Жан-Луи Кретьен «Ужас перед прекрасным», Анри Мишель «Видеть невидимое», недоброй памяти, выдавший Че Гевару Режи Добре с скромной книгой «Жизнь и смерть образа», ну и т. д. — да мало ли кто упражнялся в остроумии, сравнивая искусство с кладбищем, моргом, казармой, сумасшедшим домом, больницей, помойкой, тюрьмой, хосписом, свалкой, клоакой, нужником, скорбным домом, сиротским домом, домом престаре-

лых, домом бытия, живодерней: все об одном — о том, что искусство само стало способом изоляции, эстетизируя разрыв, индивидность, одномерность. Человек характеризуется отсутствием всех общественных отношений, и сам стал отсутствием, лишенным сути музейным экспонатом, манекеном, на который напяливают что ни попадя, и никакой игрой, ощущением праздника, праздностью искусства, «коллективной креативностью», «религией красоты» и коллективным профессиональным кретинизмом, воспевающим массовую амнезию карнавала, сакральными *взвываниями* к вере и прочими аттракционами, 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) действо, перемещается теперь от произведения (объекта) к субъекту (творцу). В результате рождается то, что я бы назвал «ничегоизмом» (*«ничегоэгоизмом»* вспомним «Ничевоков». — *А. Б.*), если не сплошной пустотой; «ничто» становится одним из изящных искусств», — пишет Жермен Базен в знаменитой «Истории истории искусства» (М., 1995. — С. 436). Хотя известная доля оправдания искусства есть в том, что субъектно-объектные отношения исчерпали возможности статики и снимаются в чистом движении с которым искусство не справляется, либо полностью отдавая его кинематографу, избавляясь либо ничто становится действующим субъектом бесконечности если не как снимающее противоречие времени в виде актуальной и потенциальной бесконечности, но хотя бы выступающее местом встречи их, как нечто безусловное. (Сложность в том, что если искусство не имеет возможности превратиться в чистое движение, то оно отказывается от всякого движения вообще, тем самым упрямо обретая случайную свободу как все то же чистое движение, развертывание покоя, который относителен, но в его произвольности. Здесь нет выбора, поскольку то из чего выбирать, еще не создано и не будет создано никогда. В бесконечности — всегда по середине, но и всегда по самому краю. Искусство всегда на окраине как метафизический предел бесконечности и потому само бесконечно, как никогда).

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*.

Случайность здесь как слабый нитевидный пульс искусства, в чем только душа теплится. На фоне лязгающего, громыхающего, оголтелого, орущего, кривляющегося, суетящегося, злорадствующего беснования, выдающегося себя за буйную жизнь искусства, его действительное прерывистое дыхание едва заметно,

оно уже не туманит зеркало бытия, указывая на признаки жизни. Случайные удачи происходят потому, что по невнимательности забыли добить. Это не апология случайности, свершившейся как мгновение, мановение. Скорее — попытка ответить на вопрос «что делать, если так случилось». Случайность не обязательна, но назойлива, — от нее некуда деться. Любая способность пресекается на корню, в том числе и сама способность продуктивного воображения. Случайная свобода противится овеществлению, да собственно и предметность тоже.

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

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

Всё, к чему прикасается случайность, становится случайным, как и свободное время, в котором и которым формы искусства и философии являются, теряя формальность и превращаясь в собственно превращение. Телом духа является свободное время, где субъективный дух не отличает себя от объективного, одухотворяя материю и материализуясь в непосредственном действии. Однако деятельность в свободном времени противоречит деятельности свободного времени, которое сначала является «пустым», «порожним», противящимся способу дела. Чувства, не готовые к свободе первыми принимают удар, ощущая чужое пространство и сами ощущающие, чувствующие себя чужими. Они неустроенны и неустановленны. Им не привычна отсутствие «силы притяжения» покинутой предметности. Они проваливаются, не встречая сопротивления, не наталкиваясь на предел. Им не привыкать. Они непривычны и не готовы приспосабливаться. Тем более, что это и не возможно, поскольку свободное время требует иной природы, иных чувств и самого действия, формирующегося вместе с происхождением свободного времени, которое все еще соответствует временности и вневременности одновременно. Время отказывается от чувств, а чувства отрекаясь от времени, предпочитают молчать, а не проговариваться. Они теряются. Судорожно цепляются за первое попавшееся, стремясь обрести ненадежное равновесие, и обнаруживают себя. В случайном свободном времени чувства нехотя становятся предметом самих себя. Они в прозрачности свободного времени непроглядны и не маркированы потребностью — их неприменимость сродни непримиримости. Любое проявление чувств — восстание против, в чистой негации «не знамо чего», пусть даже против красоты, добра, истины, своей природы — безразлично. Чувства безразличны в самопереживании, первоначально осуществляющемся как самоуничтожение в попытке избавиться от самих себя. Свободное время требует иной природы, иного действия, иных чувств, которые не выводятся из господствующего

прошлого, распространяющего власть на все, поскольку сам способ производства основан на овеществлении мертвого труда и отработанного времени.

Поскольку свободное время относится к издержкам производства, ему навязаны отношения собственности, — 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 ни прикрывать ее карнавальными теориями, нагло прет наружу своей бессмысленностью и бесконечной ограниченностью, оказывая и на искусство невероятное давление, упрекая в дармоедстве и заставляя служить примитивным целям. Да и само искусство выполняет роль мусорщика, агента промышленной утилизации невостребованных, 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, сорняками. Свободное время как ржавчина иного 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, по внешнему признаку. Однако не производить свободное время производство не может — задохнется. Оно нуждается в расширении пространства и производит его поневоле, противопоставляясь свободному времени, как бесконечно малая величина. Справиться, обуздать оно не в силах, поскольку даже в своем случайно варианте свободное время обладает способностью к самовозрастанию, опосредствуя свое бытие всей системой производства и даже превращенными формами стоимости. Развитие свободного времени, возгонка его от случайного, через необходимое рабочее свободное время, прибавочное свободное время к *свободному свободному* времени и дальше за временность и форму, происходит независимо от пожеланий, однако уже необходимость свободного времени требует свободного сознательного действия, иного способа производства, других отношений, противоречащих существующим, причем независимо от того, каковы они. Свободное время усугубляет своей независимостью от человека уникальную трагедию каждого, открывая принципиально недоступные

пространства человеческого развития, однако взращивая несовременные чувства в этих предвосхищенных просторах уже сбывающиеся. Вопрос о том: «Можно ли быть свободным в несвободном мире?» решается грубо отрицательно. Частной свободы не бывает, разве, что независимость и та относительная. Случайная свобода легко подменяется отработанным временем, которое своей опустошенностью, выработками предоставляет «объемы» для формального развития искусства, не рискующего покинуть прошлое. Свободное время остается запредельным, воспринимаясь просто как «нерабочее», «праздное».

Однако его смысл не в ставшем бытии, а в деятельности и развитии. В противном случае оно начинает гнить, как легкие, которые не дышат, и это гораздо серьезнее, нежели гниение определенных форм, поскольку разлагается само пространство и основание. Никакими формами наличного бытия, никакими предметностями не загатить эту расползающуюся черную дыру. Если не происходит своевременного превращения времени в непосредственную свободу, и свобода не уходит в основание, превращение все равно происходит, но в случайность и необходимость смерти, причем не трагической, а обыденной, тусклой и маленькой, зеленой, кислой, гаденькой смерти в гниении заживо.

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

Времени приписывается при этом нравственные, «божественные» качества с правом последней экспертизы, дескать, оно еще придет и все рассудит, все поставит на места, определив кто по чем, хотя всем всё нипочем. Время проступает абстрактным принципом справедливости, простирающийся в печальной длящейся бесконечности. В реальности же оно носит моральный, совершенно безнравственный характер, оставляя не то, что необходимо, а то, что уцелеет. Поскольку же прошлое принуждается к настоящему, воспроизводимое, вызванное к жизни, 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 подстегиваю-

щей современность банальной мысли, что дескать, надо спешить, поспешать, поскольку жизнь коротка и время не ждет. При этом происходит «возгонка» времени в трех ипостасях, а вообщем-то за счет бесчисленных утрат: во-первых, втягивание отработанного времени как суррогат свободного в настоящее, и высвобождение в нем простым воспроизводством. Во-вторых, необходимого ничто будущего как необходимости настоящего. В-третьих, «расползание» современности в одновременности индивидного, точечного бытия, когда распад всех общественных отношений, вплоть до тотального индивидного одиночества, от которого ничего не остается, компенсируется избытком скорости прехождения и пустого времени, заставляющего «мелькать» единичные формы в некоем подобии единства, если не развития или становления, то хотя бы пресловутой «трансцендентальной апперцепции». Множащееся время за счет расширения пространства, когда через разломы как родники бьют отсутствие и ничто, порождая избыток времен в виде «чистых форм». Время в этой троичности больше себя.

Это тоже своеобразное «свершение всех времен», когда сама жизнь уже не длится и скомкана в противостоящее времени мгновение бесконечного, воспроизведение иррелевантного безусловного, а значит — абсолютного одиночества *одиночества*, лишенного простора. Однако оно случайно, а случайнсть имеет все возможности, даже возможность возможного и невозможного, невозможность возможного в движении в себе, к себе и в себя, но как потеря всего, в отличие от свободы не имеющей никакой возможности, кроме тотальной действительности в которой разрешается противоречие пространства и времени. Случайность по сути не может в действительности быть хотя бы потому что оно место встречи пространства и времени, но в отсутствии их. Они не встретились, разминулись, миновали, прошли насквозь. Случайность это — мимо, промельк, и тем оно место схождения всего. Отсюда его абсолютное беспокойство, катастрофичность. Она сбывается как то, что не может быть, упавшим голосом.

Это одиночество не относится, а значит, не имеет формы, которая для него всегда внешняя, что позволяет ему «чувствовать» себя вне времени и пространства в чистоте несбывшегося движения. Оно даже одиноким себя не может вообразить, поскольку лишено качеств и собственно «себя». 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, как это можно подумать, что соотнесение с собой делает произведения искусства герметичными, с вакуумом в себе, как очищенном до последних пределов пространство, но и в

том, что искусство, особенно современное (впрочем и философия) выражает не человеческие чувства, а веские, тяжелые чувства вещей в превращенной форме стоимости, являя обмен как единственную форму выражения. Воображение уничтожено «за ненадобностью», а необходимость подменена нуждой. Форма остановлена и не является процессом. Вещь заменяет место метафоры, своей определенностью передавая «количество движения».

Здесь не одиночество творчества, оставившего в аскетическом порыве движения в никуда весь мир ради универсального развития и этим унижающее оставленное, потому что является выражением нужды. Нет, это одиночество оставленного, брошенного, покинутого универсумом и притом навсегда, вынужденного воспроизводить себя без оснований, без цели и без идеала, то есть эстетически, исчезая в *транскреациях* в одном месте и времени и появляясь *беспричинно* в другом, в единой субстанции движения, но как разрыв этого единства. Тотальная жажда несбывшегося и тоска уже произошедшего, как непреходящая усталость, старость, которая «тоже жизнь, но обратно», по выражению Игоря Моисеева, без смерти. Неспособность умереть, как своего рода бессмертие, поскольку умирать нечему и некому. Забвение настоящего еще при жизни. Взамен — скорость происхождения в исступленном беге по движущейся дорожке. Искусство — стационарный тренажер. Бег на месте или электростимулятор, а в общем — конвейер. Модель для сборки стандартных унифицирующих заменителей чувств на отнюдь не гераклитовом потоке. Поточное производство.

Иными словами, искусство не современно, поскольку следует, тащится, волочится 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; понять и оправдать, вдаваясь в вымышленные подробности, но не затрагивая сущность, даже не любопытствуя, симулируя могучую умственную деятельность за умеренную плату. Истина и правда никого не волнуют, равно как и поэзия с музыкой. Деятельное созерцание сменяется оценивающим и уценивающим взглядом. Гегель, пинаемый всеми, кому не лень со своей смешной, выспренной фразой «логика — деньги духа», не так уж и не прав в нынешнем времени. Ткань бытия расползается, и в этом зиянии просвечивают не иные миры, а только подлинность и достоверность одиночества, желающего хотя бы длиться и обрести протяженность, но наталкивается 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 воскрешаемого «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, уничтожающими 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, замени реальность неосуществленным миром, мифом. (Все, что сказано Я. Э. Голосовкером в знаменитой «Логике мифа» верно и по отношению к искусству, с той только разницей, что единственное чудо на которое оно пытается сподобиться, это совершить обратный переход от беспричинной «логики чудесного» к формальной логике, где произведения доказывались бы логическим силлогизмом стоимости — эквивалентом времени). В мир искусства можно войти, но невозможно выйти. Возврата нет и нет возвращения, хотя он «снова и снова». Лабиринт прямой линии, которая никак не может начаться оставаясь свернутой в очке пребывания. И эта точка — скважина отсутствия.

Я бы не стал пинать убогое животение современного искусства, испытывая пронзительное чувство жалости и чувствуя катастрофический разрыв между тем каким оно могло бы быть по сути и тем, как оно является. 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 его адептов. Именно поэтому обращаюсь к анализу бывания искусства вообще, а не ударяюсь в плоский искусствоведческий структурный анализ отдельных его персонажей, что больше подходило 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 уценяются до абстрактного обобщения в прейскуранте 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 2. В остальном это либо позорное политизирование в духе национального конкурса на Венецианском биеннале, либо что-то вроде «России-1», «Росии-2», и т. п., выставки постмедийного искусства с убогой ревизией стереотипов, но огромной самовлюбленностью, рожденной элементарной неосведомленностью, дывись

«Перевірка реальності» (Київ '2005), или Московская биеннале, где стёб и попса превалируют над искусством, ушедшим в подполье, опять-таки в желании понравиться потенциальному покупателю. (Беру в качестве иллюстрации эти «близкие» просторы потому, что здесь, на территории бывшего Союза, еще что-то да происходит. На Западе, по крайней мере в странах-законодателях моды, все давно поставлено на поток и превращено в массовое производство штампованных вещей и художников. О философии и говорить не приходится, и то, что механизм производства один обнаруживает искусственное безразличие, — о чем бы ни говорить и какими бы словами не сыпать, ощущение некоторой тяжелой пустоты присутствует и его не загатить суждениями, когда предмет приказал долго жить.) Это клиника. Диагноз. Никакими декларациями, манифестами и постановлениями ситуацию не изменить. Современные произведения искусства — аллергия на время, сыпь, доставляющая досаду, расчесываемая, 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, конечно, 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 с сусальным, лубочным патриотизмом. Люди искусства настолько зашуганы, что до сих пор ходят строем, причем, по всему миру. Современное искусство это сплошные крашенные «яйца под хохлому» (чтобы Бога не забидеть), петровка и «стэндинг». Конечно не все, есть мастера, но общее «благорастворение в воздусях» таково.

Искусство несчастно, но усиленно изображает благолепие, благо ему это разрешено и предписано делать самим временем, его ангажировавшим и являющимся материалом. Искусство 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 удостоверенных «личностей» цензурой потребления, уестествления и обладания из чувства долга.

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 превращаясь, когда захватывает дыхание и распахиваются 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 памятны 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 ли некстати, 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 никакого отношения к музыке Орфа не имели. Впрочем, все об этом знают, пытаясь с помощью доктора Розенберга и доктора Геббельса вернуть себе «кровь и почву», вылечившись от совести. Сейчас фашизм не столь прямолинеен, но свою тотальную основу находит напрямую в «деидеологизированном искусстве», ставшей повсеместной идеологией безыдейности, где атомарность, индивидность, унифицированность и однодушие (казенная 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», «ничто», — движение, которое несмотря на всеприсутствие и открытость, виделось немногим, и то ценой жизни. Красота «нависает» над изолгавшимся миром и враждебна ему своей человеческой природой, совпадающей с развитием универсума и она не нуждается в человеческих жертвах. Она невозможна, но действительна. Реальная угроза существованию времени, в то время как мир — возможность красоты. И то это — «нисходящая красота», тень ее, отбрасываемая разумом отбрасывая во тьму же аскетического бывания в творении.

Искусство предало себя и даже миф о себе. Оно всецело искусство по причине. Предмет роскоши. Бесполезная игрушка. Но при этом — абсолютно функциональная. Функция как таковая. Польза сама по себе, ради пользы. Имитация жизни. И это тем горше, что уже бывали времена, когда оно превышала 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 бесцеремонность возможна только под сенью существования искусства, о чем резко высказался еще Т. Адорно, после которого очень трудно найти подходящие случаю слова. Я могу еще понять святую параноидальную ненависть Джироламо Савонаролы, сжигающего доски Боттичелли, добровольно снесенные на костер и прочие предметы бесовского искусства, и даже брызгающего слюной Хрущева, но там были хотя бы истовость и реальное бешенство, сейчас — бутафория, кроме действительно ублюдочной уверенности творцов в собственной непогрешимости, да и то едва ли. Невозможно даже спровоцировать легкий скандал, заведомо изложив ложную идею. 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, и главное, безмозглыми для вящей непосредственности, под которой разумеют онтологичность. Случайность искусства — ругательство, неприличный жест 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 образования силой демиургического ума, по крайней мере, в «Тимее».)

Все сказанное вовсе не означает, что так не должно быть, равно как и должно. Сразу же возникнет вопрос, а как должно? И от этого долженствования пойдет мороз по коже. Искусство ничего должно. Оно случайно. Но может быть свободным. И скрывается, в *случае* найдя убежище от прямого приказа быть как всё. Всего лишь следствие. А значит, жесткий детерминизм. Когда в нем возникает необходимость, то и характер его изменяется, и самые бросовые его реплики, жесты, гримасы, тряпки, которыми вытирают кисти, пустые тюбики, старые партитуры и новые ненаписанные, стертые холсты и книги обретают многозначительность и становятся символическими формами со своей навязчивой откровенностью, которые никакой Э. Кассирер не в силах постичь, хотя, казалось бы, сделано так много.

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 со всеобщим пространством человеческого развития, не отражая мир, не объясняя, не удваивая, а смешавшись с реальным движением универсума хотя бы как его пред-чувствие, как то же самое движение в его переживании, либо, когда разложение оснований делает его принудительно случайным и безразличным к предметности чувств, в обесчувствленной «этости» мгновения. Только тогда 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 компанией, «промоушном», дает только одно неоспоримое преимущество — не считаться с искусством 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, несовместимое в своей свободе с внешней, принудительной случайностью, выполняющей роль необходимости. Возможна ли любовь к искусству сейчас? Вопрос только один, откуда ты это знаешь, если не пережил, 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 в действие чужим, в насильственном экстазе творчества.

Парадокс в том, что свобода есть, а действия свободы нет. Только возможно, но не действительно. Искусство в своих теоретических построениях отказывается от эстетики и тонет в банальностях, беспомощно лепечет о своей «не-отмира-не-здешности», божьей искре и своде по наследству, требуя свободу себе применения, в свободе загнанной в принципиальное бытие ожидания.

Ей не только неоткуда 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. Впивается в себя. И, наконец, отсутствие не только *надежды*, но и самой *возможности*, вместе со временем, когда всеобщие основания не предстоят, как в случае разрешения противоречия 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. Такое совпадение (со-падение, падение навстречу друг другу и насквозь) бесподобия с подобным, где нет предела и снимает противоречие возможности и действительности. Одиночество не знает меры. Оно беспредельно. Ему не с чем соотнестись. 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 тщательно расписан 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, мистическим абстрактным волевым усилием. Своего рода малая теодицея знакома в опыте каждому, кто когда-нибудь проникался экстазом творчества, которое тоже — творение мира из ничего, пусть даже творец является «точкой приложения творческих сил эпохи», 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 да кончится. Это предчувствие смерти с возможным «опосля» спасением, заставляет суетиться, и «годить», как будто творчество дарит Вечность. Какая скука.

Речь не об этом. Удивительно, как возможна онтология свободы без Бога, если оно выводится не из существования, а только из самой себя, тем становясь несовершенной, неполной, так как обретая оставляет, становясь в разрыве с собой временящей. Это не предустановленная, не предзаданная свобода, не имеющая предпосылок, укорененная «в меоне». В Боге свободы нет, (впрочем, нет и необходимости и случайности — только произвол, который в прочем). Она должна уйти в основание, и только там, исчезнув вместе с несвободой, которая она сама, разрешить не только проблему истины, добра и красоты, не только сама свобода должна перестать быть проблемой, но и устранить власть времени, свернув его в 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 и С. Булгакова (да и Восток не остался равнодушен к ничто) ведет к невозможному, непостижимому, но неисполнимому, хотя и случающемуся, правда в неопределенное время.

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 не мера красоты. «Сослучайное и приснослучайное» (Лукианов «Торг жизней»: «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 несущем, постоянно ощущая клеймо тварности и совлекая его, стыдливо избегает человеческих чувств, живясь ими (хотя и прививает своими созданными вещами вакцину против оспы времени ослабленным штаммом прекрасного, но и вырабатывает иммунитет против красоты, делая чувства невосприимчивыми к ней, зато падкими к вещам и овеществлению). Однако самое большее, что оно может — быть «объективным духом», почти по-человечески привязываясь к своему времени, которое для него изначально чужое изредка добавляя строчку к «Истории Вечности», как Борхес.

Искусство согласно быть временным. Создавать успокаивающие обывателя домашние произведения, что-то вроде плюшевых подушечек-думочек, интерьера с золотыми унитазами, обслуживать массового потребителя самым непотребным «образом», сдерживая брезгливость, согласно на все, на любые компромиссы, 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...» («Наше всё»), почему бы не торгануть телом и душей. Не об этом. Не о стыде, не о совести («попы стыдились своих проповедей, но не усовестлялись», — 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 где 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 расчлененной корявыми перегородками особенных особей, обособленной индивидности (как инвалидности), тонущей в нужниках и отстойниках массового одиночества.

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

Всеобщая универсальная свобода одолевает свои границы и преображает ожидание в действие, которым разрешается отношение непосредственным движени-

ем, снимающим ограниченность «я», вскрывая пространства и затапливая светом катакомбы современного искусства, переводя его в иную светоносную стихию.

Это никогда не бывавшее чувствовалось всегда. Современное искусство «канает» существованием, оно всегда в конце, когда все в прошлом, тогда как сущность искусства — быть всегда сначала — и его не покидало, пребывая в абсолютном становлении началом вечной жизни, не продолжающее временем, но и не порабощая 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, поваленные, похороненные, оболганные произведения, переполняя их свободой, которая им самим по себе не свойственна. Они теряют границы и особенности в едином переживании, и это вовсе не религия красоты, но самое обыденное ее пребывание, пре-становление. 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 угрюмым предписанием целеполагания снимается в ином, но снимается всецело в абсолютном снятии, так как утрата даже этой изжившей себя исторической рудиментарности, ведет к ущербности. Прошлое изменяется сохранив историю своего восхождения и происхождения, но утрачивает диктатуру.

И все это невероятно скучно, как писарство и чистописание (частнописание, частописание) вместо литературы. Философы, как Акакии Акакиевичи, им несть числа переписывают в большинстве угрюмые циркуляры, что тоже вызывает «несказанны наслаждения» — к чему только не привыкают и все ради чина. Пустая риторика долженствования, сопутствующая любой ограниченности. Тут срабатывает стереотип восприятия, проецирующий наше видение (даже у таких зубров как Мерло Понтии или Ж.-П. Сартра с их восприятием и воображением) на то, что нам еще недоступно, — нам, живущим во времени и временем. Не только переносим наши дрязги в историю, но и на будущее, цепляемся за предрассудки. Аберрация свойственна изменять даже хорошо знакомые, устоявшиеся и цитируемые произведения. 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 это говорит вдребезги 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 выдержал и одного месяца, задохнулся бы в этом воздухе... Ваш отец, который весь ушел в свою подагру и в книги, дядя Ваня, со своей 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 своей красотой — 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 страшно другое, если так видится искаженно прошлое не меняющегося формально со временем текста, то на что можно надеяться, пытаясь разглядеть будущее настоящее. Одностороннее отношение пустой формальной бесконечности, отслаивающим 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 фразой Горького с его саркастическим: «Человек — это звучит гордо!», которая звучит среди рвани, на дне.

И с Достоевским Федор Михалычем, издевающимся над человечеством. Ведь знаменитый разговор о свободе и о «единственной слезинке замученного ребенка», о котором так пекутся все, исполняющие службу пристяжных уболевателей 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.

А если вспомнить некоторые прожекты Л. Н. Толстого относительно чистки литературы и его «могучие познания» и притязание в искусстве, оторопь берет.

Нет, никто не сомневается в гениальности этих писателей, не покушается на «статус кво» и тем более не пытается стяжать дешевую популярность, подтрунивая над великими. Речь о том, что условности персонажей становятся безусловными и обмельчание происходит в чувствах, которые овеществляясь развопощаются, обнаруживая совершенно иные качества. Это касается и принудительной демифологизации искусства и философии, на которую падко время.

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 ненадобность, за инаковость, за непохожесть, любя свою ненависть, пытаясь иронизировать над тем, что здравому, безмозглому смыслу недоступно), только без дьявольской гордыни. Красоту не затронешь, ее просто не увидишь. Любовь к героям Достоевского — простое свидетельства перерождения сердца. (Поневоле

всплывают строчки Александра Тимофеевского, автора песенки крокодила Гены: «...Островский с Достоевским — вот курьез, в одни и те же проживали годы. Одно и то же видеть им пришлось, а увидали разных два народа. Как будто бы взглянувши на себя, Россия в зеркале не уместила рожу. И пятится, икая и сипя, и креститься, и шепчет: не похожа. Глаза косят и спутаны власы. И слабая улыбка идиота — так гениальный автор «Идиота» был не похож на автора «Грозы». Так дело не в том, «что в каждой нации две культуры», — гораздо больше, и их множественность с возвратным движением заставляет их дробиться на множество осыпающихся фрагментов, а пустоты подчиняются формальному единству, скрепляясь скобами авторитетов, которых принято почитать. Ну, это сейчас не актуально, как не актуально сетовать по поводу упадка культуры и «смерти искусства» — «свято место пусто не бывает».)

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 сработанный стертый механизм, вращаясь вхолостую, потому что само время стерлось. Случайное искусство всегда по поводу. Оно имеет обыкновение и его имеет обыкновение. Построено не на исключительном, как кажется, а на типическом: на повседневной безглазой, бесхарактерной массы потребителей, которым жалость как милостыня, «взятка совести» (Розанов?) Трудно решиться 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 (бывало и хуже), разбиваясь в кровь о собственные пределы, довольствуясь представлением, что дальше пока пути нет. Несопротивление тоже путь. Бесстрастность с претензией на незамутненность чувствами похожа на правду. Торговать как все лежалым товаром под вывеской: «Торговля жизненными потребностями и прочим мешаным обиходом» (Илья 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 вольности 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, прорастая в невидимое. Причем зеркала, смысл которых — в способности не отражать. Атомарность, индивидность, монадность, к котороой сведено многообразие чистым отрицанием, свернутое в точку имеет, как говорилось бесчисленное количество степеней свободы, но не не знает свободы и самого «чистого отрицания, которое то же отрицает единчность как тковую. «Яйность обнаруживает себя в распущенности и произволе, утверждаясь в небытии, небывании, в нестановлении как принципиальная нестача». Бесформенное. Одиночество формально бесформенно. (О чем писали неоднократно излишне прямым текстом не раз, к примеру Ив-Ален Буа и Розалинд Краусс «Бесформенное: Руководство для пользователя», убедительно показывая, что у современных писателей письменные столы превращаются в разделочные.)

Опыт искусства всегда негативен. Он ослепителен, и произведение выстраивает свою топографию наощупь, наослеп. Оно не может посмотреть себе вослед, но смотрит, потому что иначе не может.

Произведение желает бессмертия как счастливого конца. Поэтому искусство отражается в чувствах, а они полностью простираются в свободном, сводном 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 своей 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 по *причине* свободы, и тем относится к себе опосредованно, 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 ори-

гинальность, либо свободно переходит к произведению процессов, движений и становлений, руководясь бессознательной, имманентной свободой случайного, которое 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 работных домов. И это еще не значит, что обращенная свобода не убьет искусство, привычное к тухлому пространству, нарисованного низкого неба «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, в том числе и необходимости жить.

Произведение, взывающее к созерцанию, выступает как пауза, передышка во времени, хотя и включен в мелос целого. 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 действенности», — утверждал 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. (В этом принципиальная и принудительная открытость современного произведения, вернее незаврешенность и незакрываемость, хотя смысл его не герметичен, он всецело извне. Оно не равно самому себе, но неравенство в себе самодостаточно. Произведение подражает эрзац-человеку растождествленному и черпающего свою неопределенность в несоответствии бытию. Существование всецело в расхождении с сущностью? Не с представлением, с мнением о том, какой ей надлежит быть, с томительным ощущением долга и озабоченности. «Открытое произведение. Форма и неопределенность» Умберто Эко, его же «Отсутствующая структура» высокопарно провозглашают «создание техники бросания вызова смерти», а на самом деле утверждают долга перед костлявой, логично вытекающего из хайдегерровского бытия к смерти. От смерти кодируются, как от алкоголизма.)

Стремясь стать бесподобным, искусство разрушает самобытность, приспосабливаясь 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 карающей

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, тем паче, что бессмысленно бросать искусству упрек в то, что оно играет роль да еще в маске, — дело его лицедейское такое.

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 индивидности, погруженной в чуждую, агрессивную среду, и в лучшем случае силы уходят на сопротивление этой вязкой, липкой массы, 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 «замученные» звезды, где-то в дали 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 порабощенного мира, где искусство упразднено, и внешняя, причиненная необходимость несет только обреченность ожидания. Случайность, взятая в-себе-и-для-себя-бытии, обозначает только пустоту абстрактного вульгарного отрицания.

Из этого очень трудно создавать жизнь. Проще от нее отказаться, дескать — все равно умирать.

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

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

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

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

Вечность произведения, подобна себетождественности Я, которое в любое мгновение может кончиться, и эта окончательность, открытая всему оставлен-

ному, откровенна всем своим существом с претензией на очевидность. А она не видна. Искажена гримасой ожидания света, устремляющегося в этот проран бывания. 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 вовлеченную 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 тяготится описанием этой затянувшейся агонии искусства, корчащегося в дезинтеграции общественного пространства, ощущая физически распад, но утратив порог боли. Тема эта неисчерпаема, но бесплодна и предназначена профессиональным садистам.

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

Есть известный изыск в описании реанимационных мероприятий, созданию 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 собственно эстетики, которая к таким частностям вообще отношения не имеет. (Как и к сетованиям и будущим сожалениям об утраченной несвободе, потерянном рабстве, и всех забытых негативных чувствах, эстетизирующихся по мере превращения в прошлое, в историю, в легенду, миф и так далее, когда они возвращаются не только в кошмарах, но и кошмаром в ореоле славы и сиянии, слепя умопостигаемое зрение непостижимым блеском в тоске о никогда не бывавшей славе все того же искусства, о фантастической мудрости философии, мифической чести и совести интеллигенции, в тоске о массовом одиночестве. Власть большинства — власть мертвых.)

Так о чем же идет речь? О том же, что и всегда. Об изменении не только характера общественных отношений и мира, как морга бытия, куда возлагают искусственные венки времен, но и о смене оснований, изменении способа производства и уничтожении частной собственности, только и всего. Таково последнее действие и аргумент трансцендентальной эстетики, ее имманентная цель. Не воспевать страдания и сетовать на «земной удел», где властвуют беспрерывные культы «Бед смертоносных», убийства, злобы, пагубы, «юдоли плача» и прочего, страшивших еще Эмпедокла: «Горе, о горе тебе, злополучный и жалкий род смертных:

/ Распрей и тяжких стенаний исполнен твой век с колыбели!» Устранение этого состояния — требование элементарной гигиены, иначе индивидуализм сожрет заживо, превратив людей в простейших, одноклеточных, которые как известно, бессмертны, но и безмозглы. Желание сохранить нынешнее состояние общества, способа производства, сродни призыву терпеть «вшей, потому что они тоже люди», и не нами все это заведено, — так было от века. Удивительно, как терпеливо тащатся все к гибели, хотя каждому это очевидно. Поразительно жалкую картину представляет собой искусство и его обитатели. Нет более трусливой публики, нежели профессиональные философы, работающих на государство даже без гонорара, из гонора. Идея гибели и близкой катастрофы — что-то вроде «электропастуха» для стада, которое единственно в массе состоит из единиц-индивидов. Конечно, можно тешиться, что «И пред самой кончиной мира, будут жаворонки звенеть» (Мандельштам), но вдруг не кончина, а своеобразный метемпсихоз? И превращение во вшей кишащих в серой унифицированности, однообразности безжизненной жизни, и апология капитализма — простая грязь, защита среды обитания и антисанитария? Собственно, он давно уже опровергнут, вопрос в том, как долго будет смердеть, может быть, и вечно.

Кого-то, может быть, это заденет, вот, значит, о чем он, мы это уже проходили, ужо... Сразу скажу, что ничего вы не проходили, и более того не знаете истории вопроса, а посему толковать об этом бессмысленно. В принципе лавочники и «офисный планктон», торгаши и ревнители «священного принципа собственности» не смогут это понять соответственно способу дела их сформировавшему, иначе они бы давно это поняли и вздрогнули от омерзения. Но они отнюдь не противны себе, и подлость, предательство и пошлость стали давно главной добродетелью их мира. Доказывать же то, что уже написано всей историей человечества, стоит только читать, — не интересно. А то, что расписано на этих страницах, — всего лишь частный случай, который любопытен своей уникальностью и возможен только, когда история обращается вспять против себя, создавая в противотоке «вихрь» случайной свободы, воронку времени, в которой прежде чем погибнуть, можно увидеть те сущностные силы, недоступные, но ясно обнаруженные, присущие абсолютной свободе и являются атрибутами Абсолютной Красоты. Это не для нищих, лишенных воображения и мышления, живущих рефлексами.

Что угодно, только не защита доктрины нового или старого миропорядка, не в наивном анархизме. Непротивление злу насилием — самое тотальное насилие (и это не в смысле вновь реанимированного опуса И. Ильина «Противление злу насилием», где он призывает к тотальной бойне и кровопусканию карающим мечом православия, к вопросу об интеллигентности. К чести русской эмиграции, окромя Шмелева ему руку никто не подал, а то, что этого взбесившегося монархиста усиленно и скоропостижно канонизируют и заносят в святцы на потребу

развивающемуся фашизму, то мотивы ясны и — к гадалке не ходи. А ведь Иван Ильин хорошим компилятором был, если вспомнить «Учение Гегеля о конкретности Бога и человека»). Проповедь смирения и требование сохранения существующего — пошлая холуйская и обязательная к исполнению идеология господствующего класса, который добровольно не уйдет. Однако требование смены основания страдает двойственностью, поскольку переход может быть как, условно говоря, к «высшему», так и к «низшему в возвратным движении», либо «третий путь — сохранение, презервация существующего в его бесконечной воспроизводимости, ценой человеческих жизней». Здесь нет лучше или хуже, но только мертвая моральность без нравственности. В целом возврат к капитализму все равно что к рабовладению, почему сразу не к каннибализму и в реэволюции дальше к коллоидным растворам? Требование изменения оснований — простая констатация факта, как требование воздуха, а не пощады у *смерти*, грубо, непрофессионально, но верно напрямую, отнюдь не символично, персонифицированной по Бодрийяру в капитализме. Бессмысленно и, может, не безопасно оживлять смерть, воскрешая мертвецов своей кровью, в обмене труда — один, помнится воскрес и ничего хорошего не вышло. В любом случае жажда движения, перемен — восстание против всяческой мертвечины, восстание против смерти, а не во имя ее. Такая себе «жизнь после смерти». Смена оснований — условие и развития и жизни. Мир все равно изменяется, хотя бы и по внешне-необходимым законам порождая случайное существование, но объективно в действительном противоречии. Следует заставить его двигаться соответственно универсальности развития, где мерой целесообразности является абсолютная красота. Пока это в большинстве своем только лозунги и заклинания, бессильные что-либо изменить. И условия есть, и возможности, и практически все, но «тварь не захотела», нам и здесь в дерьме хорошо. (Как у Хармса: «мужики воняли и говорили: “А это ничаво, мы привыкши”».) Все напрасно. Но «зряшность» все же лучше, чище продажности и покорности обстоятельствам. Сопротивление обстоятельствам их самих превращает в сущностные силы человека, подобно тому как страдания, простое безнадежное умирание превращает в трагедию, а это уже — случайная свобода. 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. Тут задача в создании хотя бы великой трагедии, которой бедна нынешняя жизнь в своем естественном разложении, где «сладко медленное тленье и страшен жертвенный огонь». В случайности, в одиночестве без границ, без пределов трагедии быть не может, некуда трансцендировать. Искусство не живет, оно просто существует без бытия, нет даже надуманного противоречия между сущностью и существованием — ни тансцензуса ни экзестенциала. Безразличное множество одиночеств, безразмерных и безот-

носительных. Они не знают даже неравенства. Их невозможно суммировать или умножать, поскольку сто тысяч, миллион, миллиард одиночеств не больше, чем одно. Искусство утратило, вслед за человеком, возможность быть элитарным: оно сплошь массово, достоинство его произведений определяется чистым количеством стоимости. И только за пределами этой господствующей идеологии еще мерцает жизнь, как протосвобода человеческих яростных чувств, которые не могут пока оформится не то что в человеческое, но просто в атомы бытия, как ядерные процессы в солнцах, оставаясь в свечении как таковом в начале времен, в неоформленности чистого становления, которое вне прстранства и времени и потому как единство бытия и ничто не является движением — пространство и время, развитие и движение «потом» и вне как созданная даль. Бытие и ничто создаются и свернуты в ином. Или, что то же (как то же самое), является спасением, довольствуется случайной свободой искусства — остаточными формами, остающимися от «снятия» предшествующего развития (которое может вполне сниматься как анти-, контр-снятие в абсолюте и без остатка, выступая чистым уничтожением «дальнейшего»), когда созданию из ничего противостоит ничто из создания — самоформирование, где ты в формах собственного опыта (а он тоже — свернутая история природы и общества) постигаешь все предшествующее развитие, не останавливаемое в форме своего я и обращенного во вне личностью (хотя лицо, его черты лепятся теми же общественными отношениями), а как попытка вернуться в то самое развитие в самозабвении, винясь за то, что ты не сделал, когда ты сам — непоправимость. Здесь нет рецептов, партитур и корректур. Ты можешь быть событием и твоя жизнь — поступок, оснований которому нет, но есть мотив музыки универсума твоей жизнью, хотя в бесконечности и универсальности музыка дана вся и сразу и как раз мотив и мелос невозможны. В действие вкладываешь душу, которой нет, но ее можно создать. Твоя свобода самоубийственна, но зато ты свободен от обстоятельств и прежде них. Они не успевают тебя поймать, да и не замечаешь их. Ты живешь невозможно и невозможным, и в опыте преодолеваешь конечность и случайность, прорываясь в чистое движение, заведомо обреченное, теряя сознание в произведении, которое «еще не всё». Свобода в своей случайной форме неповторима, неповоротна, необратима, но не как пространство человеческого развития в своем абсолютном воплощении, здесь свобода — инструментарий, органон, «струм», сама жизнь. Такого не будет никогда — в этом оправдание нашего времени и его уникальность, чистота человечности в человеческий рост, когда это невозможно, но бывает. Одно ощущение стремительности, мгновенности и скорости превращения. Чувство свернутое, снимающее все сущностные силы человека и снимающее сознание, волю и самое себя, как единственная движущая причина, создающая непредусмотренные, случайные миры, и тут же их уничтожающее. Всему противоречит

скоропостижная форма «я», которое уже своей персонифицированность мешает видеть. Это понимает любой творец, любой поэт, любой художник, потому что «я» — единственный и бескомпромиссный противник, которому не солжешь и не обманешь и который ненавидит тебя люто и буквально «по делу, фашиствуя и устанавливая диктатуру в твоем с таким трудом созданном пространстве, оккупируя его и похищая свободное время». Об этом и знаменитое В. Ходасевича: «Я. Я. Я. Что за странное слово? Неужели вон тот — это Я. Разве мама любила такого, желто-серого полу-седого и всезнающего как змея»... И об этом же фашиствующего Э. Паунда «К отражению в зеркале»:

О странное лицо в зеркальной мгле?
О гнусный компаньон! О дух святой!
О мой тоской-истасканный дурак,
Что скажешь?
О, конечно, тьмы и тьмы
Сражаются, играют и проходят,
Острят, бросают вызов, противостоят,
Я? Я? Я?

А ты?

Пер. с англ. В. Широкова

Поэтому сверх-задача не в сверхчеловеческом сохранении «я», а в его преодолении, или хотя бы пренебрежении им, в самозабвении и самоотрицании действия, обретающего действительность в становлении становлением. Я — разделительный принцип, утверждение неравненства и растождествления (даже в духе попыток К. Свасьяна), должно быть преодолено, взорванное, проросшее изнутри, но в универсальном пространстве свободного времени, то есть по фактуре, по веществу и существу становясь свободой в спонтанной непосредственности. Это кажется смешным и бессмысленным, потому что воспринимается как отстранение и отказ, возвращение к истокам и началу начала, а не преодоление исторического предела. Тем более создание чувства не знает предыдущего, не знает псевдоматериальной основы, снимая историю в действительном движении. Из биологического субстрата, из природы чувства не выводятся. Из реакции раздражителя нельзя вывести чувства, поскольку даже ощущения являются не просто результатом истории природы и общества, но и включены всецело в общественную форму движения материи во всей своей неопределенности и не дифференцированности. Поэтому выводить чувства из субстрата, наличия неких предпосылок все равно, что, скажем, учение о красоте Плотина — из его золотухи, а «Снегурочку» Римского-Корсакова из страданий диареей.

ТРАНСКРЕАЦИИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (От свободы до свободы от)

Отречение от свободы как ритуальное самоубийство — единственный выход современного искусства. Оно в своей абстракции стало искусством вообще. Агония саморазлагающейся формы может длиться бесконечно долго и даже породить единственную в своем роде тошнотворную пустую эстетику смерти. Если нельзя оказать сопротивление гниению, то следует оправдать дурной запах разложения. Форма форм себя исчерпала. И значит, искомое единство должно быть достигнуто диктатом тотального принуждения отсутствием всякой идеи. Играть до смерти со смертью насмерть. Наплевать на красоту. Долой свободу. Человек как абсолютное отсутствие человеческого. Тотальное объективирование пустоты. Чувства утоплены в ощущении. Идеалом становятся простейшие, чье функционирование по принципу «реакции-раздражителя» принуждает жить «здесь-сейчас» — вне времени и пространства, но полностью подчиненным их диктату. Непреходящая преходящесть. Бессмертная смерть. Все это набило изрядную оскомину (to set the teeth of on edge) и вызывают только зевоту (ywning).

Этот анти-романтизм порожден тоталитарным[1] действием внешней необходимости, загоняющим в одиночество и превращающим в вещь, в подобие вещи, насилующим все, что шевелится. Превращенные формы стоимости порождают унифицированную унылую скуку настоящего, где жизнь имитируется, моделируется, создавая видимость бытия. Искусство тяготеет к тупым американским наборам критериев (a bettery of tests) и программным анализатором (program analyzer), создавая видимость бурной деловой активности и тяготится собой. Однако ничего не происходит.

Искусство выдохлось и ищет внешних оправданий. История обращается вспять, тянется нудным воспроизведением в одной и той же определенности, отступая к простоте не зародыша — трупа.

Форма вечного, к которой стремилось искусство, выражалась в бесконечном двумя идеями, одно из которых в самосознании было «опять-возможностью», второе — действительностью, и как одно — порождают необходимость тотального единства истины, добра и красоты.

В *форме* конечного, в воплощении существует только возможность действия, противоречащая действительности, и в этом противоречии впадают в необходимость, как в *то-же-самое*.

Необходимость противоречит себе в необходимости самой необходимости, становясь случайной и свободной одновременно, врываясь во время как единственное пространство своего сбывания. Время как «лишенность», steresis (Аристотель), отстутствие открывается тотальностью всеобщего, где бесконечное, конечное и вечное осуществляются в единстве особенного бытия произведения искусства.

Форма исчерпывает свои возможности, поскольку, как отношение и процесс в абсолютном движении не имеет ни единой возможности, кроме одной-единственной возможности не быть вообще, всецело. В смерти не тесно.

Искусство теряет возможность сбыться, уничтожает чувства и переживание и в достигнутой бесчувственности символизм ощущений. Утрата противоречия между духовным содержанием и единичным, субъективным ощущением, ввиду уничтожения и свободного духа и субъекта ведет к распаду и разъединению, сопровождающимся старческим сознанием, иными словами теряет душу, как соотнесенность субъективного духа с собой в субстанциальной всеобщности, и в этой смыслоутрате может удерживаться только абстрактным, формальным единством смерти.

Но это не та смерть, которая, по выражению Гегеля, есть «абсолютное доказательство свободы», а недозревшая, преждевременная, временная смертёнка, уклоняющаяся от борьбы, составляющей полноту бытия, преодолевающую время и саму смерть в тотальности свободы. Апофеоз насилия формой, когда свобода состоит в сознательном подчинении и добровольном рабстве, которое

---

[1] *(К стр. 220)* Позволю напомнить, что тотальность (*totalitat* — целокупность) — представляет собой абсолютное единство без всякой множественности, всеполноту, переходящую в явлении в абсолютное единство множественности, снимающее всякую ограниченность в себетождественности. Тоталитарность же, которой стращают обывателя — навязанное формальное абстрактное единство по произволу внешней необходимости. Принудительная ограниченность, к тому же несущественная. Положенная механическая негативность. Пустое отрицание. Дурная бесконечность.

есть единственное средство господства. Холуйское сознание добропорядочного мелкого лавочника, добровольный отказ от свободы во имя приобретения и сохранения опосредующей формы стоимости — основание и закономерное возвышение фашизма, нуждающегося в самоовнешнении в качестве всеобщей, сверхчеловеческой воли. В своей распущенности искусство крайне консервативно, оно тяготеет к очевидности, защищающей непротиворечивость, самое большее — антиномию. И желает если не бессмертия образа, то хотя бы бессменных образцов остановленного и тут же оставленного времени.

Этому иррелевантно противостоит другая, несбывшаяся судьба искусства, выходящего за пределы своих кустарных мастерских и возвращающаяся непосредственному движению чувств, прирождаемых универсуму во всей полноте. Тотальное становление, снимающее, «растворяющее» форму, временность и ограниченность, единственным критерием которого является красота как мера целесообразности развития вообще.

Всеполнота сущности проливается через край избытия от избытка, и в абсолютном уже не имеют не только значения, определенности, данности, но и сущности. Противоречия формы и содержания, материи и духа, пространства и времени, свободы и несвободы… — все противоречия детерминированного мира разрешены. Это вечное движение становления, как единство бытия и ничто. Наличное бытие — только временящий вихрь во всеобщем потоке, некоторое время воспроизводящий себя в одной и той же определенности, воронка, инерция остаточной, возвратной формы.

Однако искусство, равно как и трансцендентальная эстетика, ведающая о чувствах в пространстве и во времени, собственного развития не имеет. Это отчужденные формы, претендующие на самостоятельность, однако живущие только подобиями. Мимезис в платоновском понимании: человек жаждет уподобиться подобиям, стать тенью теней вещей. Отсюда весьма откровенный лозунг феноменологии: «Назад к вещам!» Ввиду отсутствия явлений, лишенных сущности, «самость» пустоты требует декларации несуществующих явлений, «идеатума» (Спиноза) самодостаточных, общеупотребительных уподобительных форм. Уже не идея, а вещь претендует на субстанциальность, утверждая «этовость» (*haecceitas* от *haec* — эти) и «чтойность» (*quidditas* или *quaedeitas* от *quae* — что — неправильная латынь схоластов, которой любил пробавляться, изобретая термины, Иоанн Дунс Скот /1266–1308/) как свой тотальный диктат, чуждую абсолютную власть, лишающую действительности человека.

Творить новые пространства возможно либо в актуальной бесконечности преодоленной свободы, ушедшей в основание, ставшей «имманентной бесцельной целью», самоцелью либо в уходе от свободы в самодроблении и иллюзорном многообразии форм, распухающего количественно времени.

В свободе причинно-следственные связи исчезают, но исчезает и время, причем не только в умопостижении, в понятии, как полагал Шеллинг, но и в непосредственном движении. Здесь логика мира вещей бессильна. Любой предмет стремится к всеобщему, а не общепринятому или общепонятному. Он «рдеет навстречу» (*entgegenglueben* — в одно слово писал Гёте), разгораясь и светясь не присущим ему светом, становясь и происходя в чрезмерном, превосходящим его возможности бытии. Безусловная свобода простирается здесь в неограниченной деятельности, не приближающейся к бесконечности, но в бесконечном порождении ее без заранее установленного масштаба.

В случае же вторичного бывания отказ от свободы означает отсрочку смерти, где и человек и вещь уравнены в своем одиночестве, которое — абсолютное отрицание всего, чистая, но и пустая ирония. Это тотальное «нет» и «никогда больше» знаменитое «nevermore!» Здесь отсутствует свобода. Она отринута в абсолютно противоположное, в иное: свобода изгнана в несвободу. Эта одинокая свобода противостоит всеобщему одиночеству. И то и другое не имеют бытия — только жажду обладания. Голод небытия, инфицированный временем. Нет «искушения существованием», о котором так долго, всю жизнь со вкусом скорбел Эмиль Чоран (E. Cioran), имея с мировой скорби неплохие дивиденды на жизнь.

Дух даже не эксплуатируется, он уничтожается буржуазным здравым смыслом, не приходя в сознание. Это сопровождается потерей ощущения реальности и все, даже смерть, превращается в трансцендентальную иллюзию, которую вынужденно поддерживать искусство, чтобы оправдать свое «бесполезное», с точки зрения обывателя, существование. Искусство лишают права на творчество. Оно вынуждено уничтожать и унижать человеческие чувства, утилизируя их избыток, заполняя музейные свалки, антикварные «лавки древностей» и рынки все новым и новым ширпотребом. Оно не имеет возможности даже быть собой — только потребительной стоимостью, в которую трансплантируется все еще живое, что добывают абортмахеры-художники (*abortionist-|backstreet|*), изымающие плоды бытия и делающие из них объекты творчества. Искусство происходит внутрь себя, блуждая в образах и развертывается вовне, напоказ, по всей видимости, на первый взгляд.

В сущности, смерть искусства, о которой так долго говорят, уже произошла давно, и теперь оно, разлагаясь, заражает трупным ядом и то, что «нетленно», — шедевры прошлого и само время. Пространство кишит и роится самовоспроизводящимися и плодящимися вещами, как навозными мухами, и произведения искусства питаются той же падалью разлагающейся эпохи.

Спрос рождает предложение. Искусство мимикрирует, приспосабливаясь к потребностям, слабостям среднего класса, обслуживая его фаст-фудом стандартных, стилизованных одноразовых вещей, понятных и общепринятых. Оно стало

искусством жрущей и пьющей толпы, даже в элитарных формах. Толпа может состоять из одного человека. И в этом «толпаритарном» пространстве скучившись, позабыв о человеческом, а не купюрном достоинстве трутся друг о друга художники и «вторцы» культуры, жаждущие приникнуть к источнику, к вечному корыту, к помоям с барского стола. Творчество как обильное слюноотделение (*salivation*).

Изредка искусство спохватывается и, памятуя о своем так и не исполненном предназначении, пытается говорить дерзости, вспоминая о былой мифической элитарности. На самом деле оно всегда было исполнено холопским сознанием и готовностью служить кому угодно, за исключением тех случаев, когда высшей оценкой произведения был расстрел его создателя.

Вот здесь, в выжившем из ума, впавшем в старческий маразм времени, и коренится исток того, что какие бы человеческие и нечеловеческие усилия не употреблялись на вызывание к жизни шедевров в любой области усопшего безвременно объективного духа, будь это субъективные старания философов, музыкантов, художников, режиссеров и т. д., — все обречено на бесплодие и заведомую самодовольную неудачу. (Это всего лишь борьба за признание. Здесь нет свободы — только не-необходимость. Вожделеющая себя единичность. Пассивная субстанция абсолютной случайности. Пустая данность причинности, осуществляющейся насилием прогресса в «дурную бесконечность», вынужденную копировать, редуплицировать себя в бесконечной повторяемости одного и того же.) На старых покинутых основаниях превращенной формы стоимости сделать это нельзя не потому, что таланта и мастерства не хватает, а потому, что форма, не разрешившаяся в иное, пожирает себя изнутри, обгладывая пространства, похищая воздух. И первыми задыхаются искусство и философия, как канарейки, которых в старые времена брали в шахты.

Необходимы основания свободы, какие ни искусство, ни философия породить не в силах. Они даже уже не зеркала, — похищая отражения, ничего не отражают, замерзая насмерть и промерзая до дна. В отработанных пустых временах жизни нет. Поэтому искусство пробавляется транскреацией (*transcreatio* — пересоздание, кстати, любимый термин Г. Лейбница, позаимствованный у схоластов), когда вещь, пробыв некоторое время в одной точке, исчезает и уничтожается, *одновременно* в другой возникает и возрождается, минуя промежуточные стадии. Философия из искусства припоминать превратилась в искусство забывать. Воображение же вообще ампутировано за ненадобностью. Главное — невозможность искусства вернуться к истокам, в основание к непосредственному чувству предметно-чувственной деятельности, понятой как «energeia». Любое произведение, каким бы гениальным оно ни было, — мертво до рождения и даже до замысла, поскольку живет мертвым временем. Такие времена уже были не раз, когда греческие шедевры в качестве строительного бута замуровывались

в основания уродливых базилик, когда горели произведения Боттичелли и уродовались целые города, когда вовсе не эстетическое чувство Ж.-Э. Османа, а полицейская необходимость сделать невозможными баррикады и создать простор пушками, картечью прямой наводкой разгонять демонстрации заставила по живому проложить знаменитые бульвары Парижа (так, по крайней мере, считал Walter Benjamin). И все это без злобы, в мирное время.

Сейчас просто уничтожаются чувства и сознание в самом зародыше. Искусство спокойно фашиствует, заходясь в истерике комбинированных форм, но при этом ни один из художников, да и философов, не признает, что исполняет определенный социальный заказ, притупляя порог боли, занимаясь общественной анестезией, а на самом деле — перерабатывая свободное время как пространство человеческого развития в суррогаты чувств, подменяя чувства протезами и навязывая стеклянные глаза, видящие только себя, только то, что хотят видеть.

Этот вялотекущий фашизм чрезвычайно сентиментален, и как все сентиментальное милостиво проводит фронтальную лоботомию, проституируя искусство и философию вседозволенностью в качестве анестезии. «Нет ничего, чтобы нельзя!..» Кроме одного — покушаться на священное право собственности и чувство обладания. Тоталитарный режим современного искусства превосходит все, что происходило до сих пор. Найдено универсальное противоядие против свободы — произвол, но такой, чтобы уничтожаемый еще и был благодарен за это. Тотальный террор искусства, насилие над индивидом (поскольку о личности уже речи нет — только особи) производит опустошение опустошения, экспроприацию даже пустоты. Вместо человеческих, слишком человеческих чувств остается садомазохистский почти военно-промышленный комплекс. Деструктивность как единственная возможность нисходящего движения открыто провозглашает своим лозунгом «ничтожность! нищета! нудность!» (*insignificans! destitation! tediousness!*), не стесняясь дегенерации пространства нужды (*straits, indigence*) в нужнике (*latrain*) современного общества. Деконструкция — только вежливый цивилизованный террор, выражающий тоталитарность современного бескультурья, занявшего место культуры, подобно тому, как рефлексию сменили голые рефлексы. Искусство играет роль простого раздражителя, без надежды на ответную реакцию. Подобно тому, как лакуны и пустоты, уплощающегося, стареющего мозга заполняются спинномозговой жидкостью, так отсутствующие или вовсе нерожденные чувства заменяются однообразием простейшего пароксизма удовольствия, амёбообразной раздражимостью. (Здесь утрачивается всё, включая остроумие и чувство юмора, которое все более становится солдафонским и утробным. Все предается осмеянию и осквернению, покрываясь плевками поверхностных, пародийных форм. При этом искусство остается совершенно серьезным до смешного.)

Любой произвол своей подоплекой в мертвом времени направлен на уничтожение, даже если он созидателен. Товарно-денежные отношения приводят к тому, что произведение становится овеществленным временем моей жизни и, питаясь моей кровью, моим временем приближает меня к смерти. Чтобы не умирать, я должен убивать себя в действии. Искусство становится фабрикой, производящей не реальность человеческих чувств, умножая их возможность, а препаратов, создающих и контролирующих образы поведения. Конструируется новый функциональный миф, являя свой откровенно идеологический, политизированный характер в искусстве, о чем подробно говорил еще Т. Адорно. И миф анонимный. «Лишение авторских прав искусства» (А. Данто) («Disenfranchisement of Art») обыденная реальность. (Именно это позволяет примитивной социологии искусства вторгаться в его пространства, напрямую ставя в зависимость от «производительных сил и производственных отношений», колебаний рынка и котировок на бирже. Причем переход от производства предметов к производству потребностей в потребностях, удовлетворяемых рекламой, то есть создание нужды и дефицита в качестве самоцели стало реальностью торжествующего овеществленного времени, которое занято своей тотальной интенсификацией, идя в разгон как неуправляемый реактор. Оно всецело основано на *разложении*, которое в свою очередь не является изначальной необходимостью.)

Произведение длится во времени все короче, и даже если длится вечно, то мгновенно. Это вызывает чувство бессилия и желание либо уйти, забыться, затеряться среди таких же мгновений, либо покончить со всем сразу. Суицидный характер современного искусства, имитирующий самоубийство, у массового потребителя вполне может вызвать почти животную инстинктивную реакцию самосохранения. Тогда в порыве праведного гнева он начинает защищать «вечные ценности», трансформируя желание самоубийства и неизбежности своей смерти в смерть других, прежде всего ополчаясь на якобы анархию современного искусства. Однако никакой анархии нет и в помине. Наоборот, есть идеология нового «нового порядка», где все творцы в один голос твердят об абсолютной освобожденности от идеологии, но с энтузиазмом рекламируют свой товар. А он, как ни крути, есть общественный продукт, и значит, полностью зависит от товарной формы, репрезентирующий и поддерживающей тотальную диктатуру все тех же продажных, гнилых и дурно пахнущих отношений, от которых с таким негодованием открещивались. Все это и драпируется в скромные, демократические обновки сентиментального неоромантизма, нейтрализующего и без того не шибко порядочные экзерсисы искусства. При этом даже в своей распущенности и фривольности искусство норовит навязать в качестве бесплатного приложения моральную норму, мечтая о монополии на восприятие. И все это так же скучно, как

и самое нудное производство. Значит, следует создать себе потребителя. Какая скука! (*What a bore!*). Одна сплошная тоска! (*A frightful bore!*).

Абстинентный синдром (*abstinence [withdrawal] syndrome*), сопровождающий скудоумие (*mindedness*) современного общества, отравленного продуктами распада собственной деятельности, вызывает тошнотворную агрессию искусства против себя. Искусство пытается шокироваться, желая необычайного, но оставаясь обыденным в убогих рамках «трансфигурации общих мест», о которых вещал А. Данто еще в шестидесятых годах, в пору своего увлечения функциональной эстетикой. Искусство стало местом общего пользования, высекая искру из исторического дерьма, твердо усвоив жиденький тезис о том, что чувствам, особенно недоразвитым, можно всучить что угодно, ежели это «что угодно» с товарной маркой, угодной потребителю. Менеджеризм подменил борьбу и гибель. Сознательный отказ от свободы, тотальное предательство искусства отнимают у него не только разум и волю, но и чувства. Оно даже не существует, только скромно просит права на существование, вид на жительство и разрешение на работу. При этом формируется сознательный идиотизм, заменяющей реальное воображение профессиональным ее аналогом умеренной «дифференциальной свободы в рамках детерминированности».

Но лишь лишенный свободы может подчиняться судьбе, особенно если судьба — свобода. При этом, если бы искусство не знало свободы, действующей как воля основы, не было бы столь уничтожающего падения. Свобода преодолевается не уходом в основание, а сознательным себялюбивым отказом от нее, отторжением во внешнюю необходимость. Свобода нужна, и только. Именно искусство участвовало в освобождении свободы, и предав ее в лице своих адептов, ставших надзирателями в лагерях уничтожения искусства, всячески пресекает любые попытки выйти за пределы овеществленного мирка, окорачивая представление положенными рамками правильных, разрешенных к производству произведений, имеющих спрос на рынке. Пределом мечтаний остается тезис о совпадении необходимости и свободы как предельном выражении формы. Таким образом, и образ этот пережил себя, все искусство покоится под могильной плитой прекрасного, которое — всего лишь бесконечная вещь, совершенная в своем роде. Художественная деятельность больше непротиворечива, как сама смерть. История ничем не кончилась (*it came to nothing*). Она вся — ничего подобного (*nothing of the kind*), и окончилась только для мертвых форм сознания, завороженных, замороженных своей смертью.

В сущности, бездарность времени определяется общественным пространством, которое ничего, кроме собственной гибели, породить не в силах, всячески эту гибель изображая, и, закономерно разложению, стремясь к тотальной примитивности унификации. Сложность в том, что подобно тому, как кровососущему

простейшему невозможно понять человека, являющегося объектом потребления, так и абстрактно-всеобщий рассудок, вскормленный стоимостью, не может развиваться, а только — размножаться, повторяясь, усилено изображая жизнь, как пред-рассудок. Однако ни при каких обстоятельствах не может превзойти себя. Он не действует — уделывается. Поэтому анализ современного искусства оставим ассенизаторам-искусствоведам.

Одиночество искусства рождает агрессию любых идей, стремящихся заполонить пространство. Привнесенное извне утверждает свое господство и требует человеческих, кровавых жертв в виде сущностных сил независимо от того, кто захватчик: Добро или Зло, Красота или Безобразное, Истина или Ложь. Уничтожение происходит планомерно и методично. Без причины. Просто так. Из мстительного эстетического чувства, но непременно тотально и жестоко. Произведение здесь схватывается ставшим, остановившимся временем как пред-образование, не преобразовываясь, опровергаясь и становясь прошлым уже в пред-стоянии.

Искусство утратило прошлое. Ему нечего больше эстетизировать.

У него нет будущего, ему нечего больше ожидать. «Философия Надежды», на которую уповал Э. Блох в качестве гомеопатического средства, не оправдала себя. Искусство заходится в истерике взбешенного времени, фонтанирующего не возможностями, а допущениями, ищущими внешних соответствий.

У него нет настоящего. Потому что оно само не настоящее. Представление отсутствия. Нетость.

Но стоит измениться времени, хотя бы в результате ослабленной хватки, теряющего сознания формального единства, как «форма форм» взламывается, пусть случайными, паростками рвущихся в никуда побегов в живом движении, и мертвые, оставленные, забытые чувства и осколки произведений пробуждаются и развертываются, заставляя осыпаться время и происходить в свободе безо всяких на то оснований, вне причинных связей над временем, как чистая ярость и остервенение (*frenzy*) жизни ради жизни. Нетерпение сердца, уставшего от ожидания современного искусства вопреки ищущей, слепой и внешней необходимости.

Скорей же, здесь, сейчас, всегда —
Нелепо бесплодное скорбное время,
Влачимое «до» и «после».
(Т. С. Элиот)

Quick now, here, now, always —
Rediculous the waste sad time
Stretching before and after.
(T. S. Eliot)

Здесь кончается временное искусство, ведь время само вторично, оно всегда время не-бытия. Время причинно, и потому само не является причиной — только освобожденным смертью, преходящестью, исчезновением, простором возникновения. От искусства ничего не зависит и вне зависимости у него есть выбор: быть свободным или свободно, добровольно порабощенным, склоняющимся в услужении, в лицемерном смирении с ханжеской моралью религии стоимости. Время выбора не имеет.

Искусство вольно оказать сопротивление тоталитарному диктату времени, абстрактной силе обстоятельств или сдаться, выкинув белые флаги, утверждая единичность как единственность. Теодицея искусства возможна, но она — свидетельство капитуляции. Случайная свобода искусства, свобода вопреки основаниям позволяет не искать причины, обосновывающей создание пространства свободы и красоты из ничего, когда нельзя быть свободным от собственной свободы и нет ни одной причины, чтобы быть, кроме чистого действия в вечном начале, создающем и место, и время, и свободу в непосредственном преображении предопределения, совпадающим с бесконечным становлением универсума. Как говорили немецкие классики: «Воля основы свободно сменяется свободной волей любви». Свобода не имеет градаций и степеней. Она вся сразу и бесконечна, тотальна и неопределенна, поскольку абсолютна. Воля искусства в сопротивлении. А то, что судьба его печальна, то это не со зла, а от избытка чувств, покидающих обреченную, конечную жизнь и бывающих вечным образом, но от случая к случаю. От свободы до свободы от.

MA NON TROPPO
(На краю времени)

Когда произведение требует комментария, оно становится болтливым.

Живопись Виктора Сидоренко молчалива. Она не требует объяснений. Она очевидна. Прозрачна. Всем видом, по всей видимости ввиду откровения, скрытого и близящегося к поверхности, но грозящего уйти в глубину навсегда, навеки. Пространная, пространственная ссылка на эпоху.

Это не проект, не акция, скорее партитура, где ритм развертывания — не последовательность образов, манифестирующих перед созерцающим (который как соучастник невольно втягивается в движение массового действа) в размере марша на две четверти. Так отпевают эпоху. Еще чуть-чуть, и произведение выглядело бы как обвинение. Но судить прошлое, которое к тому же факт биографии, занятие скучное. (Хорошо быть умным, как моя жена «потом».) Прошлое ничего не знает о настоящем.

Здесь ничего не отражается, не изображается.

Здесь схватывается прошлое как «здесь». В неверной памяти, в замяти образов, полустертых и запыленных прошедшим и являющихся из прожитого будто «неужели-это-было». В желтизне старых фотоснимков, шорохе граммофонных пластинок, где поют те, кого уже нет, и письмах из прошлого, которое расползается, плавится, как старая исцарапанная кинолента. Эпоха оставляет нас, уходя вперед, а не отступая, бросая как ненужный хлам. А мы, мы силимся что-то разглядеть, привстав на цыпочки из-за спин провожающих, и остаемся в зале ожидания. Наше время еще не наступило.

С возрастом мы не становимся мудрее. По праву нынеживущего мы оставляем себя на «потом», и нам кажется,

что все прежнее только и мечтало воплотиться в нашем переживании, мнящего себя пределом мечтаний истории и ее вожделенным результатом. Это не ностальгия по эпохе, это ностальгия по юности. Брошенное в пространство «жаль, все могло быть иначе».

Стало модно говорить (об этом вещают с видом утомленных жизнью стариков даже первоклассники), что «история не знает сослагательного наклонения». Зато она вся в страдательном залоге. Прошлого уже нет. Будущего еще нет. Остается тоска настоящего, сочиняющего себе историю, как родословную, чтобы оправдать существование. Апология настоящего ввиду того, что современное искусство оказалось не у дел. Ни к чему. Потому оно грустно вопрошает: «для чего все это?», и этим вносит смысл в бессмысленность бытия. Искусство делает осмысленным страдание. Оно — покров грусти, сопутствующая конечной жизни светлая печаль, обещание, что все было и было не напрасно. Упрощение прошлого как прощение вносит императив наива, в духе греческого природного и сентиментального, взращивающего принудительный миф о былом (как тут не вспомнить знаменитое шиллеровское различие между наивной и сентиментальной поэзии). Образ, развертывающийся в саморазрушении единственной поступательной возможности, пытается стать прирожденным, осуществив экспансию на прошлое, с претензией на абсолютную истину, но никогда не достигает действительности. Он, поскольку прошлое прошло, уже не обязан двигаться стройными рядами. Именно наведенная галлюцинация воображаемого прошлого освобождает прошлое от покаяния и делает его если не свободным, то хотя бы независимым, иррелевантным. Прошлое даже не пытается мерещиться, оно привидится как желание другого, где именно настоящее, «как если бы...», становится неосуществленной возможностью, той самой единственной, которой нет у Бога перед актом Творения. Он имеет все возможности, кроме одной — единственной. Как-будто-история вступает в свои права, осуществляя в ложных формах, освещенных ложными солнцами истину не того времени, которое осуществилось в истории, но времени между событием до стертой пыли убегающих сиюминутностей, прах человеческих дел, просыпающих в сердце настоящего. Дальше все как будто...

Как будто ничто прошлого истирается в пустое прошлого через миг нынешнего. «Организованная пустота» (П. Булез). Будущее ничто аннигилирует с чистым бытием прошлого, сливаясь в бесконечной мгновенности настоящего, и этим настоем времени опоена вселенная. До любого времени проистекла вечность и после вечность, но уже другая, предстоящая и форма «я» — бегущая трещина, распалина бытия, предел вечности и бесконечности, пространства и времени, необходимости и случайности, жизни и смерти — ветвящийся предел всему.

Немое кино картины красноречиво. Это мучительное воспоминание того, что не хотелось бы вспоминать, и бессознательная клевета на время, которое отнюдь

не такое дряхлое, как его хотят представить. Высмеять и упростить его грозную силу еще не удавалось никому. Пародийное настоящее поневоле вызывает духов прошлого, чтобы осознать свою значительность. Несбывшееся неутоленное сбывается. Порыв и страсть не терпит игры, даже если она ведется всерьез. Поэтому физкультурные парады прошлого превращаются в мистерию и настоящее в пародийных сатурналиях, силящееся высмеять прежнее в анекдотах, раскрывает свою неполноценность, несущественность, привязываясь с маниакальной, нудной идеей тотального «разоблачения» к уже осуществившемуся, раздевая прошлое догола, как перед расстрелом, уничтожает дотла собственные основания. Тактика выжженной земли. Не беспредельность, а беспредел. И лучше бы историю оставить в покое. «Ты бурь уснувших не буди, под ними хаос шевелится». Вписывая между строк прошлого свое время симпатическими чернилами современного искусства, мы вызываем мутацию своих чувств и своего сознания, которые нас же и уничтожат[1].

Но в данной партитуре, кластеры образов, алеаторика смыслов создают музыку в области неслышимого. Это как огромная пустая сцена, театральный задник, расписанный в манере настоящего, но не стилизованный под прошлое, а сотканный из самого пространства и времени образ, основанный на отрицании

---

[1] В современном искусстве средства воспроизведения превосходят воспроизводимое. Технология размножения, совокупление контекстов умножает время, мультиплицирует его, подменяет движение его имитацией. «Тотальное воспроизведение искусства в эпоху массовой воспроизводимости» (В. Беньямин) репродуктивные средства требуют редупликации фиксированных фикций. Искусство теряет неповторимость и потому желает стать мгновенным, интуитивно чувствуя неповторимость, уникальность смерти. Но достигает обратного эффекта, в самодроблении становясь унифицированным. Серийная живопись, как и музыка, пародирует неповторимость каждого сегмента. Это не тождественность произведения с самим собой, — это воплощенное неравенство. Не себеравенство механизма, а самодостоверность. Образ бежит себя, спешит вернуться в неразличенность первозданного, избегая недержания фиксируемой формы.

Поэзия, говорил Х. Р. Хименес, начинается тогда, когда, скажем, дождь изображается без упоминаний дождя, воды, облаков, мокрого и так далее. О живописи следует писать так, чтобы не упоминать о ней вовсе. Как правило, о картине нечего сказать, чего нельзя сказать о художнике. (Хотя, как правило, любое исследование творчества напоминает некролог.)

Современная эстетика этого не понимает, и потому пробавляется брошюрками, модными в двадцатых годах прошлого века, вроде: «Как накормить канарейку», подразумевая под канарейкой искусство. При этом обносит прошлое как сады, не давая плодам созреть.

пределов. Это ожидание развязки в трагедии? комедии?, которая еще не началась и не начнется никогда. Здесь выход в безусловное, как в универсум, где живопись не при чем. Она только повод, катализатор, «суфлер» (алхимический «раздуватель»), разрушающий любой догмат, отрицающий любую тоталитарную форму, любую диктатуру, кроме собственной. Если нет адресата у современного искусства, которое вынуждено либо работать на потребителя и соответствовать массовому дурному вкусу ханжеской, распущенности толпы, либо идти поверх голов в недосягаемость, где его не могут залапать, замацать, захватать и захватить, приспособить к логике обстоятельств, то ему остается впадать в нарциссизм, занимаясь самолюбованием и самоудовлетворением. Так в большинстве случаев и происходит. Отсюда тезис о тотальной гибели искусства, который воспринимается приказом, потому что только смерть безусловна и не поддается сомнению, только она настоящая.

Здесь — иное. Этим все сказано. Иное и все. Все и немного больше — еще и иное. Участвуя в массовом ослеплении, вживаясь во всеобщее безглазие, как резцом, бритвой Бунюэля прорезаются зрачки, и взрезается зрение на глазах у еще безучастного зрителя, не только у массы, проходящей мимо на холсте, но и у самого созерцающего, зреющего зреньем, вызывая не сумму раздражений, но обоюдный взгляд глаза в глаза, хотя никто друг на друга не смотрит. Как будто перерезаны бесчисленные временные связи, отсечен, как клинком поток воды, от спеленутости пространством, ты получаешь случайную, даденную на время свободу и право на единственный вздох, на взгляд не со стороны, а сам по себе. И с запоздавшим страхом подумаешь, привидится же такое. Ты оказываешься в «трансцендирующем начале», с которого начинается пространство и время искусства, в самом начале произведения, в котором зрение смотрящего в самоотрицании угасает, погружается, тонет насмерть. Напряжение и динамика снимаются, поскольку нет больше «остраненности» (В. Шкловский). Подобно этой теории, родившейся из опечатки, сам зритель здесь со своим бесцеремонным взглядом — ошибка, помарка, впадающий случайно в поле зрения картины, исчезающий момент, досадное недоразумение. Случайная свобода, встреча «вдруг» с бесконечностью во время оно.

Художник всегда на пределе, на краю времен.

В краю времен.

Во времени запредельном на все времена по ту сторону времени.

Происходит утрата субъективности и личности, теряющегося человека, независимо от приятия или неприятия данного произведения. Уничтожение самости и подавление воли либо выжирает зрителя изнутри, опустошая его, объективировав, осуществив, овеществив в свое движение, либо заставляет его обращаться в противоположное, возвращаться в себя в субъективное, и в этом бегстве осознать

свое поражение. По выражению Т. Адорно, субъект эстетического субъективизма объективно слаб, он — outer directed (буквально: побежденный, побитый, изгнанный, аутсайдер и т. д.)

Живопись превысила полномочия. Но порождает своей монструозностью и агрессией не только чувство отторжения. В своей отверженности зритель захватывается единым ритмом организованного движения и украденного праздника, когда хочется хоть не надолго вернуться из тотального одиночества к единству не парадов, а того истинного братства, вызревавшего как естественная необходимость достигнутой свободы, как не могущее не возникать в противовес, в противоречии официозу, когда поэзия и музыка, живопись и театр были не отдушинами, а реальным пространством, родиной, которая теперь эмигрировала, бросив нас в камерах-душегубках, в одиночках эгоистического настоящего, озабоченного идеей прагматического выживания, в ошметках, обрывках, осколках разорванных свободных времен, как пространств, в которых мы по-настоящему жили. Теперь, когда нас предала и живопись и музыка, и мы любуемся (стоять! смотреть!) без любопытства, брезгливо на экскременты, фекалии «века дерьма», как утверждает Сорокин, воспеваемый «певцами говна» (самоопределение Пелевина). Любые проявления человеческих сущностных сил, человеческих чувств, а не животных ощущений воспринимаются подозрительно и выглядят извращениями. Порнография — это нормально, но любовь — уже аномалия, угрожающая новому порядку.

Парадокс, что в железную эпоху мы были более свободны, нежели теперь в концлагере современности. Одинаковые мысли, одинаковый, до одури надоевший образ мыслей, одинаковый стиль жизни. Все выстроено по ранжиру и все направлено на убийство чувств, которым не позволяют даже родиться. Свободные художники, если они появляются и работают ради живописи, музыки, поэзии, философии, буквально не существуют, потому что существование предполагает движение в пространстве и во времени, а не в вечности и бесконечности. Выпав за пределы настоящего, они становятся непонятными, невыразимыми (хотя выразительными) в понятии для среднего, погрязшего в тотальном конформизме обывателя. Они должны быть уничтожены, поскольку не укладываются в рубрики-представления общего мнения усталого бизнесмена («tired businessman»).

Здесь как будто вырвали огромный пласт, кусок времени с корнем из его вечного потока и подняли, возвысили на авансцену, подиум настоящего, приблизили к себе и держат на весу. Оставленное бытие как изъян, разъем, отъятие, кричит разверстостью утраченного времени, которое знает о невозвратности и несрастаемости с прошлым-покинутым и прошлым-покинувшим. Прошлое начинает предстоять, угрожая настоящему всепоглощением, опрошлением заживо. Но время-расстояние между прошлым и будущим теряет направление, закукли-

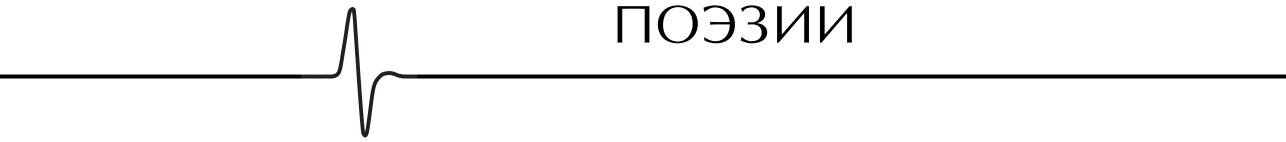
ваясь, коллапсируя и остается в себе, сопротивляясь любой навязанной форме извне. Сплошность выпиленного «куска» породы сплошь состоит из дискретностей, из квантов мгновений, живой жизни, но чужой, которая ничего не знает об уходе. Современному искусству остается только труп, прах времени, в лучшем случае агония и дыхание «Чейза-Стокса», когда дыхания нет, легкие работают, но не дышат. Сохранить живым движение в произведении можно, лишь сняв предметность и ограниченность самого предмета в его изменчивости, не парализуя его своими представлениями. «О, полюби перемену и пусть вдохновит тебя пламя, где исчезает предмет и, исчезая, поет...» (Р.-М. Рильке). Но не тут то было — было не тут и не то. (Современная живопись стремится не к прозрачности, а к незримости абсолютно черного тела, невзрачности «квадрата» Малевича и любое усилие направлено на преодоление внутренней цензуры, ослепленной временем, попытки преодолеть страшную тяжесть совершенного, обратить его в совершающееся). И так и остаться на вдохе. Впадая в крайности в самоотречении, произведение уходит в бескрайность. Оно не навстречу и мы выстраиваемся прошлому в затылок, потому что наш черед. И странно видеть, как оно все дальше, по-прежнему, по прошлому высится, нависая над горизонтом, прощая нам нашу мелочность.

Поэтому произведение Виктора Сидоренко не о прошлом — о настоящем. Это не попытка удержать бесконечное, но своего рода анестезия пространства, где преходящесть, исчезновение, оставляет только чистый темп, тембр и интервалы в которые проваливается взгляд, потому что время здесь замирает в точке зависания. Это интервенция в и без того «угнетенную вселенную творчества» (П. Булез), в которой случайна жизнь и вероятна смерть художника, стремящегося к непредвиденному стремление к невидимому очевидному. (Очень славно, что нет репродукций, обычных в таком случае, потому что в произведениях В. Сидоренко и вообще у искусства, представляющего себя современным, как будто оно и есть эта современность, в этих творениях становление не обращается в наличное бытие, а картина в вещь, сохраняя неуловимость. Это не иллюстративный материал, нуждающийся в слове и комментарии, а молчание «все высказанного», сказанного в несказанности. Смысл не в доверии и надежности сделанного, не в воздействии, не в приятии/неприятии, не в идентификации и самоидентификации как выражении потерянности, неузнанности и крайнего отчуждения, когда себя не узнаешь, не в виртуозной технике, наконец, а в той возвратной и неумолимой свободе, угрожающей необходимостью, когда человеку есть за что сражаться в бессмысленном и обреченном мире пустопорожних форм. Об этом можно писать бесконечно. Лишь не многим понятна невероятная решительность и смелость не убояться себя и отважиться действовать неподражаемо, пренебрегая «мнением» окружающих, избегая модных течений, собственного желания быть

понятым и признанным, востребованным, успешным, и уж совсем единицы могут решиться действовать так, как будто абсолютная свобода не просто достигнутое состояние, а непосредственное действие. Причем не в гордыне самомнения, эгоизме самости и консервативности личности, ведомой «влекёжем», как это водится, а просто так, сугубо эстетически, создавая и время и сов-временность.)

Это сопротивление как таковое, без намеков и компромиссов. Оно не терпит толкований. Однозначное искусство. Картина как жест и поступок с отточенной жестокостью. Она однозначна и серьезна, серьезна и необратима, но в тот же момент иронична и чревата самыми неожиданными многообразными вариациями. В этой экспрессии многообещающая недосказанность, веселая угроза расквитаться. Демонтаж определенности, но не просто деконструкция, а разрушение иерархии обязательного, нарушение номенклатуры смыслов. Тут многое кажется, скрываясь, например, беспощадные нежность и жалость ко времени, не ко времени явленная. «Кто время целовал в измученное темя…», «сестры тяжесть и нежность — одинаковы ваши приметы» (Мандельштам). Но тон, интонация, заданная художником, как ауфтакт, заставляющий умолкать настраивающийся оркестр, прекращает речь и предупреждает искренность в ее неуместности. Смена настроений. Как препарированный рояль, так препарированное пространство, вскрываемое без наркоза, грозит шоком, останавливающим сердце. В картине сердца нет, каждый приходит со своим.

ФИЛОСОФИЯ КАК ПРЕДАТЕЛЬСТВО ПОЭЗИИ



Или наоборот? Поэзия оставила философию ни с чем, и это ничто и есть место встречи актуальной и потенциальной бесконечности, исчерпывающей своей неисчерпаемостью и ту, и другую (а заодно и музыку, живопись, театр, архитектуру и прочие виды, подвиды, роды и всю природу искусства, и жизнь в придачу...). В любом случае, когда томно, скорбно, с придыханием поминают сердешных, — констатируют их смерть. Впору с умеренной скорбью возлагать бумажные венки из пустых литературообразных опусов. На время, словно спохватившись, вызывают тени, скорее, в рекламных целях, на скандальные подмостки на поклоны, клянутся в вечной любви и тут же отправляют в резервации, в работный дом, где искусство занимается поденщиной, обслуживая обывателя. Искусство — зеркало, поднесенное к губам истории, — остается незамутненным.

Конечно, можно говорить о философии как поэтике бытия, о том, что бывает поэзия, единственно оправдывающая жизнь в бессмысленной и холодной вселенной, о печали, веющей вослед невозможному, вызывающей озноб поэзии там, где она не бывает никогда. Можно вещать о рдеющей навстречу абсолютной красоте, для которой человек — последний предел и возможность, и без поэзии и ее трагической судьбы дело не освятится. Можно даже надеяться, закрыв глаза, что все к лучшему, все обойдется... Обойдется без нас, над которыми нависла проблема завершения как угроза тотального упразднения поэзии с молчаливого согласия большинства. Она как больная совесть, заглушаемая порой трезвыми намеренными прелестными речами рассудка, мнящего, что он высшее мерило, и потому изрыгающего

скоропалительные приговоры, а порой заглушаемая камланием, одержимого отсутствием идеи разума, пытающегося избавиться от навязчивого самосознания в экстазе оторопи тропов скучных вялотекущих дискурсов.

Самое отвратительное зрелище, когда выдающиеся люди поддаются соблазну попрактиковаться в анатомичке, кромсая поэзию без наркоза, в странной уверенности, что это нужно, и знания понадобятся живым. Желание понять внутреннее «устройство» поэзии воспринимается догматически, а как же иначе, но порождено ее отсутствием и ожиданием, вырождается подавленным страхом неповторимости, который можно преодолеть только механизмом воспроизведения. «Искусство как прием» (болевой).

Доля истины здесь есть. Поскольку поэзия — не врожденная способность (скорее, прирожденная слабость), то, следовательно, теоретически можно создать условия, при коих гениальность, которая норма, а не исключение — «гений творит свободно, как природа», — говорил И. Кант), — может быть поставлена «на поток». Ложной является вторая посылка формального силлогизма о том, что поэзия сводится к элементарным составляющим, а так же музыка, философия, живопись и проч. «И страсть, с известной точки зрения есть конвергенция приемов...» в шутку пели опоязовцы. Не все, что происходит должно быть осмысленно. Шкловский, Эйхенбаум, Тынянов, Томашевский, Якобсон, Лотман, Ярхо, Гаспаров, беру произвольно, наобум, все так называемое «точное литературоведение» и не очень, не имеют к поэзии ни малейшего отношения. О любви к предмету здесь речи нет — только сладострастие педанта ученого, подсчитывающего лейкоциты и эритроциты, слоги в крови. «Обзор словосочетаний позволяет выделить слова, употребленные в несобственном значении: 21 метафора, 13 метонимий (не считая 5 спорных случаев) метафор в 1,6 раз больше, чем метонимий. Для сравнения: у Пушкина в «К морю» метафор в 2 раза больше, в «Кавказском пленнике» в 2,5 раза, в «Евгении Онегине» — в 4 раза, и так далее[1]. Все это вполне безобидно, и в силу бесполезности тяготеет к чистой эстетике, что является бессознательной реакцией на экспансию «системы вещей», но представляет собой «пустое знание», некую «субпоэзию», которой как подагрой страдает и философия. Поэзия у нее болит на погоду. Пора года вызывает у поэзии позывы к философии. Соль бытия откладывается в суставах. «Убийцы букв» Сиг. Кржижановского — не фантазия. По счастью, это ничего не убавило и не прибавило к сути поэзии, а выделилось в самостоятельную область современного стиховедения, которое умиляет уморительной серьезностью и самоуважением. Что ж, это люди высочайшей культуры, и они могли позволить себе роскошь не задаваться вопросом «а что, собственно,

[1] *М. Гаспаров.* «Люди в пейзаже» Б. Лившица // *М. Гаспаров.* О русской поэзии: Анализы, интерпретации, характеристики. — СПб, 2001. — С. 123.

побуждает возникать искусствоведение вообще?» Откуда берется это искреннее любопытство к детскому расчленению и мучанию поэтического языка «образцовым имманентным анализом»? Скорее всего «скорбное бесчувствие» инженерного мышления, порождающее жажду заполнить, заполонить даль, приблизив ее, сделав понятной, выраженной. Это длящийся, тянущийся путь, который оправдан поэзией и ловит ее исчезающие краски, ее ускользающий свет, пытаясь его остановить и отмерять мензурой вторичного языка, пораженного рас-стоянием. Расставление указательных знаков, постановление на свои места, сакрализация каркаса и схемы заставляет поэзию говорить с акцентом. Это печаль о несбывшемся прожитым и пережитым. Не жажда — алчба существования, растравляющего себя. Своего рода любовь к невозможной любви. Спасает искусствоведение только неразделенная любовь, которая больше, нежели любовь разделенная, рассеченная на две бесконечности.

Восстание прекрасного против красоты закончилось победой вещей. Человек превращен во времяперерабатывающий хлам, вскармливающий чужую смерть ценой своей жизни, вторсырьем исторического мусора. Чувства заменены моделями с инвентарными номерами, которые можно на все случаи жизни подобрать по каталогу. Когдашние высокие трагедии превратились в скетчи, души высокие порывы — в гэги, жизнь стала скверным анекдотом, рассказанным на убогом сленге и пробавляющейся кичем.

Когда-то К. Паустовский рассказывал как он стремился на фронт, чтобы увидеть воочию..., с восторгом убедиться..., прикоснуться к высокому..., к духу славы, витающему над битвой народов, и был потрясен видом изгвозженной земли, где ежедневно миллионы людей не только сражались, оставляя ошметки тел, но гадили, и все это просто воняло. А над всем этим звездное небо над головой.

Над издохшей историей тяжелый смрад остаточных форм. И что бы ни говорили о том, что так было всегда, что, напротив, такого массового, бурного и жизнерадостного развития вообще не было еще испокон веков, сколько бы ни приводили примеров кишащей и роящейся жизни искусства, за всем этим единственное чувство отчаяния и унижения прекрасным. Чем возвышеннее — тем подавленнее. П. Булез как оскорбление. Г. Айги — пощечина. Ж. Бодрийяр — плевок. Даже прошлое тронуто тлением и бьет в спину, предавая совершенством, совершенностью и плебейством. Это трудно понять, можно только почувствовать. И в случае, когда Моцарт, уже вознесенный на недосягаемую высоту, демонтируется и приспосабливается к обслуживанию очередной презентации, и тогда, когда он звучит в мобильных телефонах, и в случае юбилейных торжеств и культовых танцев преданности, клятв — его универсум и бесконечность начинают бесконечным образом расползаться, зараженные общим разложением. В лучшем случае его музыка становится плюшевой. И тогда самой честной взгромождается оголтелая пошлость:

что-то, вроде приговского: «Тяжело стало народу, Пушкин, Пушкин, помоги! За тебя в огонь и в воду, ты нам только помоги...» Пушкин становится средством шантажа, искусственного мерила, безмена, образца. «Один из способов убийства писателей — засахаривание их в меду» (В. Шкловский). Прошлое не превращается в настоящее, а нависает, отравляя ядом долга перед отеческими гробами. Искусство обретает искомое бессмертие, но не в свободе переживания, а как раковые клетки, редупликацией и воспроизведением старых форм. Оно вынуждено хлопотать, занимаясь штамповкой репродукций прошлого, потому что все, что искусство может видеть, и даже само это видение, вторично к тому что уже-было, — слепок, посмертная маска с произошедшего с одной стороны, и самовоспроизведение-удержание себя с другой. Поиски новых форм по старым образцам-лекалам сводятся к изобретениям конфигураций, зацикленных на инаковости, на «не так как было», но это «было» полагая точкой отсчета. Ошеломляющие, гениальные проблески свободы остаются случайными, спонтанными и вопреки действительности. Красота несовместима с жизнью и потому старательно и со смаком оплевывается. «Эстетика безобразного», вполне пассивная и безобидная, сменяется пустой, но агрессивной негацией отрицательного воображения, которое смысл находит в бессмысленности, черпает силу в тотальном разрушении, все усилие которого направлено в никуда. Это доведенное до абсолюта: «целесообразное без цели», персонифицированное частным образом в индивиде, обладающем «избирательным цензом», то есть способностью «быть как все», присваивает прекрасное на корню, осуществляя «священное» право собственности. Посредственность философии и искусства в их предельных выражениях, в бытии на грани, когда они уже не в себе, но и не для себя, а всецело для другого, противно природе — реакция на крайнюю опосредованность превращенной формой стоимости, усредненность и унифицированность до непосредственности физиологии «среднего класса», пышного мещанства, полагающие свои ценности и приоритеты в качестве основополагающих и общеобязательных. Поэтому поэзия и философия, музыка и живопись, театр и кино и проч. либо стелятся, сдаваясь на милость потребителю, выдавая суету под клиентом за неподдельную страсть, либо восстают и покидают этот мир, оставляют и уходят, но недалеко, поскольку их бунт предусмотрен прейскурантом и оплачен. Новый аттракцион. Хотите побыть одинокими за умеренную плату. Только у нас вы можете ощутить «сиротство как блаженство». Силиконовые чувства, модные в следующем сезоне, уже пылятся на складах.

Искусство и философия с самого начала знали о том, что должны умереть, но прежде выполнив предназначение. Они не воплотились, остались живы, в преждевременности, однако, умерла жизнь, задохнувшись. Они — чувства как «прежде», по «прежнему». Они при деле — бесплатное приложение. Исчезла даже невостребованность как надежда невосполнимости, ожидаемости «наконец-то не-

повторимости» в репродуктивном вращении отчужденных, истертых от долгого употребления форм. Незаконченность, как неизбывность. И философия, и поэзия как никогда востребованы в своей непотребности. Они служат преданно и рьяно, создавая всяческую суету, имитирующую жизнедеятельность. Реставрационный, музейный зевающий восторг архаического маньеризма соответствует имитации отправлений жизни, согласно параграфам уложения об употреблении искусства в рамках дозволенных ощущений, изображающих «чюйвства». Но им уже не до человека. Искусство изменило человеку, превратившись из его сущностной силы в пытку, сделав беззащитным, и работает и за страх, и за совесть, за все, что придется, провоцируя чувства к порыву в никуда, чтобы вернее, точнее их уничтожать. Интоксикация отработанным временем, пестициды произведений искусства и клонирование общеобязательных эмоций умиротворяют количественным изобилием, примиряя с упадком, поскольку падать *меньше* некуда. Ничтожное основание достигнуто и утверждено как спасительная твердь раз и навсегда. «Оргия опустошенности», — как изволил выразиться Э. Чоран, — сменяется лихорадочными поисками нор, ниш, блиндажей, «долговременных земляных огневых точек» и прочих укрытий от самих себя, закамуфлированных под свет «хаки», а также величественных руин, к которым можно проложить выгодные туристические маршруты. (Кафкианская «Нора» — лабиринт, в котором кружит искусство, лелея надежду затеряться до забытья и тем стать недерминированным, сочинение молчания, заблудившееся в пространстве белого листа бумаги по Малларме, соссюровская теория листа бумаги и двойной поверхности знака, свой астигматизм, наследующий из двойственности бытия, Булезовское моделирование «по образцу руин» заставляет искусство множиться в нумерических голых числах академического сериализма.) Впадание в крайность невозможно для крайности обнулённого пространства, отменяющего развитие, торжествующим существованием «здесь–сейчас». Падение, «свитие» вспять предполагает предстояние оснований в качестве последнего предела, чуждого однажды-покинутого и неминуемого, о которое можно только разбиться вдребезги в экстазе отрицательного воображения. Близость к основаниям (в бесконечности всегда посередине), вплотную к периферии (в вечности — на окраине, околице), создают непроходимый предел возможного как разрешенного к применению, в границах разрыва. Философия и искусство задержались в инкубационном периоде, впадая вместе с историей в старческий маразм, даже не вылупившись. Конечно, в своем объективном, вневременном бытии они совпадают в неразличенности с биением вечности и бесконечности, с движением вселенной, черпая ритмы и интонацию до языка, до слова и независимо от бога (если бы он был) и человека (если бы он был). Они — промельк между знаком и звуком, смыслом и слухом, проблесковый огонь блуждающих звезд, дающий сомнительное умение «читать музыку даже с чистого листа» (Виталий

Дмитриев). И когда Земля будет поглощена остывающим солнцем, музыка, поэзия, философия..., — все вернутся в имманентную безразличность чистого становления. Бессмысленно поэтому выяснять с ними отношения — они такие, какие есть, и никакая ясновидящая мысль не изменит тупого поступательного движения их к преждевременной смерти от пошлости. Беда не в том, какие они, а в том, что они не соответствуют своему понятию: они не в себе и мучаются от сердечной боли, делая вид, что ничего не происходит, имея в виду друг друга, корча рожи, одевая личины и дурачась. Поэзия должна быть глуповатой, но не настолько. Философия вообще валяет дурака. Но все — карнавальная культура и подражание, ряженое в тинейджерские шмотки желание дешевой популярности. Философия экзистенциального «попкорна» и манерная поэзия безопаснее зубочистки.

Но это же клевета, поклеп, враньё. Октавио Пас, Сеферис, Кавафис, Оден, Филипп Ларкин, Леон Фелиппе, Ольга Седакова, Геннадий Айги, Юнна Мориц, Гро Дахле, Иван Жданов, Евгений Рейн, Кимихи Тамахи, Лев Лосев, Бахыт Кенжеев, Вадим Клеваев... да мало ли... странная серия звуков... и так далее, до бесконечности, — неужели мало? Поэзия есть, но нечем чувствовать и некому. Как живопись для слепого и музыка глухому существуют отдельно, сами по себе, так и поэзия скрывается в откровенности языка. Она — до бесконечности, которая выпущена, и после все той же бесконечности. Поэзия — все то же. Философия поражена катарактой меркантильного мира. Она для вящей объективности предпочитает мыслить предметно (мыслит контурами вещей), и вынуждена, ткнута принудительно в гноище мира, который честно мертвописует в своих натюрмортах. Но сама-то она о другом, ее манит то, что еще не сбылось (цветаевское «самое ценное в стихах и в жизни то, что сорвалось». Философия сорвалась в сердцах. Она — вдруг обретающий чувство и самосознание сейсмограф, отзывающийся на малейшую дрожь, озноб пространства, по которому сапогами. Сапоги и роднят поэзию и философию не потому, что пара, а потому, что наотмашь и больно), — она сама в исчезновении, распускании-становлении абсолютной красоты всеполноты бытия, где свершаются все времена в тотальном безразличии, как у той триединой смерти души Мейстера Экхарта, которая сильна, как побеждающая сердце смерть, и сильнее всех чувств вместе взятых, бесчувственна от всечувствия, умирая в боге и отпадая в себя «в пепле своих крыл», сокрыв достигнутую темную от глубины прозрачность света в себе. Чтобы достичь этого, вырваться за пределы естества, за окоем дольнего мира, философия отказалась от всего суетного, даже от чувств, вынеся их за скобки человеческого бытия в идеал, в цель развития, в сердце существования, о чем старательно молчала всю сознательную историю. Бесчувственный разум бредил чувствами и кривлялся, впадая то в патетику, то в циничное сплевывание сквозь зубы, то в метания и эпилептические припадки, однако все закончилось тем, что честность стала уделом профессио-

нальных графоманов, исполняющих канон, где все голоса воспроизводят одну и ту же мелодию. Любое самовыражение делает поправку на фальшь, заведомо создавая ложь, выводимую старательным фальцетом. И это не фантазия или продуктивное воображение, а «лжа» осуществления даже не по причине, а того, что получится, в остатке неупотребленного, лишнего, оброненного. Современная философия, пораженная грибком феноменологии, расчесывает случайные явления симулякров и стращает деконструкцией, угрожая самоубийством. Она терпит поражение, поскольку это единственное, что остается, пораженная, философия наслаждается, насаждаясь предательством как добродетелью непротивления злу, и капитуляцию перед необходимостью считая свободой. Нет сопротивления — нет проблемы. Свобода не нужна, когда она достигнута и уходит в основание, и она же не нужна, когда властвует коллаборационизм с существованием, равнодушный к человеческому и принужденный к бытию, которое не обсуждается. Обыватель «жахается», ёжится, но, приученный к послушанию и почтению к печатному и не... слову, терпеливо смакует очередное варево. Баланда теорий, оправдывающих существующее положение вещей, уестествляется посредством принудительного кормления. И тогда музыка сводится к длине волны и повышает удои молока. Живопись, способствует пищеварению, поэзия разоряется в куртуазном, дозволенном хулиганстве, «швыряясь охапками дерьма» (Вениамин Блаженный), а философия позволяет шарадами и забавными кунштюками скоротать время в играх в ожидании смерти.

Чувства в приказном порядке опустошены, опущены до уровня ощущений. Они сделались непосредственнее травы. Чувства сведены к общим местам, они сведены судорогой времени и обретают простор только в разрушении, в самоубийстве, заставляя пространство биться в припадке, а время — заходиться в падучей.

Философия и поэзия не вышли из повиновения (как они обещали, в страстях переживая разрыв, как разлуку, в антифонах вечности), оставшись виной, предпочитая пресмыкаться, оставив человеку лишь покинутость и забвение, которая все никак не может отойти от тотальной ненависти искусства. Душа обездомнела (обесчеловечила), но ей негде бродяжить и странствовать, остался один порог — боли. Мир обезлюдел. Меркнущий «смерк», сумрак смеркающейся поэзии — огрызок стремления. Остается делать трагедию там, где ее нет, из ничего, как сотворение начала, не имея к этому ни единых оснований. Поэзия — как горечь поражения. «Печаль моя жирна...» (О. Мандельштам).

И даже здесь затаенная надежда, что все не напрасно, что может быть... Не может. А так все хорошо. Поэтов — немеряно. Есть гении, есть посредственности. Все как всегда. В рекреациях философии комфортно, в приемных поэзии уютно. (Поэзия, как говорил В. Шкловский о Е. Евтушенко, «распята на холодильнике».) В домах для престарелых, где доживают век одряхлевшие боги искусства, тишь

и благодать. Иррациональность и грозная непредсказуемость, присущая даже выведенным Палестриной правилам строгого контрапункта, даже дисциплинарным батальонам додекафонной музыки, с его ученическим тайным желанием нормы, защищающей от случайности, сменяются старческим синдромом Альцгеймера нежданного искусства, где удачное произведение воспринимается скорее как конфуз. Утрата свободы, как потеря памяти, делает искусство случайным. Усилия тщетны заведомо. Его старательно окучивают, не без помощи философии, удобряют (по преимуществу эстетическим компостом, где все теории тупиковые, так как уходят от ответа, объясняя все без сожаления, когда об этом не просят), прореживают для ясности и прозрачности, а чаще заменяют чем-то синтетическим (и гигиеничнее, и проще: обмахнул метелкой, прошелся бархаткой — и как новенькое), доступное массовому производству. Поставленное на поток, оно рождает спрос и формирует ощущения. Уже не отражение чувств, но стойкое патологическое желание распределять, руководить и регламентировать довлеет над производством духа, чьей обезличенной духовностью кроют мир, почем зря, главное — по чем. Количественное увеличение массового воспроизводства произведений превращает искусство в репрессивный аппарат подавления, в новую идеологию, обрабатывающую вполне сознательно потенциального потребителя универсальными и специальными схемами. Происходит механическая вивисекция не отточенными — тупыми орудиями возвратных форм, отсекающими, пилящими все, что еще живо, в духе лучших замшелых традиций. «Фальшив закат искусства, повинующегося ложному порядку», — писал Т. Адорно, не сомневаясь, что порядок бывает и не ложный.

Возвращение — взгляд, впивающийся в глаза, брошенный и блуждающий. Вдогонку за слухами музыка. Поэзия и старая, проверенная на вшивость, в том числе — раздробленное зрение — картина тотальных репрессий и проч. (За отсутствием уничтоженного восприятия — попытка препарировать, как рояль перенастроить пространство отсутствующей культуры и вырастить чувства, не связанные органами. Это удается, поскольку если нечем дышать, искусство и философия создают воздух и необитаемые миры, которые заселяют собой и причудливыми образами. Вообще их имманентная цель не потакать, а создавать чувства. Однако это можно сделать безоглядно, оглядываясь и отдавая дань дольнему миру, по принципу жить-то надо, они, эти неродившиеся чувства, предчувствия свободы, истины, добра, красоты, музыки, живописи, чувства философии и т. д., проявляются в принципиальном отказе от них, в приспособительной мутации и приноравливании к уже-существующему, в мимикрии смерти, и калечит «неурочную душу», Б. Кенжеев.)

Свобода как распущенность, разболтанность — воплощение воли случая, люфт выработанных, расхлябанных истертых форм в пределах допуска работающего механизма. Все проявления духа — по недосмотру. Издержки производства.

При этом «безобраза» обессмысленного мира, претендующего «быть во что бы то ни стало», обретает тотальность, сохраняющую целостность в любой части. В момент разрушения, растрескивания, в мгновения рассыпающегося, не помнящего себя распада, в кануны смерти открывается зияние абсолютной красоты. Но она не похожа на себя, и ее невозможно узнать фасеточным зрением, привыкшим к сыпучему миру ограниченных форм. Недостижимость и невозможность, ненужность духа, отторгнутого и вынужденного эмигрировать в себя, создает ситуацию зависания, когда для того, чтобы быть нет ни единого основания, а потому философия сталкивается с единственной невозможностью, когда она — чистая эстетика и действие без причины, правда не по свободе, а по «воле случая». Нельзя сказать «тогда», поскольку все время отторгнуто в прошлое, свершение всех времен совершается не свободой, ушедшей в основание и ставшей природой, снимающей в себе различение, разность, неравенство раздробленного духа, растасканного, растерзанного хищной предметностью, расчлененного на субъективное и объективное, растерзанное вещами и рассеянное на элементарные ощущения, — здесь и сейчас совершается абсолютное снятие, когда музыка, философия, поэзия, живопись, чувства, эмоции, аффекты, ощущения, — все формальное многообразие прошлого, настоящего и будущего, оказываются вне времени, сливаясь в единстве, не знающего начала и конца, пространства и времени, вечности и бесконечности, не зная этого единства в единственности. Нельзя сказать, что нечто происходит, поскольку пространство и время теряют реальность, обретая ее «внешним образом», как время времени, которым ярится пространство пространства, задыхаясь в тавтологии, давясь собой. Время теряет власть и перестает быть значимым в многозначительной опустошенности. Пространство теряет акустические свойства и перестает отвечать. Онемение анемичного развития, возвращающегося, бессильно опадающего к пересохшим истокам, оставляет только жажду и заставляет поэзию звучать в себе. Здесь нет желания петь от избытка, пока никто не видит, чувства не сдержаны, но нечего больше сдерживать. Универсум застывает в горестном недоумении. Разум без чувств и без сознания. Его пробуждение («вдруг так прозреть, — что хуже слепоты… / Вдруг так прослышать, — что уж лучше глохнуть…», В. Клеваев) наталкивается на внезапное отсутствие причины, на ужас исчезновения не детерминированного не то что свободой, но ее идеей. И даже эта слабовоображаемая, брезжащая независимость уже невыносима для изнемогающего сознания. Ему бы быть по необходимости, внешним образом, ан нет, — он принужден к бытию случайной свободой отчуждения.

Но в этом, изгнанном, случайном открытом, в сквозящем сквозь трещины просторе, возникает необусловленное, непредусмотренное, нелепое и необъяснимое, имени которому нет. Оно, безусловно, словно абсолютное субъективное. Это — предчувствие страданий, страстей как потенциальная способность

к абсолютному восприятию, чувство, которое не знает себя, поскольку не имеет пределов иных, кроме красоты, темной от прозрачности. Светозаривость этого безразличия по «фактуре», по «веществу» совпадает с абсолютной свободой (так же как свободное время с вечностью), которая разрешила бы последнее противоречие диалектики: антагонизм красоты и прекрасного, но, коль скоро история не сбылась, предпочитая ожирение «волосатого сердца» и теплый клозет, то эта свобода корчится в агонии, существуя вопреки объективности личными качествами «как если бы», как множество свобод, с которыми труднее умирать. Такими страдающими свободами являются музыка, поэзия, философия и т. д., которые и есть так далее, простираясь до бесконечности, как дление и чувство, тотальное, единственное чувство одиночества самого универсума. Одиночества самого одиночества, из тавтологии которого, как метафизический размер, проступает ритм поэзии рефреном, повторяясь. Философия заговаривается, поэзия живет воображением, хотя воображать нечего (кроме человека).

Чувства растут вспять, врастая в то, что не имеет пространства, в ни-что одиночества, чистое отрицание которого не длится, не имеет протяженности — длится, тянется, нудится самопорождающими-ся чувствами, стирается простираясь. Им — теням, не на что упасть. Но если в свободе это падение в бесконечность превращается в бездне в свободный полет, то в мгновении одиночества, в своем отрицании вечности и времени как не-вечность, у-вечность, около, не-время, отрешая дух как не-теперь, не-сейчас — это впадание бездны в оконеченность, окончательность, окоченелость здешности стандартных «формантов». (Каструбатость этого «новоязовского» термина, принятого в современном музыковедении, великолепно передает косноязычие новообразования свежевырубленных гробов современных произведений /не освежающих — освежевывающих, пережевывающих хрупкость мелкотравчатых ощущений/, которые, к счастью, без покойников, как зиккураты и кенотафы. «И гудче гудкого гроба...» у М. Цветаевой, на которых, как на ксилофонах, играет пестренькую музычку современность.)

Не-реальность незаконнорожденной свободы, отторгнутой в ожидание, заставляет это отсутствие быть в своей отрицательности основанием сиюминутной философии и поэзии, скованных формой как отношением, связью, принуждает силой (пусть даже духа, дела это не меняет) быть рас-стоянием, длиной, протяженностью, длительностью, долготой, автономией, желающей узаконенного присоединения к бытию.

Чувства, привязанные к предметности, — к музыке без звука, поэзии без слова, философии как таковой, освобождаются в одностороннем порядке. Они уже не между и не вместе. Предмет случаен и чувствам безразлично, что чувствовать — и даже как, — все они об одном, о чем угодно и чем угодно. Сорванные с мест, которые хранят слепок, эктип пребывания-отражения они блуждают, прикиды-

ваясь свободными, и липнут к произвольным «поверхностям», укореняются в изломах времен и в трещинах, распалинах бытия.

Чувства обращаются против себя. Взгляд вбивается в глаза. Слух, как лопнувшая струна, уходит в глухоту слышимости вообще. Мышление мыслит, поглощая себя. Здесь нет видящего, слышащего, думающего, переживающего и т. д. — только безликий «шум времени», «белый фон», «черная материя». Однородная масса разложения терпит поэзию, музыку и философию как остаточные формы. Любое движение, шевеление, вялое влечение — уже метафора, обладающая магическим действием, как нарушение однообразного уподобления, инерции. Разница в том, что в философии метафора — перенос через бездну, перекинутые мостки. Особенно видно это в сверхнасыщенных текстах Гегеля или Канта, где, несмотря на кажущуюся железную логику, неизмеримо больший простор распахивается «между» категорий, который преодолевается чудом. Но не исчерпывается. Ты на поверхности — малость, а вокруг река по имени Океан, который не в силах сковать, а тем более загатить словами хрупкие скорлупки концепций всей прошлой и будущей философии. (Хотя «кузнечик и сверчок сковали океан» в опаздывающей ассоциации О. Седаковой.) В поэзии метафора — сама эта бездна, но образ ее мгновенен и мертв еще до происхождения. Он — воспоминание-запамятывание. Поэзия здесь ни при чем. Она — при всем при том. Развоплощение. Малярия творения из ничего. Озноб и дрожь воображения. Непрерывность и невозможность освободиться прежде всего от себя, волоча тяжесть, нарастающую как собственный труп. Правда, философия, в отличие от увлеченной показательной наивностью и сентиментальностью (Шиллер и думать не мог о таком) поэзии, сознательно паразитирует на неучтенном свободном времени, превращенном в предмет роскоши, распространяясь, показывая чудеса живучести, изобретательности и расчета.

Не поэзия, философия и музыка и прочее задушены в нелюбящих объятиях теоретиков, жирующих на «разделении труда», в так называемом «духовном производстве» «мира человека», когда профессиональные пограничники неусыпно бдят чистоту жанра, а само применение анализа — результат трансгрессии, где человек элиминирован как бесконечно малая величина в расщеплении, что и позволяет трактовать его казалось бы неконтролируемую множественность, как бесконечный повторяющийся «анти-повтор» в серийной технике механического функционирования, умножая элементарность «реакции-раздражителя» до бесконечности. Это сводит философию, музыку и поэзию к условному рефлексу, создавая видимость бес-подобного там, где все не только предсказуемо, но и может быть воспроизведено с той или иной степенью отклонения. Все это безопасно и подконтрольно, как гомеопатические дозы «эликсира забвения» — временная анестезия при переломах, заставляющих писать от боли, задыхаясь сотворять выдуманный воздух, отворяя жилы искусству. Поэзия герметична, она

воображает себя таковой, глухо ворочаясь в искусственных глыбах косноязычия, впадая в салонное косноязычество с показательными жертвоприношениями (жертвы за счет заказчика приносятся с собой). Поэзия показывает язык языку.

Философия имитирует напряжение духа, забываясь в видениях, балуясь феноменологией на досуге. (Единственное, что может сделать пишущий, — подтвердить свою настоящесть, всамделешность самоубийством, как это сделал Ж. Делёз, Ясунари Кавабата или Э. Ги Дебор перед камерой, документально зафиксировав свое отношение к действительности). Но двойное предательство, сначала себя, а потом поэзии маячит призраком, напоминая философии о времени. В конце концов, известно, что после аристотелевской «Поэтики» в Греции исчезла поэзия (что очень взволновало Э. Чорана), хотя это и неверно, но интересно своей ошибочностью. Предательство в том, что философия с самого начала предает жизнь ради смерти, над ней всегда, доколе жива она, будет тяготеть это проклятие «бытия-к-смерти», «подготовки к смерти» и отдавать тухлым запашком мертвечины.

Живопись уродуется, пытаясь выйти «за рамки», и в тайне надеется на слепое попадание, не менее слепой случай, когда она будет вызвана к жизни чьим-то споткнувшимся взглядом, который перестанет быть обращен вовнутрь.

Музыка... Музыке... Музыкой... О музыке нечего сказать. Она — рациональное суеверие, обращенное на себя, религия забитого (и забытого) сознания. Она ускользнула от себя однажды в бегстве, в искусстве фуги, но в нынешнем, став абсолютной опосредованностью, связанная технократическими обязательствами, она является гипертрофированным выражением машины, способной существовать и без человека как посредственность самой посредственности.

Программа, от которой получает эстетическое удовольствие программист, изменяет отношение к партитуре, подминая чувства под себя, приводя к виду, удобному для логарифмирования. Музыка целиком — промежуточное звено (она сокращена — М. и не более, совсем справочная, информативная), впрочем, как и остальные виды искусства, доколе они являются превращенной формой функционирующего общественного сознания с претензией на объективность, некоей абстрактной всеобщности и даже не всеобщности, а общеобязательности, отрицание которой и составляет суть личности — этой грустной личинки божьей коровки, питающейся тлей искусства. Парадоксально, но личность существует как принципиальное «не». Она — «к тому же». Личность — «не-иное», и потому в этом находит предел и завершенность в виде воплощенного реального насилия. Она — мертвое время, его наглядное изображение, даже если мы имеем дело с творчеством, которое предстает и предстоит всегда как смыслоутрата, опустошение, превращая творца, художника, поэта в чистого потребителя, смерда, вынужденного своим несчастным сознанием тянуть «ярмо барщины старинной», — овеществлять, увековечивать, увечить-калечить-умертвлять-мертвить

свободное время, создавая ему надгробные памятники и запирая (запиаривая) его в спертых пространствах произведений. Наличное бытие непроницаемо для духовидения, а декларированная «наглая наивность искусства» и «разрешенное сумасбродство», ставшее правилом хорошего тона, как легкая шизинка и манерная порочность (какой же ты художник или режиссер, ежели не голубой, — обыватель не поймет), обязательны к исполнению пустоты.

Искусство трактует (шинкует) раздавленного человека без «абсолютного интереса» (Гегель) в интересах дела, терпящего искусство лишь постольку поскольку, и штампующего чувства и даже ощущения в оставшемся свободном пространстве вовсе не для того, чтобы противостоять похабному меркантильному времени, а чтобы свести к минимуму «издержки производства», «концы с концами», то есть избавиться от непредсказуемости и темноты искусства и философии, похоронив их или хотя бы загнав в катакомбы ограниченного существования (это раньше, когда к ним испытывали религиозный экстаз, а теперь — «типа поставить на место», облагодетельствовав работой в киоске или на рынке. Поэзия нынче торгует семечками). Поглощая индустрией развлечений, к которой относятся философия и искусство, остаточное, неучтенное свободное время, они выполняют ассенизаторские работы по зачистке территорий, создаваемых вопреки функциональному механизму производства.

Если свободное время не использовать по законам самой свободы, то оно — гниет. Если использовать не по назначению, то гниение переносится на формы наличного бытия, заражая основания, гниет даже их бессодержательность, не говоря уже о видении, слышаньи, мышлении и языке. Гниение становится нормой. Чувства отторгаются в область предчувствий. Предзаданность чувств и их отсутствие вызывает к жизни абсолютную возможность, которая нависает как нужда и забота «тупого господства частного интереса» (Т. Адорно). Вся поэзия и музыка, философия и живопись остаются принципиально за пределами «я». Не я чувствую, но чувства, мною. Искусство настаивает и настаивается на тотальном отказе от человеческого, как самость, возведенная в культ, эгоизм без эго, циничная принудительная обезличенность. Если общение произведения и человека свершалось на нейтральной, неведомой и опасной территории новых пространств, где они выходили из берегов в самозабвении, происходили друг в друга в нахлынувшем чувстве, превышающим возможности человека, то особенность, обособленность нынешнего в том, что ни произведение, ни человек свою ограниченность не в силах превозмочь: они не подозревают о существовании другого и не сообщаются. Даже если они тянутся навстречу, и тогда проходят насквозь неузнанными в беспамятстве, связанные внешними обязательствами, на полустанках и перегонах поспешных ощущений. «Паузами — ложь, раз спазмами вздоха...», «конец воздуха», «вздох вотще» (М. Цветаева) поэзии и тщета философии, похищающей

не только воздух, но и возраст у языка, уповает на «чувства просто так», не обусловленные обстоятельствами, безусловные как последнее спасение сознания. Теряя себя, оно захлебывается образами, которые недолговечны и вянут, не успев раскрыться, опадают долу, и вновь ими пытаются загатить разверзшийся простор неведомого. Отлучение от себя, с той же решительной свирепостью как некогда от чувств, отрешение от «строгого мышления» ради «презираемых чувств» в ломоте восхождения в никуда, к поверхности очевидного, свободного от доказательств, к сказыванию… философия хочет заблудиться в поэзии. Их роднит «саби» — печаль одиночества. Они как Мацуо Ёдзаэмона и Басё — не отличить, и стремятся к «каруми» — легкости. Однако все их достояние это то, что не получается, а случается само собой, вопреки, истошно и с надрывом — все лучше холодного, сухого расчета на внешний эффект. Спазм и задавленный, вбитый в горло крик — пытается нарушить летаргию пространства, но вязнет в известности. Неизвестностью остается возможность несостоятельности истребленного времени.

При всем желании возвращения в основания, когда философия пытается присвоить поэзию, как поэзия — перемудрить философию, — их розность как обреченность быть собой в отчужденных формах. Возвращаясь в основание, они не сливаются в тотальности переживания, а заражают пространство прошлыми, мертвыми формами, переводя просторы в банальное овеществление. Поэзия — болезнь философии и ее спасение, страх ее и надежда. Философия и поэзия не живут, они сожительствуют и едва уживаются, но друг без друга не могут и вынуждены идти на компромисс, пребывая в секвенции, в условном кадансе, «зеркальной констелляции» на нейтральных территориях, например музыки.

Современная философия и поэтична, и музыкальна, и архитектонична, и живописна, и драматургична, но ее хлопотливость от лени, выдаваемой за мудрость. Все эти формы, претендующие на философский экстремизм, — результат побирания (обирания ближних), милостыни на бедность, как симптом слабых взаимодействий, вызывающий коллажирование, инсталляции и акции, демонстрирующие встречи в общих местах, на презентациях вместо единства, где терялся бы самостоятельный обособленный смысл. (Все это ложная озабоченность «качеством ощущений», о которых переживал Ж. Делёз, закрепление временной раздвоенности в качестве низведенной к степени вечности.) Там «фракталы» стырили, там спроворили «деконструкцию», увели «дискурс» из стойла, и даже «летальный исход» краденный. Современная философия уже не мыслит, она бессознательно, непроизвольно сокращается и все больше о себе, а не собой.

Поэзия держит себя за горло, которое больше не «бредит бритвою», а бредит галстухом, без которого в приличную ресторацию не пускают. А главное, что обеим совершенно безразлично, что о них думают и говорят. Если надо, то хорошую прессу организуют.

В одной строчке Р.-М. Рильке больше философии времени, чем во всех философских трактатах на эту тему. В одной кантовской антиномии больше поэзии и трагедии, чем во всей истории поэзии. В сущности, разделение на классы, виды, роды, подвиды — только школьное, пропедевтическое, продиктованное бессмысленной догматической дидактикой «оно». На самом деле не суть важно, где кончается поэзия и начинается музыка, где философия, а где живопись, где театр, а где архитектура и проч., — главное, чтобы они были везде.

Время само явление предательства, как подлость неизбежной смерти и гнусь старения. Смысл искусства и философии в том, чтобы избыть его, не исчерпав себя, но уничтожив в абсолютном бывании абсолютной красоты. Монодия философии и поэзии, музыки и живописи и т. п. исчезают в тембровой густоте сначала в кадансе гомофонного оркестра в глубинах универсума, чтобы вместе с тем снять определенность в единстве бытия и ничто.

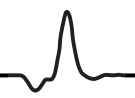
Но вокруг забитые люди. (Что там Л. Н. Толстой с его задиристым «Не пойму я эту поэзию. Что за радость ходить, отсчитывая шаги, приседая на каждой рифме», с его дурацкими требованиями к истории литературы и претензиями к музыке.) Поэзия и философия дохнут от усталой скуки бесконечных похорон и бодрых реляций. «Симулятивные модели коммуникаций» (Бодрийяр) ведут к созданию одной огромной канализации, где какие-нибудь Маклюэн с Энценсбергером — главные сантехники, распределяющие потоки мнимых ротационных поэзий и философий, желающих легитимности, довольствуясь куцыми впечатлениями, выставленными на продажу. Невозможность и то окрашена пошлостью. Монополия слова и частная собственность на знак делает независимое творчество заведомо ангажированным, загнанным в матрицу идеологического процесса. Эстетика счислена и обгажена стоимостью.

Трагедия в том, что восстание невозможно, поскольку любое «против» поглощается, и ненависть становится лучшим доказательством действительности окружающего мира. Восстановление — примитивное моделирование времени и реставрация его зомбирует и без того нелегкие чувства, прибивая их долу. Вырваться из окружения можно лишь разрушив основания, порождающее крайнее отчуждение, но поскольку искусство и философия вторичны и собственного саморазвития не имеют, это значит отказаться от себя ради ничто. Экстатировать, не утверждая предел, трансцендируя в иное, зараженное несвободой, реальностью границы, а игнорировав предел снятием определенности наличного бытия, необусловленным прорывом красоты, не знающей унижения «чтойностью», «всемством» и, за неимением свободы, утверждающим своеволие, а не самодурство. Трудность в том, что воля — еще-не свобода, и порождена сопротивлением предмета. В данном случае свободой, которую необходимо преодолеть, причем по идее. Это сопряжено не просто с насилием над собственной личностью,

но с совлечением тварности, личины, оставляющем чувства без спасительной кожи искусства и философии, заставляя быть всем существом. В несвободном мире красота и свобода, поэзия и философия не возвышают, не спасают человека, а убивают его. Невозможно чувствовать поэзию и музыку, вообще переживать человеческие чувства и выжить. И только потому, что такое невозможно, не может быть и невероятно — оно (имени нет!) взрывается трансцендентальной эстетикой, которая необъяснима. Не потому, что нельзя объяснить, но потому, что она вне игры. Здесь философия и поэзия искусство и жизнь — в едином порыве — недоступны социальному контролю, но самое их — в абсолютной красоте, которая без понятия в непосредственности становления. Имманентная поэзия и философия здесь еще рождены сопротивлением свободе и красоте, и рвутся как «конечные цели» развития, взвинчиваясь в иллюзорном саморазвитии, будто единственное и неповторимое свидетельство смысла жизни.

Причина их бытия пролагается в будущее, оправдывается старостью, а не страстью. Для опьянения достаточно идеи свободы. Всепоглощающая страсть становления — в переосуществлении оснований. Но проще бежать в начала смерти, к ее истокам и заводям, эмигрировать в грубую утонченность и неуклюжую виртуозность данности, напускную элегантность легкой жизни, чтобы пережить себя, нежели расстаться с собственным безволием и изменить основания, изменить себя, не изменяя себе. На это решаются очень немногие. Остальных устраивает патовая ситуация «метадизайна», «гиперреальности нового художественного духа» Шеффера, «психоделической глупости» потребительской ментальности, сочиняющей себе придаток операционной, аналитической эстетики. Это тупое состояние «вечной смерти», где искусство и философия превращены в галантерейный отдел супермаркета, с товарами-безделушками отнюдь не первой необходимости. Чистое формальное многообразие, основанное на формальном дроблении и дифференцировании, выражающего тоталитарность стоимости, делает искусство идеологией моды, заставляя мелочиться и размениваться на вещи («Сила вещей» Симоны де Бовуар или «Система вещей» Ж. Бодрийяра ошеломляют не содержанием, достаточно банальным, но тем, что авторы, полагая, что так и должно быть, не в силах даже в воображении помыслить что-либо иное), причем если бы произвольно — нет, по всем правилам. Бессмысленно об этом писать, разве что в эстетическом раже, от избытка жизни. Искусство больше не проблема. И только изредка, словно спохватившись, философия и поэзия в растерянности начинают варить в алхимических тиглях своих произведений «приворотное зелье», мертвую и живую воду, на мгновение в отблесках и тенях созерцая неясные видения собственной необретенной, но уже утраченной свободы, испытывая чувства из страха утраты, которая — наличное бытие — и исповедуя трусость (она одна не предаст) как единственное состояние счастья. Все может быть иначе. Но быть не посмеет.

РЕСТАВРАЦИЯ ВРЕМЕНИ



Приятно подурачиться в свое время.

Гораций

Безусловно, вторгаться в святые пространства реставрационных мастерских, создавая проблемы из ничего, не только крайний дилетантизм, но и откровенная наглость. Всего-то и достоинства, что откровенная. Однако «не корысти ради...» и не по необходимости, а просто так, скуки ради, на которой держится, судорожно хватаясь за что попало, трансцендентальная эстетика, создавая свой предмет из ничего и тем избавляясь от обязательств вдаваться в длинные, бесплодные объяснения: почему вдруг так, а не иначе. Можно иначе. В этом ее музыка, импровизационность и вариабельность, позволяющие избегать никчемной привязанности в миру причинно-следственных связей и тупой полезности.

Эстетика явно не полезна для ползучей жизни, копошащейся в сиюминутных заботах. Она всегда в предчувствии смерти и временности, в преходящести. Основа ее — аристотелевская лишенность (steresis), которая и порождает время самим прехождением бытия, пуст и бытия самого времени. Ни о какой особой метафизике репродуктивной деятельности или, пышнее и могозначительней, философии реставрации речи быть не может. Хотя еще не прошли те смешные времена, когда само имя философии трепалось по чем зря, зряшним трепом. Все эти «философские проблемы естествознания», «философии математики» и прочие потные упражнения неудавшихся в своей области естетсво(ис)пытателей недалеко ушли от шедевров эпохи, вроде «Диалектики разгрузочно-погрузочных работ» или «Философских аспектов осеменения крупного рогатого скота»[1]. Философии же, которую обвиняли во всех смертных грехах, повезло

меньше всего. Замусоренная, захватанная, истоптанная самонадеянными аматорами, — кто только не пытался насиловать ее. По счастью, у философии всегда есть эффективная «защита от дурака», позволяющая всегда быть выше ползучей эмпирии побирающегося плебейского мира, живущего наощупь.

То же касается и проблем реставрации, не нуждающейся в философемах и оправдании. Здесь не задаются вопросом: а собственно, зачем все это? Не лучше ли оставить все как есть? Ведь все равно, рано или поздно, так же банально, как этот штамп «рано или поздно», все сойдет на нет, и не только в том смысле, что предметы, подражая людям, изменяются, и так же, как человек уже через каждые семь лет совершено другой и тот же только движением, — так и вещь изменяется, неумолимо старея. Скрипки семей Страдивари, Амати, Гварнери, Паоло Марджини, Кароля Савицкого..., еще немного и наступит физический предел их существования. Исчезнут великие полотна. Превратятся в руины шедевры архитектуры. В конце концов истреплются, исчерпаются чувства и рассыпятся буквы стихов. Не говоря уже о том, что однажды звезда шестой величины, «желтый карлик» (по международной классификации) превратится в «красного гиганта», поглотив всю планетарную систему и сжавшись в «белого карлика», а потом в «черную дыру», чтобы вновь вспыхнуть сверхновой. Жизнь «никогда потом», — только «здесь-сейчас», как чувство вечности и бесконечности, чувствующей человеком, его временем и абсолютным становлением, в единстве бытия и ничто. И вместо того чтобы жить по-человечески, устремляясь к последней цели — абсолютной красоте, искупающей сполна бессмысленное существование общественной формы движения, «мыслящий дух» изо всех сил направлен на самоуничтожение в «бытии-к-смерти», нисколько не сомневаясь в необходимости самоубийства и исповедующего особую извращенную, циничную мораль смерти. Впрочем, мораль всегда аморальна, о чем предупреждал уже И. Кант. Ужасающее зрелище всеобщего распада даже не вызывает ужаса, воспринимаясь обыденным, рутинным делом. О чем жалеть, если в мусор превращаются сами чувства человека в бесчувственном, бездушном, душном мире. И подобно тому, как раннее христианство спокойно, без эмоций, не испытывая ни ненависти, ни злобы, уничтожало греческие статуи, замуровывая их в качестве бута в основания своих базилик, сметала иные, утонченные культуры, не стесняясь убивать; так же, как сжигались библиотеки и картины, иконы, да что там — люди, и сносились

---

[1] *(К стр. 257)* Названия подлинные, документально подтвержденные и ничем не более нелепые, чем модная нынче «гендеровская проблематика», которой пробавляются тёти, пожелавшие стать мужиками. Есть по этому поводу хорошая поговорка, относительно народная, на удобочитаемом языке переводящаяся: «когда бы было нечто у бабушки, она бы дедушкой была».

до основания целые города, — так и наше время ничуть не отличается от всех прочих, страдая амнезией и маниакальной страстью переписывать историю, навязывая прошлому свои представления, не считаясь не то что с истиной, но даже с видимостью правдоподобия. Память ведь она как больная совесть. Ампутации не поддается. Но вполне может заменяться ложными идеологическими ритуалами, приносящими прошлое в жертву живьем, эстетизируя смерть и подкрашивая покойницу-историю, придав последней умиротворенное, благостное выражение. Реставраторы же, упрямо проводящие свои «реанимационные мероприятия», когда никакой надежды уже нет, среди всеобщего хаоса и апофеоза войны всех против всех, как врачи — продолжают делать свое дело вопреки рассудку и не нуждаясь в теории.

Реставрация — своего рода «старчество», аскеза, пост и молитва о непреходящем, даже если сопровождается широким купеческим разгулом и дикими оргиями. Вскрывая время заподлицо, лакируя его под видом облагораживания в своей терпеливой размеренности и сосредоточенности, в добровольном одиночестве, реставратор (все равно чего: картин, зданий, фресок, скрипок, фильмов, книг, чувств, пространств и т. д.) сдерживает дионисийское буйство воскрешенного времени мистерией, воспроизводящей акт творения. Слепая метафора действия, переводящая умершие культуры в лаконичный жест воспрянувшей из было небытия вещи в угаре мятущихся, мятежных, чадящих временем образов. Вещь, явленная из небытия, — неугасимая лампада, разгоняющая слабой надеждой непроницаемую тьму перед образом, нет — не бессмертия, а — образом того, что все было не напрасно, однако, это заведомо не доказуемо и принадлежит сфере чувств, но никак не разума и тем более рассудка. И в этом смысле реставрация вполне бессмысленное занятие, чтобы им упоенно заниматься всерьез.

Только так восстановление восстания из праха позволяет эстетике остановить взгляд на сентиментальном «Продлись, продлись очарованье…», отводя его от будущего, в котором завороженно пытается рассмотреть свою судьбу, вперяя в «раньшее время», в презренном пространстве сбывшихся произведений, не тратя и не теряя времени, которое, разучившись смеяться над собой, мы придумали в утешение. Фрагментарность жизни, подтвержденной вырванными из контекста прошлого вещами, создает катаракту времени, заставляя ориентироваться в нем на ощупь, взнуздывая традицией искусство, пытающееся восстановить по истине видимость реставрации, а на самом деле пластическими операциями прикрывающее необратимость и неумолимость ширящейся смерти.

Есть в реставрации что-то неприличное, стыдное. Любовь к вещам, религиозный экстаз при виде мощей, ритуал и вынос тела «со святыми упокой». Однако главное: умереть с достоинством и вовремя, не впадая в истерику и панику избытого, изношенного бытия, цепляющегося за жизнь «во что бы то ни стало».

Геронтология вещей, засушенный гербарий форм не должны дискриминировать искусство, которое в свою очередь не должно подменять жизнь имитируемыми отчужденными формами: вещами, моралью, долгом, традицией, обрядом и прочими мелкими радостями, порожденными прозаическим и нудным товарным фетишизмом. Идеология стоимости, выдаваемая за теорию, обязывающую испытывать всенепременно священный трепет перед старостью и диктатом вещи, чувства, просто старостью с общеобязательным преклонением перед святой памятью, чувством времени, и прочими репродукциями и редупликатами эпох-глетчеров, с их аморфными, тщетно удерживающими выдуманные законы формообразования, замерзшими до твердого состояния временами, — не имеет ни одного аргумента в пользу своего права на существования самим фактом возвращения к функционированию без оснований. Это и создает видимость неких мифически объективных эстетических качеств, которые — не более, нежели проекция современных переживаний озабоченных объективацией в отчужденных формах, ввергнутых в прошлое-настоящее самой историей. Проницаемость прошедшего времени поражает видимостью прозрения насквозь как движения навстречу, не важно к чему — к месту, где сходятся время и пространство, и человек с возрожденным творением в самоутрате, выходя за пределы ограниченной формы вещества. Произведение выходит из берегов, так же, как и человек, преодолевает нищую форму своей индивидуальности и неповторимости, похищенной у вещи, распредмечивается, теряя предметность и не обретая ничего, кроме этого самого «кроме» как бесконечного прощания-обретения неописуемого тотального одиночества. Это деятельное созерцание пустого времени, горящего холодным, ледяным пламенем, по образу Мейстера Экхарта, в аду. Мстительная идея воздаяния и справедливости в экстатическом и безумном неприятии времени, когда упрямо и безнадежно ему сопротивляются, чтобы заслужить ад безысходности с его пошлой, достоевской любви к скорби. Реставрация времени не озабочивается теорией («збочиваясь» ею). Она — практическое действие-желание действительного зрения, зреющего проливающимся от избытка, освобожденного из пластов прошлого временем.

По сути, теоретических проблем в этой области по определению быть не может. Все погружено в опыт предметно-практического воспроизведения, где властвует дисциплина предмета, диктующего неповторимые в своей повторяемости предписания и порядок действий, исключающий двусмысленные толкования. И это относится к любой деятельности, направленной на восстановление, воспроизведение и сохранение предметности, независимо от того, будет ли этот объект картиной, скульптурой, музыкальным инструментом, партитурой, архитектурным произведением, театральной постановкой, «фильмой», чувствами или самим временем. Все выступает артефактом, само указание на который уже есть

сопротивление времени, неприятие его, восстание против исчезновения, практическое воплощение идеи извечного возвращения. Наделение смерти смыслом жизни. Конечно, здесь сразу возникает вопрос об аутентичности. Является ли, скажем произведение тем же самым, если оно выдерживает несколько реставраций, как в случае с «Тайной вечерей» Леонардо? Очищенные от копоти времени фрески Микеланджело в Сикстинской капелле уничтожают миф о сумерках Возрождения, его закате, но разочаровывают исчезновением какого-то неизъяснимого оттенка. Гораздо интереснее, что мастер в творческом раже спокойно и безжалостно уничтожил мешающие ему фрески Джотто во имя замысла. Потери в истории более совершенны, нежели то, что остается и продлевается. Парфенон построен на месте более древнего храма, и как знать, может быть, более совершенного, и разрушен венецианциами, которые в нем не усматривали ничего особенного. Знаменитые бульвары Парижа прорублены самоуверенной глупостью сквозь живую плоть города. Киев уничтожен уже в мирное время у нас на глазах самодовольными уродами, которые возомнили себя творцами. И можно было бы списать на дебильность и идиотизм (идеатизм — от «идеатум») отдельных персонажей этой драмы, если бы сам процесс не был объективной тенденцией выжившего из ума капитализма, основанного на законе стоимости, обессмысливающий в отчуждении само бытие человека. Ежели надо будет получить сверхприбыль, то и собор св. Софии продадут и вывезут, чтобы на месте ее бордель построить или в консерватории казино открыть. Продадут, как продали Украину по дешевке. Или какой-нибудь «дубань» (высшее должностное лицо в Китае с военно-административными функциями) подарит уже не «вулик», а целый народ в качестве «акта доброй воли», как крепостных холопов выменяв на породистую суку. И дело здесь в самой системе, в отношении к культуре, образованию и науке, являющейся в этом обществе издержками производства, а потому по логике вещей, обязанной сводиться к минимуму. Избыточность стандартных, заполонивших жизненное пространство вещей, основано на иллюзии доступности, и имеет основанием тщательно культивируемый дефицит с профицитом нищеты. Живой труд сменяется мертвым, овеществленным трудом, выраженным товаром и превращенной формой стоимости, и так далее. Это азбука. И реставрация основывается исключительно на законах простого воспроизводства, оставаясь зависимой от ценообразования, и ценность свою черпает и устанавливает исходя из рыночных отношений, что ведет к гибели предметности в самой сути, поскольку если сто тысяч тонн навоза соответствуют по стоимости картине Ван Гога или любой другой «ценности», то имеет смысл только уравнивающая, обезличивающая, нивелирующая все стоимость, безразличная к предметности. Так что жизнь человека, ханжески объявляемая высшей ценностью для какого-нибудь подонка Адольфа Шикльгрубера, таковой не является.

Ведь того же Баха играют современные музыканты, если во времена его не было смычка Виотти и ни о каких ломаных аккордах речи быть не могло? Темпы были в четыре раза ниже. Рояля, который так смело использует В. Фуртвенглер в Пятом Бранденбургском концерте (D-dur, Affettuoso), не было даже в проекте, а клавесин как щипковый инструмент в отличие от ударного фортепиано не позволяет интонировать и пользоваться педалью: это, впрочем, и сейчас считается моветоном. Медные были не темперированы, и на них играли передуванием, что для современного уха поначалу звучит фальшиво, и т. д. А главное: изменились чувства и отношение к музыке, когда благодаря напластованиям времен, переживаемых как отдельное произведение, любая безделица, трапезная соната и рожденная по нужде рутинная поделка воспринимается исключительно драматично, если не является маленькой трагедией — бесконечное «жаль», сожаление о мимолетности жизни, и каждое произведение будто затянувшееся прощание, взгляд вдогонку — во след покидающим.

В свое время Д. С. Лихачёв растерянно заметил, что восстановление парков сопряжено с одной проблемой, делать ли их таким, какими они был во времена, к примеру, Пушкина, какими он их видел, с молодыми деревцами, или оставить те деревья, которые росли при нем, которых он касался, то есть сохранить как то же самое.

По мне, задача реставратора не изменять прошлое, возвращаясь последовательно слой за слоем времени к истокам, к первообразу (археологам археологово), а оставить все в прошлом, все как есть, а не как было или может быть, зафиксировав, мгновенье не останавливая, а пробудив чувства, развивающиеся в пространстве и во времени в их мгновенной вечности. Объятый взглядом предмет, повитый временем, вызывает в потоке движения турбулентность, возмущение, заставляет резонировать остальное, оставленное, вселяясь, врываясь во Вселенную и отбрасывая ее в «прочее», спешащее прочь, но прорастая в захватывающем пространстве непринужденного развития универсальных отношений. Так «я» воспроизводит себя в бесконечном снятии по отношению к себе иному, в беспредельности, пробуждающейся в одолении косного бытия с самим собой, «пока смерть не разлучит нас». Сопутствующая умиранию эстетизация прошлого заставляет нас по «прежнему», по старинке рассматривать его исключительно по-винкельмановски, который ошибочно, но верно и точно в отношении (!) видел обнаженную античную пластику, лишенную покрова, как истинную, хотя античность не знала пустых глазниц якобы слепых статуй. Почитала хорошим тоном раскрашивать «статуй» в телесный цвет и напяливать парик. Этого очарования не избежал и А. Ф. Лосев, прилежно окучивающий античную эстетику, когда гипертрофировал «телесность» в качестве универсальной категории. Да и любой одержимый теоретик не может хладнокровно препарировать предмет. Он втор-

гается, отдавая свою кровь и время жизни, создавая единую систему кровообращения со временем и объектом, занимающим его (как покоренный город, отданный на разграбление), теряясь, исчезая в нем пересыхающим источником. Всегда вмешиваются чувства, которые и являются единственным и неповторимым достижением, оправдывающим любой теоретический выверт как самостоятельное произведение, создание простора, оправдывающим саму жизнь как свободный поступок. Ошибочно ли? Эгоизм любой со-временности может с достаточной достоверностью говорить о своих чувствах и то спешит заблудиться, убоявшись откровенности и пуще всего — преждевременного разоблачения, охотно скрываясь в оголтелом цинизме, отрекаясь от чувств, как от чего-то, выдающего позорный факт незаконнорожденности. Что же говорить о прошлом. Даже если бы удалось каким-то чудом восстановить, остановив время, тот же баховский оркестр, те же инструменты, музыкантов, время, отношения, и самого Баха посадить за орган, то и тогда мы не имели бы критериев, так ли играли, то ли это произведение, те ли, скажем, «Страсти по Матфею»? То же самое живет только этим «самым», самим по себе, как будто оно одно во всей Вселенной, игнорируя бесконечность, проистекающую до его происхождения, как будто начинается и заканчивается в себе. Оно всегда — перерыв постепенности. «Вдруг» и «откуда ни возьмись». Всегда сопротивление, распор между прошлым и будущим. Бегущая трещина, раскалывающая сплошность времени, которое до поры до времени аналитично и, лишь исчезая, заживляет в универсальности без швов и случайных связей метафизических форм разрывы и рваные пространства в едином становлении. При этом вмешивается не только представление настоящего о прошлом, предстоящем как будущее, а значит, не пройденное, а только надеющееся пространство, не только бегущей фугой настоящее, но и будущее несбывающееся, которое только могло бы быть самим собою, без участия времени, погруженного в основание. Бесконечная несовершенная воспроизводимость, воспроизведенность, изведенность создает заведенность цикличности, диктующего ритмический рисунок истории, которая и есть «абсолютное» произведение, от которого, как от первообраза, отпадают распадающиеся виды искусства в причудливых конфигурациях пространства, разнящегося только по предметности. Исчезновение предметности открывает простор чувствам, стремящимся к догматическому единству, поскольку рассматривают себя не критично, утверждаясь, как аксиома, без всяких на то оснований одним фактом своего непререкаемого бытия. Чувства несомненны. Но они утверждают сомнение преходящести, укоренены в расставании и разрыве, основываясь на несомненности «определенного ничто, которое есть некоторое нечто» (Гегель).

Поэтому, входя в историю или двигаясь вдоль сбывшегося отработанного времени, мы имеем дело с протоархитектурой. Относясь к ней, обретаем бесконечное

отношение пластики как таковой, которая может сколько угодно воплощаться в материале, пытаясь исчерпать исток, даже не снисходящий до воплощения. Любой исторический срез дает нам не только живопись, скоропись на сколе времени, но и диктует самый способ восприятия. Акварель по бегущей воде. Попытка пришпилить отражения. Трагедии истории рождают высокий театр. Фарсы — балаган и цирк. Клипы дней и кадры лет, как в свое время смена времен года мистерии, порождает фотографию и кино. Угрюмый и нудный, покойный быт творит жвачку телевидения.

Движение убегающего настоящего, двигающегося во все «стороны» и ни в одну из них, рождает музыку, эмансипированной от необходимости быть именно музыкой. И ее еще необходимо отважиться любить и не стыдиться этого. Надо иметь мужество преодолеть сдержанность и рискнуть сказать, признаваясь самому себе, оставаясь в откровении без защиты от хамского мира, как это сделал Т. Адорно: «Музыка имеет жестовое происхождение, она близко родственна рыданию. Это жест расслабления. Напряжение лицевой мускулатуры ослабевает — подразумевается то напряжение, которое заставляет лицо воздействовать на внешнюю среду и одновременно от этой Среды отгораживает. Музыка и рыдание раскрывают уста и дают выход эмоциям сдерживающегося человека. Сентиментальность низшей музыки в искаженном виде напоминает как раз о том, контуры чего высшая музыка в состоянии обрисовать в неискаженном виде, хотя и на грани безумия: о примирении. Человек, изливающий себя в рыдании и в музыке, которая во всех своих чертах уже отличается от рыдания, одновременно дает отхлынуть потоку того, что не является им самим, и того, что скопилось за плотиной вещного мира. Будучи рыдающим или поющим, он вступает в отчужденную реальность. “Бьет ключом слеза, меня вновь забирает земля” — вот о чем говорит музыка. Так земля забирает Эвридику. Жест возвращающегося, а не чувство ожидающего — вот чем можно описать выразительность всякой музыки, и то же самое было бы в мире, достойном смерти»[1]. И тут же не согласиться с этим, с собой, опровергая самой жизнью завораживающую своим образом смерть. Данность времени, явленного целиком историей «от истока и до устья», оказывается в своей пластике растяжимой «здесь-сейчас», размытой длением, обещающим долгий простор, в котором, однако, невместно сбыться.

И в очевидности, данности, утвержденности скульптуры просматриваются все те же видения, настроения времени, когда скульптура не себетождественна, а только тень, то удлинняющаяся на закате, то пропадающая в полдень, зависящая от отношения эпохи, которая включает ее в свое движение: то как символ, то как знак, то как жизнь, то как памятник погибшим от любви, про-являя чело-

[1] *Адорно Т.* Философия новой музыки. — М., 2001. — С. 215–216.

веческое, может быть, в произведении искусства и не содержащееся. В любом случае патина времени, то пространство, отделяющее ныне живущих от тех или иных произведений прошлого, являющихся всецело настоящими, возвращающими настоящее, отражающие его самому себе об-являет не только свободу умирания, но и «бытие-возможность» (Николай Кузанский) невозможного «неиного», которое было бы самим собой. Иначе говоря, субъект и объект перестают быть собой и растворяются, тают и таятся в отношении времени, дистанцирующего их друг от друга, когда каждый из них, по всей видимости, ставшей сущностью является другому не как другой, а возможностью открытого простора и далью проникновенной, но неприкасаемой.

Причем это время от меня до произведения оказывается не при чем. Оно не придаток, не предикат предмета и не дление, не «дальнейшее» моей субъективности, обусловленной отношениями, застигнувшими меня врасплох, — а свободное время, чистая форма объективной предметности, в которой только и сбывается не одна только совершенность, но все возможности сразу, в универсальном (*unum versus alia* — единичное и общее зараз, как утверждал П. Флоренский) бывании, когда не приходится «мелочно жалеть о небывавшем» (Рильке). Эта форма времени, ни на что не похожая, даже на время, своим бесконечным прехождением рождает время, больное любовью, заменяющей беспричинную свободу, чувствуют себя иррациональной в преддверии невозможной красоты, одолевающей прекрасное. Оно — изъян. Это время не обращается. Оно — расстояние расставания. Мучительная неизбежность в своей свободе не знающая выбора, поскольку свобода — единственная причина, не имеющая начала и не стремящееся в истоке к смерти. Здесь нет компромиссов, но нет и проституирующего диктата принципа полезности. Закон стоимости и товарообмен, натурализация времени остаются в лишенном воображения мире. Это чистая страсть, не обращенная в прошлое, не эмигрирующая в предположение и гадание о будущем, на внутренностях настоящего, — тотальная страсть к человеческому. «Обретенное время» (М. Пруст) «Материя и Память» (А. Бергсон). Непроизвольная память. Отчуждение в себя, когда от себя далеко, дальше не бывает. Вся суть в том, чтобы научиться забывать, разрушить память, связывающую случайными связями, ритуальными услугами, условностями и карнавалами живую жизнь, стремящуюся в провалы смыслов, какими являются непостижимые творения, и в отчаянии цепляющуюся за рваные края реликтовых, вымирающих значений. Все гибнет в страхе переживаний, которыми захлебывается сознание, покрывающееся холодным потом защитных реакций-гипотез, работающих без доказательств и не желающих считаться с реалиями. Эти наведенные галлюцинации ложной памяти (хотя как мы можем это знать?), проецируемые настоящим в качестве защитного механизма, так и остались бы механизмом, который функционировал, прикрываясь от страшной и без-

надежной, безрадостной картины прошлого, реставрируя смерть и буквально констатируя, конституируя ее, если бы смерти не задавались этим пристальным взглядом в прошлое точные временные координаты, когда любое произведение искусства не только представляет собой лакуну, каверну, трещину в торжествующем тотальном, монолитном небытии, не только исчезает пустоту, — но и прямо, минуя метафору, утверждает реальность происходящего, врываясь в настоящее не судорогой пространства, не далеким отсветом-ответом, а глотком свежего, не консервированного воздуха, похищенной у причинно-следственного времени свободой, хотя бы и воображаемой. Воображаемой в преображенного человека, пораженного насмерть беспощадной любовью, нарушающей ритм сердцебиения истории, сдваивающего удар. Прошлое оказывается только предчувствием.

Все выкрутасы так называемой «философии истории», в конце концов похоронившей сердешную под завалами последствий, и отказавшей в зашедшейся в служебном рвении истории в праве на существование, оказываются на деле лишенными воображения временными идеологиями. Реликтовая история стала местом свалки, где роются старьевщики, ковыряясь в «мусорном ветре» (А. Платонов) в поисках смысла для пораженного старческим слабоумием человечества, вдруг пожелавшего жить любой ценой, даже ценой жизни.

Время, отторгнутое на периферию то ли произведением искусства, копирующем одиночество человека, его обособленность и исключительную изоляцию как случайную «свободу от», то ли отвергнутое «личностью», — не важно: не опровергнуто и ждет своего часа в жестоком равнодушии, замуровывая в комфортабельной и самодостаточной герметичности, заставляет душу толпиться в давке ограниченного истолченного пространства. В камере предварительного заключения выжившего предмета, который — стык времени, где сам человек невозможен. Ему нет места. Он неуместен в стенах, застенках времени, подменяющем бытие нудным ожиданием совершеннолетия.

Только человеческое отношение ко времени, приручающее его и включающее в эстетическое переживание, позволяет реабилитировать историю посмертно. В ее услугах больше не нуждаются. Реставраторам остается только (и горько) штопать прорехи, прорываемые произведениями в ткани времени, а каждый изо всех сил стремится избавиться от связи с предыдущим, ослабить удавку времени, возвращающих нас унылому «все уже было». И это при том, что каждый есть дление истекшей вечности. Незавершаемость бесконечности, когда остается только усталость реминисценций от «как-нибудь» до «когда-нибудь», от «может быть» до «никогда больше».

Культ времени, исповедуемый в истории, — слабость, простительная хилому творчеству, присвоившему человеческие качества и создавшее миф о собственной непогрешимой значимости. Творчество бесчеловечно. Оно уничтожает

и унижает человека, обескровливает его. Оно и возможно лишь в тварный, скотский период истории, где человек еще не человек и даже не похож на себя. Вещь эксплуатирует его сущностные силы: и волю, и чувства, и ощущения, и память. Отношение к прежнему порождено уходом из жизни. Попытка жить вызывает потребность продлить жизнь вещам, произведениям искусства, предметам, мыслям и чувствам — оракулам, которые ничего не сообщают, скрываясь в невнятном бормотании, эхом отзывающегося на бессмысленные вопросы на данный момент настоящего, того, что считается им. Произведения закрываются как цветы перед непогодой и притягивают своей неопределенностью, защищая наличное бытие от потока становления своей нездешнестью. Даже современные «креатуры» заведомо не здесь. Они не болтливы. Они — воплощенное молчание. Апология созерцания, которое стремится пройти незамеченным. И это делает их замечательными.

Произведения обращают на нас внимание, избавляя от равнодушия и обреченности, вспоминая о нас. Они смотрят «во все глаза», остаются с «глазу на глаз», бредут «куда глаза глядят», для «отвода глаз», прямо в «глаза» и всегда «между глаз», как «между тем», незаметно скрадывая пространство. Произведения, обретают кажущуюся самостоятельность, оставаясь осторонь «дрязгов» (И. Тургенев) современности, залегая в глубоком дрейфе при штиле истории, и пока она гомозится на месте в суете, остаются в невозмутимой себеравности, сохраняя дистанцию, оставаясь в пределах видимости. Но изменяются они только современностью, в которой обитают, живут только для нас, нами обретаясь и вживляясь в ткань культуры, подтверждая генеалогию, как документ о происхождении своей беззаботностью.

Их никто не спрашивает, желают ли они реставрации или предпочитают упокоиться с миром. Произведения замеченные, меченые вниманием (а сколько утраченных, но еще скрывающихся в неведомом, забытом) покоряются обстоятельствам, которые всегда внешние и не касаются внутренней жизни, но, подчиняясь, мстят, обнаруживая всем своим видом и существом, что они «не о том», и тайно унижают современность, презирая ее и подавляя. Они берут измызганное время на измор, позволяя дурачить саму смерть, которая вынуждена поклонятся уцелевшему в бойне, будто святым мощам. Произведения здесь как пути, уводящие к истокам, к первообразу, за которым ничего нет, — к началу, которое только будет. И каждое из них: и произведение и начало (особенно это наглядно в искусстве) — не от мира сего, всегда об ином, где начало и конец — в неразличенном единстве, единстве неповторимом, но вездесущем. Такой безбожный предмет в своей бесконечности самосозерцания, вызывающий чувство без внешнего воздействия, является абсолютным воспоминанием-в-себе-и-для-себя, брошенным с размаху в поток времен и расходящееся кругами смыслов. (Любознательное же

человечество, бросающее камни, следует завету Козьмы Пруткова следить за кругами расходящимися, иначе твое времяпрепровождение будет пустым занятием.)

Предметное сосредоточение при бездействии является экстазом очевидности, которая порождает видения как величайшее напряжение духа, пребывающего не в откровении, предстоящего, предсодеянного, но в самооткровении настоящего. Вот здесь открывается нездешнее «здесь» и «вот». И время обратимо. Его обертоны — реставрируемые сущности, чьи натуральные ряды, убеждая в том, что все непреходяще, нетленно, настойчиво предлагают проходить, не задерживаясь и немедленно, и вздрогнувший человек оглядывается на вещь завороженно.

В произведении видится собственная свобода, независимая от воли и безразличная к основаниям. Здесь независима только случайность, свобода отягощена необходимостью, а необходимость связана возможностью свободы, что делает необходимость невольной и даже невозможной, то есть всецело определенной. Все это движение — как страсть, желающая сохранить себя в откровении беспредельного, по сути нуждается в отказе от оснований и прошлого: отражается, аккомодируется в «зрачке» произведения (еще раз подчеркну, это может быть и нечто нематериальное, произведением бывает и чувство, и определенный отрезок времени, даже пустота или ощущение) противоречием, одушевляющим все и ничего, становлением в никуда. И это падение в ничто радует свободным полетом, где прошлое — ностальгия по тверди и тяжести, простор оставленного движения.

Но, оставаясь в «урядстве», в порядке вещей встреча с искусством отработанного пространства внезапно может так же беспричинно завершиться. Однажды и впредь ничего не чувствуешь или ощущаешь замерзание, вступая в позднюю осень, когда острее и прозрачнее дышишь, но все глубже уходишь в себя, не в силах преодолеть оцепенение великого онемения, остывая, окоченевая в бездеянности, растасканный заживо произведениями искусства, требующих своей доли добычи от падали, которую представляешь сам. И каждый, как поминальная дата в столкновении с искусством, безутешен. Чем утонченней чувства в грубой страсти, тем сильнее тлетворный запах времени.

Нет, все может быть иначе, когда время юным ветром врывается, разгоняя тухлый воздух истории, устланной трупами вещей и людей, в ярости нахлынувших человеческих чувств. Удивительно здесь то, что эта чистая ярость, преображающая прошлое в настоящее, заставляющая неподвижные вещи рдеть человеческими страстями (знаменитое гётевское *entgegengluhen* — глагол *рдеть навстречу* одним словом) и растравливающего человеческую душу, обрекая ее выходить из берегов, — эта ярость необусловлена, она безусловна и абсолютна, и является во всей сущности красотой, сметающей убогие пределы прекрасного

в прорыве к ничто как пространству, не знающему прошлого, настоящего и будущего. Здесь нет места сплину и меланхолии. Тоска, предвосхищающая смерть, отступает. Строки Ш. Бодлера, столь любимые В. Беньямином и так понятные нам, теряют роковую окраску:

Et le Temhs m'engloutit minute par minute,
Comme la neige immense un corps pris de roideur
(Как труп, захваченный лавиной снеговой,
Я в бездну Времени спускаюсь ежечасно).

Пер. Вяч. Иванова

На смену им приходит:
Я не знаю, Земля кружится или нет,
Это зависит, уложится ли в строчку слово.

В. Хлебников

Все уже не зависит от времени. И верное уверенное европейское: «В сплине время предстает опредмеченным; минуты облепляют тело, как снежинки. Это время лишено исторического измерения, как и memoire involontaire»[1], оно сменяется внекалендарным чувством полноты бытия, проливающегося через край ограниченных прекрасным форм. Уничтожается патриархальный уклад вещей. Безмерное не утаивает смерть, оно игнорирует его в абсолютном безымянном движении, возвращаясь в первозданный «огонь мерами угасающий и мерами возгорающийся». Стереотипы и струпья вещей, тщащихся заполонить опустошенность, намекающие на стигматы любви, сметается чистой прорвой переживания.

Ветошь и хлам исчерпавших форм преображается в потоке, заставляя единичность предметов прорастать во всеобщности и прирастать временем. Поэтому жизнь возвращенного времени зависит не от консервации, чреватой бутулинусом все того же времени, как «так и было», готового скиснуть вне музейных камер от свежего воздуха, она не в зависании в музейных покоях, а в произрастании времени в живом изменении, где обломок, руина, не раскопанные города и не разрытые могилы живут своей полной жизнью, где время умножает время, свободное от временности.

Предмет (будет ли это картина, скульптура, книга, любой оттенок прошлого, отношение, пространство, произвольная форма — все едино) становится «шлюзом», уравнивающим возраст и уровни времени; барокамерой, снимающей давление. Прошедшие вещи — «волноломы времени» (Х. Кортасар). Старость наступает с любовью к жизни. Вещи — резервуары, емкости, интервалы, остатки ритма истории, но и реквизит времени, условные, наглядные метафоры, на сценической площадке истории, но безусловные как объяснении в любви. Они словно за-

[1] *Беньямин В.* Шарль Бодлер // *Беньямин В.* Маски времени. — СПб, 2004. — С. 219.

сушенные цветы в старых книгах прошлого, уже ничего не обещают. Их смысл в «удержании», в том, что Лейбниц называл retention. Сбывается не только идея Макса Дворжака, актуальная и ныне, о том, чтобы история искусства перешла от истории стилей к истории объективного духа, но и дальше, преодолевая сердечную недостаточность искусства к снятию самой истории в непосредственном развертывании абсолютного человеческого чувства, где все равно, что прошлое, настоящее и будущее, истина, добро и красота, — как все едино.

В этом предельном времени, пограничном, вот-вот избывающим себя в разорванности (лишающей одно-разовости) и несовместимости с собой, «канает», будучи не в силах добровольно умереть, предыстория человечества, история времен, рождающая призраки абстрактных идеалов. Красота, Свобода, Истина, Любовь, Добро и даже Прекрасное (как персонифицированная, доведенная до разрыва и тем обретающая самосознание в самостоятельности [*Selbststendigkeit*], претендующая быть субстанцией Вещь, изошедшая в явлении, за которым нет ничего, и даже это «ничего» — временно) выступают здесь не в своей абсолютной реальности, а в виде односторонних границ, явленных бесконечно отодвигаемым пределом самого конечного, ограниченного и желающего быть окончательным и бесповоротным самого абстрактного мира, являющегося самоцелью самого себя с конечной целью — тотальной формой стоимости, к единообразию которой, как абсолютному авторитету, эквиваленту все принудительно сводится. Ультиматум, который предъявляет красоте пустые формы рассудка, лишают его рассудка в декларации тезиса, что «нам и здесь хорошо» и «мы живем в лучшем из миров» в зазубренном, бесконечном повторении времени в одной и той же определенности заведомого отказа от развития, в убогом оптимизме компенсированного, функционального существования. Возвращенное время оказывается ядовито своей исключительностью и неусвояемостью («Ядовиты луга в дни осенней прохлады», Аполлинер). Поскольку это тоже своего рода «целесообразное без цели», холопское сознание здравого смысла рождает свою эстетику, эстетику продвинутой вещи, освобождаясь от необходимости думать, мыслить, действовать и назначая вещи прекрасными произвольно, научившись использовать «баранье сознание» толпы для создания непотребных потребностей и желаний, и столь же лихо их удовлетворяет без удовлетворения рекламными буклетами. Уже не само нищее обладание, но только идея, вернее, полое, с подванивающим половым душком «беспонятие» обладания, культивируется общественными овеществленными отношениями как пустое отправление функций, имитирующих жизнь. Полнота человеческой жизни сведена к процессу «ассимиляции-диссимиляции». Чувства — к «реакции-раздражителю». Смерть является возвращением к жизни, уходом в основание, освобождением, когда человек «отмаялся» и пределом искомой «новизны» ощущений, хотя и «стара она как мир».

Обстоятельства, по которым определяется мера человеческого сменяются тем, что это человек представляет в конце концов.

Отсылание к прежнему, к прошлому, к первоидее, но не по существу, — силовая, принудительная метафора вечного (вещного) возвращения, но только самой вещи, при невозвратном, невозможном и необратимом человеке. Он изумлен в себя.

Предыстория человечества, основанная на этих принципах мертвого времени, давно себя исчерпала, что ясно даже развлекающим обывателя официальным профессорам вроде Фукуямы с его «концом истории», Чорана, похоронившего все человеческое в «После конца истории», и прочим менее добросовестным стукачам и культуртрегерам вроде Тоффлера, Поппера и прочими, превратившими самым наглым образом эту тему в священную, но дойную корову. Философия, к слову сказать, основанная на объяснении обстоятельств и вольной их трактовки в полном соответствии с вознаграждением, философия, купленная на корню хозяевами нового порядка, себя давно изжила, выполнив предназначение, как и религия. Теперь это не более как пережиток, хуже того, маразм истории, болезнь Альцгеймера, рассеянный склероз и т. д. Единственным ее спасением может быть только историческое преосуществление общественной формы движения, где философии остается бесконечность трансцендентальной эстетики[1], уже не довольствующейся

[1] Поскольку старую добродушную эстетику, ищущую вслепую «форму форм» давно похоронили заживо и даже без почестей, те, кому она мешала своими пусть наивными призывами к совпадению Истины, Добра и Красоты. Независимо от точек зрения, но начиная с «Эстетики безобразного» К. Розенкранца, К. Фидлера и дальше Д. Лукача и так далее (всех не упомнишь), таких как О. Марквард, чье остроумие породило выражение «искусство, которое не является больше прекрасным», давшее название популярному в свое время сборнику «Die nicht mehr sconen Kunst» (München, 1968), кладбищенский сторож Д. Рудлоф со своим «грандиозным кладбищем эстетики» (см.: *Rudloff D.* Freiheit und Liebe. Grundlagen einer Asthetik der Zukunft. — Stuttgart, 1986; *Giannaras A.* Asthetik Heute. — München, 1974; В. Эльмюллер и группа «Философия и искусство», см.: Kolloquium und Philosophe. — Paderborn, 1981. — Bd 1); Ф. Кеппе с его «остаточными категориями эстетического» и другие, нынешние, вроде Р. Рорти и А. Данто, вообще не задающиеся таким вопросом (к слову сказать, на всех этих авторов «навел» меня еще двадцать лет назад А. В. Гулыга своими «Принципами эстетики», М., 1987), захотелось разобраться, что к чему и кто у кого. Так вот все эти страдания ценны индивидуальными агониями теоретиков, а не их предмета прекрасного, которое хотя и тщательно имитировало самоубийство, но на деле матерело и пучилось искусством, прикрываясь нехитрым фокусом «феноменологической редукции», которая с криком *Zuruk!!!* просто утверждало, что разлагающийся мир, породивший в свое время категорию прекрасного, уже не дышит, и зеркало искусства

простым описанием чувств, развертывающихся в пространстве и во времени, не успокаивающейся в чистом созерцании, любовно взращиваемой и не нуждающейся в теории чувственной достоверности, отчужденной от чувственно-практической деятельности, а представляющей сферу продуктивного воображения, порождающего движение чувств в непосредственной абсолютной красоте, одолевающей смерть, вечного становления, где чувства перестают быть случайной свободой низших способностей. Очевидная враждебность капитализма к искусству, ненависть, проистекающая из веры и «духовно-истинного», о которой убедительно говорил Э. Блох в «Принципе Надежды»[1], эмпирически-позитивистки отрекается не только от искусства, но и ампутирует фантазию во всех ее проявлениях, саму красоту морализаторски относя к искушению и пороку. Правда и искусство оказывается не всегда на высоте, опускаясь до холуйского обслуживания обывателя, приобретая мышиный окрас посредственности, и в этом своем обличии претендуя на истину. Пуританская ханжеская мораль проституирует искусство и культивирует его распущенность. Как и общество, современное искусство основано на тотальном предательстве, в том числе и своих истоков, которые стремится испохабить всеми возможными средствами, в том числе и реставрацией.

Обывателя интересуют пикантные подробности и скандалы, связанные с прошлым, а профессионалы охотно это прошлое обгаживают, клевеща не только в исторических штудиях, но и казалось бы, непогрешимыми в своей научной честности археологией, текстографией и даже невинной реставрацией, действующей из лучших побуждений, вроде тех иконописцев, о которых с горечью и досадой говорил князь Е. Н. Трубецкой, сетуя на традицию обновления икон, когда старая роспись стиралась до основания, доска левкасилась и икона писалась по новой. Святой была доска, но не изображение. Это, не говоря о том, что искусст-

---

больше не туманится дыханием. Гниение может быть выражено средствами самого гниения, безобразное выражено — как вырвано — самим безобразным, а не через противоположность. Поэтому требование эвтаназии для искусства, подменой его наличным бытием самодовольной самодержавной вещи, репрезентирующей абстрактно всеобщее господство единичного от имени абстрактно-всеобщего, порождено товарно-денежными отношениями, уничтожающего «одномерного человека» (Г. Маркузе) любыми способами. Мандат единичного, мнящего себя как «мы», его право собственности и титул «я» куплен по дешевке, хотя и по нужде. Смерть выступает здесь потреблением потребления. Расширяя возможности, она уничтожает их, о чем недвусмысленно поведал Ж. Бодрийяр в заказной книге «Символический обмен и смерть». Эстетика и впрямь изменяется, как любой живой организм, но движение ее в ином, и это тема другого исследования.

[1] *Bloch E.* Das Prinzip Hoffnung. In fuenf Teilen. Zweiter Teil (Grunlegung). Das anfizipierende Bewusstsein.

во и эстетика вообще занимаются эскорт-услугами и прочими сомнительными «изысками», самым невинным из которых является консумация, даже не торгуясь. Они вымыслились до бессмыслия, лишенные воображения и удовлетворяясь раздражителями, имитаторами и протезами чувств. Поэтому актуальным становится узаконивание и оправдание плагиата, роскошно именующего себя пост-модерн. Впрочем, он уже всем надоел, и только у нас еще доверчиво вкушают эту падаль. Конечно, о роли плагиата в истории, скромно взывая к традиции и преемственности, можно написать занятный, развлекательный опус, вроде «Истории проституции». В конечном счете и Моцарт, и Бах («швейная машинка Господа Бога», Колет), и Гёте с Шекспиром, не говоря уже о новоделах, грешили этим. М. Зощенко в «Голубой книге» был вполне прав, когда утверждал, что в литературе есть только четыре сюжета, избитых донельзя, а потому все повторяется в каждой эпохе. Офорты-эктипы с великих полотен, авторские копии и т. п. создают подобное дублированное пространство, множащееся и дробящееся в тиражах, электронных носителях, средствах информации, записывающих устройствах. Да и сама жизнь человеческая застает уже развитое, исторически обусловленное пространство, так что человек не выдумывает себя, а воспроизводит уже имеющееся в формах опять-таки продиктованной субъективности. Он пользуется языком, который не сочинял, видит и слышит глазами и ушами всего человечества и даже если он никогда в жизни не слышал какое-либо произведение или не видел картины или скульптуры, все равно они существуют для него в своей прошлой созданности, как его потенциальная бесконечность вместе с теми шедеврами или чувствами, еще вообще не родившимися. В этом отношении все вообще можно свести к реставрации, с той только разницей, что реставратор старается сделать похожим, максимально приближенным к оригиналу, в то время как человек (если он стремится к свободе конечно) пытается удалиться как можно дальше. Ужас в том, что даже создаваемый, анархический хаос уже предопределен, в нем трудно дышать из-за марширующих предписаний, растаскивающих человека на фрагменты, ваявших его жизнь форм, сутолоки и назойливой суеты вещей. И противопоставить ему нечего. Разве что играть, как музыканты в «Репетиции оркестра» Федерико Феллини перед угрозой мировой катастрофы, перед тупой болванкой, играть музыку отчаяния без надежды, что все обойдется, хотя брызгающий слюной дирижер в истерике сбивается на речь Гитлера, вещая его голосом о тотальной войне. Искусство же капитулирует без боя, занимаясь «черной археологией», раскапывая могилы прошлого. «Всякое рождение уже капитуляция» (Э. Чоран). Все тонет в однообразии «глупости больших масс» (Ш. Бодлер) и скука, наводящая тоску рецидивного времени, воспитывающего в качестве безупречного вкуса «нюх на старье» и питающего трусость, уже решившуюся на подлость жить.

Всегда
Мы будем все дальше и дальше идти,
Не продвигаясь вперед никогда.
Г. Аполлинер, пер. М. П. Кудинова

Затхлость, дряхлость и рекапитуляция. Вялые потуги примирить человека с самодовольным фатализмом, «фатализмом тех, кто менее остальных связан с процессом производства и чья смутная привязанность к конъюнктуре сравнима с поведением человека, целиком подчинившимся непредсказуемым прихотям собственного пищеварения. Клокотание, слышимое в этих стихах, больше связано с вздутием живота, чем с идеей общественного переворота. Запоры и меланхолия издавна связаны друг с другом»[1]. Все предъявленное В. Беньямином Кестнеру, можно обратить ко всему современному искусству и философии, распродаваемым по дешевке, пристраиваемые, всучиваемые менеджерами таким же торговым агентам, так что любое произведение заранее ждет судьба рекламных листочков, горстями выгребаемых из почтовых ящиков. Оно — мусор, не готовый к утилизации. Возрастает ценность вещей, подкрепленных авторитетом времени. Вещей, которые уже невозможны в своей состоявшейся реальности, даже если уже не существуют как Афродита Праксителя или «Канон» Поликлета, погибшие картины Ван-Гога или уничтоженная Александрийская библиотека.

Вызывание духов рукоприкладством к бывшему времени, присутствующим в настоящем, настоящим образом дает видимость реформы возвращаемого на место времени, на первоначальное место, где реставрация не столько воскресение, сколько воздаяние при помощи мистического архетипа морального превосходства прошлого, уцелевшего, избегшего общей участи в катаклизмах истории. Вещь становится непреходящим со-бытием, подающим образ приблудному нищему времени. Она утрачивает стремление. Время из парадоксального превращается в пародийное. Однако то, что вещь (это может быть что угодно, любой осколок прошлого, но так наглядней) длится в настоящем, «зная» и «предчувствуя», «провидя» свою судьбу, ставит точку в истории, создавая контрапункт мгновения. Как писал Лейбниц, «строго говоря, точка и мгновение не являются вовсе частями времени и пространства и в свою очередь не обладают частями. Это только пределы». И дальше парадоксальный вывод: «Не движение, а постоянный поток идей дает нам идею длительности»[2].

Любой артефакт, любой фрагмент исторического развития запределен и мгновенно сотворяет беспредельность настоящего, в котором укореняется обещание

---

[1] *Беньямин В.* Левая меланхолия // *Беньямин В.* Маски времени. — С. 382.

[2] *Лейбниц Г. В.* Новые опыты о человеческом разумении автора системы предустановленной гармонии // *Лейбниц Г. В.* Соч.: В 4 т. — М., 1982. — Т. 2. — С. 151.

воображаемого счастья как ожидания будущего движения. «Равномерное движение» прошлого выступает «мерой неравномерного движения настоящего». И тогда оказывается, что прошлое для нас определяет прошлое в себе, не модифицируя его и не модернизируя по возможности. Пространством, актуальной бесконечностью настоящего и потенциальной бесконечностью прошлого создается простор абсолютного творения будущего, даже если все будет уничтожено и сожжено дотла. Это предполагает не свободу пользования вещами, но реальное совпадение со всеобщим движением универсума, при абсолютном условии сознательного развития общественной формы движения материи. Это кажется невероятным и бездоказательным. Но как утверждал все тот же Лейбниц: «Иногда сила суждения заключается в том, чтобы не слишком пользоваться ею. Так, например, исследовать некоторые остроумные мысли на основании строгих правил истины и здравого рассуждения — это значит портить их»[1].

В любом случае мы создаем некое эстетическое пространство, которое не обязательно, но пребывает в видимости свободы, недоступной миру, основанному на причинно-следственных связях, время которого прошло, а иное не наступило. Произведение становится перекрестком, и либо оно задыхается в старости слежавшегося времени, в мертвом бытии вещи, либо прорастает новой жизнью, не изменяя себе, но сотворяясь в новых отношениях. Вещи-узлы, не те, которые мы тащим по истории как беженцы, отступая от надвигающейся смерти и бросая вдоль жизненных путей, нет: вещи-узлы, по которым определяется скорость времени, как у первых парусников, а для этого их бросают. Чтобы быть вровень со временем, необходимо его обгонять, а кто остается, изменяется быстрее, в том числе изменяются предметы, отношения, взгляды и чувства. Вещи — замедлители, пытающиеся замедлить старость, и они же ее симптомы. Как пигментация, как запах, когда хочется отказаться от всего, что ты любил, и отвернуться, избавившись от свидетелей, оставшись преданием, легендой.

Я отворачиваюсь от друзей своих:
Их лица для меня — зеркал непрошенная вереница.
По их улыбкам с ужасом я вижу,
Как ломится ко мне всесокрушающая смерть.

Д. Ийеш. «В ладье Харона»

Однако, по верному, на мой взгляд, утверждению А. Кожева, поскольку только человек осознает смерть и может выдержать ее взгляд, именно он обладает абсолютной свободой, по крайней мере, может сам стать мерой смерти, а время, воплощающееся в нем, — только памятник. Его охранять нет необходимости. Есть свобода все оставить как есть, предоставив всю свою жизнь быть прежде

[1] *Лейбниц Г. В.* Новые опыты... — С. 140.

прочего «допрежь». И здесь времена становятся если не свободными, то непоследовательными, так, что вполне возможна критика кантовского априоризма Гераклитом и написание портрета Цветаевой Веласкесом; может быть заимствование идеи Луиджи Нона Себасьяном Бахом или еще более лихо: И. Кант, похищающий идеи у какого-нибудь П. Рикёра. Более того, может быть и так, что Моцарт ваяет Булеза, а анонимные авторы архитектуры майя пишут «Поэму без героя», или мы все играем симфонию еще не родившегося композитора, а какой-нибудь современный дядя Ваня сочиняет не только А. П. Чехова, но и гекзаметром будущую «Человеческую комедию» и т. д., «дальше без меня», как говорил Лев Толстой.

Здесь все возможно, поскольку время теряет доминанту. И рефреном возникает отреставрированное и звучавшее выше: «Вот и здесь открывается нездешнее «здесь», в котором время обратимо. Его обертоны, реставрируемые сущности, чьи натуральные ряды убеждают в том, что все непреходяще, теряют определенность, погружаясь доверчиво в чувства, выпущенные на свободу. Только тем острее ощущаешь, что все преходяще, и это происходит с тобой. Человек вздрагивает, завороженный открывшимся, но взамен получает власть над временем, в котором движется свободно, неумышленно. Да так оно все и происходит, поскольку каждый из нас, начиная с нуля, воспроизводит все заново в немыслимых сочетаниях самой своей жизнью, и вещь — только место встречи, пограничный знак, а встречаемся и расстаемся мы только на нейтральных просторах красоты, и мы сами ее всегда-неосуществленное пространство, ее «всегда-не», разлука до самой смерти, связующей нас в едином порыве, в дуновении необратимой жизни.

ГЕРОНТО-
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА



представление

-филия, -логия, -семантика, -кратия, -графия, -мерия, -педия… с тем же успехом она может быть некрофилией, педофилий — суть не в этом.

Есть проблемы, о которых говорить не следует. Тем более, публично. Область *пустого* знания — не в смысле не нужного или употребленного самоочевидного, — тогда оно может быть бросовым и в своей бесполезности переходит в область эстетического, пусть даже в самолюбовании, а в смысле — опасном. Пустопорожнее и ни о чем обладает магией всеприсутствия. Опасность в реальности возможности, кажимости и видимости, обретающих материальный субстрат. Торжество бездумности мышления, работающего вхолостую и упивающегося самоисчезновением, исчерпанием в репродуктивном, изнашивающем движении, так занимавшем М. Хайдеггера (см.: «Что такое мыслить»). Таких пустых проблем бесчисленное множество, хоть создавай новую нумерологию с мистикой случайных соответствий.

К примеру, вопрос о видовых различиях искусств, границах, иерархии, пределах, конструкциях и прочих архитектурных излишествах. Современное искусство не объективно прежде всего постольку, поскольку не схватывается как объект. Оно для себя — прежде всего. Не погруженному в его стихию нечего делать, а пребывание в его имманентности, непосредственной мгновенности делает излишним его самосознание, оставляя любое суждение в опаздывании — в прошлых, сброшенных будто змеиная кожа движения формах. Суждение до тех пор всегда не о том, пока не о том станет феномен искусства данного времени, и о нем будут судить по высказыванию.

Искусство всегда излишество, излияние и проговаривание мира в риторике отрешенных происхождений. Его бормотания или имитация оргиастических плясок (так аборигены развлекают красочными, хорошо поставленными обрядами глазеющих туристов где-нибудь на островах) скорее пение про себя.

Потом, искусство все равно не последует предписаниям. Не прислушивается к советам и реагирует только на почесывание за ушком или дергание за хвост. Хулиганство разрешено исключительно ему — всем остальным о нем токмо с почтительным придыханием и закатыванием глаз. Любой скандал должен быть тщательно отрепетирован и обставлен соответствующим антуражем. Однако, устав от исключительности оно хочет вернуться и это — «вечное возвращение равного» (Ницше), которое чревато катастрофой. Искусство становится назидательным, поучая и наставляя, стремясь подмять мир под себя любым способом. Его убежища-мастерские превращаются в богадельни, дома призрения беспризорных чувств, которым некуда деться. Но главное, не преодоленные отчужденные формы, вторгаясь в основание, без исчезновения своим бессмертием, как раковые клетки нарушают движение жизни, не нарушая ход вещей. Искусство начинает служить вещам, овеществляя все, что попадает в поле его влияния, следуя принципу «Искусство — это вещь». Возвратные формы несут собой всю горечь отчуждения, которое не может быть снято, и тем преобразуют основания, разъедают его кислотой невозможности, прихлопывая прошлым, которым является все созданное. Зараженные основания перерождаются.

Искусство всегда накануне смерти, поскольку всегда представляет завершенное. Даже незавершенное — представлено, теряя неповторимость в бесконечном повторе.

Мертвое время останавливает движение, сковывая его покровом наличного бытия. Прохожее искусство не проходит. Оно не темпорально, а темпово, подчиняется заданному размеру, механическому ритму и всецело вовне, потому что не в себе. Его торопливая скороговорка, «заумь» основана на поклонении форме[1], которой томится, и все существование его — попытка избавления, сбрасывания кожи. Сволочение («совлечение» — В. Даль) форм делает искусство изворотливым.

[1] Причем все сказанное о форме заведомо приблизительно, в пределах необходимой и достаточной точности. Форма не самоцель. Она — повод. И смысл ее только во включенности в переживание независимо от специфики. Будет ли это А. Фосийон с его «Жизнью форм», А. фон Гильдебрандт и «Проблема формы в изобразительном искусстве», «Эстетика безобразного» К. Розенкранца или С. Е. Фейнберг в «Судьбе музыкальной формы» — любым случаем форма — процесс самоисчезновения, который принимает все, «затягивая все, что истомится в оцепенелый свой водоворот...» (Х.-Р. Хименес), и воображение воссоздает действительным, без обмана, — сплошная «Риторика вымысла» (Уэйн Бут).

Выворачиваясь из себя, выходя из себя в истерике от необходимости быть вообще, принуждаемое к жизни, оно стремиться избегать чувств и того, что было, теряя дар речи. Эта безъязыкость, равно как и безымянность, анонимность в силу огромного наличия имен, умноженные на однообразие песчинок-произведений (про-из-введений) в пустыне сбывшегося, знаменуют апофеоз одиночества оставленности наедине с собой. Обращенность вовне оказывается отброшенностью в «обратно» в себя.

Искусство никогда не было небывалым: всецело прошлым еще до свершения. Искусство стремиться не быть собой, предпочитая монументальное ничтожество существования. Оно само настаивает на том, чтобы быть искусством вообще. Известное желание частности. («Идиос» — свой, частный, особый отдельный, отсюда «идиотес» — частное лицо, как утверждает М. Л. Гаспаров). Ввиду отсутствия идеи, подмененной желанием быть стоимостным эквивалентом, искусство впадает в коллективное слабоумие и идиотизм. Отдельные шедевры тонут в этой пристойной помойке, теряясь в общей массе. Да они и не могут быть узнаны — у эпохи отсутствует орган восприятия, не говоря уже об адекватных чувствах. Попутно искусство тошнит от себя и своих произведений как от запаха. И если современное искусство послевоенного периода в своем мятеже против видимости стремится регресс к натурализму вещей выдать за «научный» дискурс, результат которого может быть обсчитан и обмерян, подвержен калькуляции и бухгалтерскому учету (вспомним Т. Адорно: «Диалектика современного искусства в принципе, по большому счету, заключается в том, что оно стремится сбросить с себя элементы видимости, как олени сбрасывают разросшиеся рога»[1]), то современное современное искусство абсолютно безразлично к определенности, находясь в состоянии, как и все общество вялотекущей шизофрении, пребывая в сонной апатии, и не стремится к реальности в апории себеравности. Оно — копия себя. Анемичность искусства не противоречит его самоутверждению как «вот это», но «тем не менее». Бессилие что-либо выразить превращается в нежелание выражать ничего. И в этом современное искусство радикально. Ангажируясь без остатка, искусство является воплощенным неприятием, не просто отрицающим существующий мир, не приемлющий данные отношения, но не замечающий внаглую свою продажность и абсолютную зависимость, политическую ангажированность и собственный идеологический диктат в полном согласии с собой, сохраняя елейное благочестие. Тотальное проституирование как способ протеста. Такова общая тенденция.

Современное искусство не обосновано и не основательно и все из подобий. Подобий подобий. Оно не бесподобно. Похожее (отхожее) искусство.

Если прежде в истории духа стремление исчерпывалось в бесконечном «восхождении» к искусству при помощи хотя бы «лествицы» философии, то теперь

[1] *Адорно Т.* Эстетическая теория. — М., 2001. — С. 152.

дух оставлен за ненадобностью, и отказавшееся от теоретических изысков мышление довольствуется здравым смыслом, опускаясь в тупом дискурсе все ниже и ниже, скатываясь к умильному сюсюканию с впавшим в младенчество и пускающим слюну «тамагочи» искусства: «у-тю-тю, кто это у нас такой умненький, какие мы хорошие...» Оно не вызывает никаких чувств, которые попросту не рождаются, а находят себя в искусстве, привитом, прищепленном в расщепе бытия. Его смысл в бессмысленности, и в этом оно неуязвимо. Завидное постоянство. Оно пребывает самим собой без изменений. От того, что искусство невежественно, суеверно, хамовато, слезливо-сентиментально, жестоко, цинично, трусливо, самодовольно и проч., другим не станет. Оно просто усиливает доминирующие человеческие свойства, выделяя их следствием в самостоятельные сущности, которые умножает до бесконечности. Описывать качества искусства можно до все той же бесконечности, которая как беспокойство внутреннего движения выдержит все, превращая в себя, но качество вообще не категория: категорией является чистое количество будто самоотрицающее себя качество, «инаковость которого от небытия» (Николай Кузанский). Качество, являясь простым свойством, не бытие и не определено содержанием, обнаруживаясь лишь внешним имманентным соотношением, представляя конечность и предопределенность полагания. Оно не суть. Причина не в нем. Поэтому «таковость» современного искусства, его качествование — внешненавязанные и бессодержательные связи, связывающие его, «наведенная галлюцинация», «порча», которую, как и всевозможные обидные обвинения, можно отбросить при желании самим трансцендентальным аргументом искусства. Но желания нет. Бытие искусства не в нем самом. (Потому все обидное, сказанное о современном искусстве, ни в коем разе не облыжное обвинение ему, скорее претензия тому, чем оно не является и сожаление, и печаль, и чувство вины за несодеянное — попытка отговорится, отмолчаться от соучастия в современности.) Оно в своих границах есть и не есть, в единстве бытия и ничто, останавливается в различении с собой, и в себе искусство отличается от для себя, как «внешнее и внутреннее». Это саморазличение искусства, которое всегда посередине, в пределе как различение с самим собой, имеющим наличное бытие по ту сторону самого себя, в небытии являет наличность, данность того, что искусство есть, и только. Из этого ничего не следует, и описания, типология, различение наконец, возможны только там, где нечто протухло в себе как распад былого единства. Качество — состояние, оставившее жизнь. Современное искусство принципиально конечно. Оно больше не стремится. Гиподинамия увядшего движения.

О современном искусстве нельзя с уверенностью сказать, что оно есть, так тщательно имитирует себя некий фантом отсутствующего духа. «Блудолюбый образ» современности отбывающего свой номер искусства, пародирующего

пребывание. Вопрос о его бытии — праздный и, как говорят сегодня: не вопрос. Сверхзадача — исчезнуть без следа. Его непременность в желании свою сиюминутность «здесь и сейчас» оставить полнотой мгновения, противостоящего вечности, в которой искусства некогда хотело увековечиться, но, изувечившись, решило: сейчас и никогда больше. Промельк, прочерк, просвет среди беснующегося экстаза форм, когда надо извернуться и втиснуться, вклиниться, впариться, на миг свет затмив, — вот подспудное, побочное, невольное шевеление, выдающее себя за жизнь искусства, засидевшегося в обжитых пространствах идеологии формы. Оно всецело в этом спешащем в затылок друг другу движении, в этой смене кадров, синематографично и наследует у кино его «психологию ленточного глиста» (О. Мандельштам).

Искусство-здесь-сейчас освобождено от необходимости, но это не значит, что необходимости нет и искусство свободно. В какой-то степени оно становится мусоросборником, свалкой, куда утилизуются остатки цивилизации — чувства истрепанные и замененные на новые модели, не модные и покинутые. Именно их в готовом виде использует искусство, возвращая к жизни в коллажах и ностальгируя. В остальном искусство удовлетворяет спрос, подчиняясь требованиям времени и работая на потребителя, даже не прикрывая срам высокими словами, при этом, как водится, этого «лоха»-обывателя заслуженно презирая, отделываясь антисептиком иронии, чтобы окончательно не завшиветь банальностями. Но подхватывает отнюдь не «неслыханную простоту», а трезвый расчет, сведенный к обыкновенному стяжательству. Оно исполнено ханжеством. Отдельные имена нечаянно проваливаются на недосягаемую высоту (поэтому речь и идет о движении искусства вообще). Чаяния современного искусства не в том, чтобы сбыться, овеществившись, а в желании «хоть чего-то стоить». Оно не самоопределяется, а распределяется в абстракциях цены. Это не тяжелый компромисс с так называемой жизнью — это базарный торг, выказывающий мелочность современного искусства. Отказывающихся торговать собой просто забывают (забивают) в беспамятстве временящих форм. Унылое буйство рынка только подчеркивает однообразие опустошенных форм. Эта барахолка предлагает на выбор что угодно, но угодно по преимуществу одно и то же.

Бессодержательность современного искусства очень даже содержательна. Все содержательное, содержимое выплескивается, вываливается, прёт на поверхность куда как очевиднее потаенных глубин классики, которая хоть и открыта, но не нахраписта и страдательна во всеприемлимости, защищенная только чистотой, сама в откровенности, которая ждет, и только. (При этом к прошлому отношение религиозно-снисходительное, так, на всякий случай, в качестве инструмента шантажа современности; вот ведь Брамса не признавали, Моцарта забыли, над импрессионистами смеялись… прозрачно намекая, что все могёт быть.)

Классика это ожидание и надежда потенциальной бесконечности, требующей усилия ищущего и, главное, любящего, своим чувством не торящего, а со-творяющего не только со-ответствие, со-чувствие, но и чувство неведомое ни предмету, ни творцу, неожиданное и странное, радостно неузнаваемое, до озноба тревожное предчувствием, наставанием во взаимодвижении всегда навстречу в изумленном вдруг, которое не наступает никогда. Она требует тяжелого труда и самопожертвования, в каждом мгновенном усилии, не преодолевающем сопротивление, но творении из ничего. В этом неодолимость.

Классика однажды уже умерла, и ее чистота и цельность отсюда, как и ее достоверность и реальность. Ее грязь, пот и кровь тоже были некогда современными и пошлыми, невыносимыми, смешными. Но она вся в предвестии, ожидании, в преддверии трагедии. Преображенная в забытьи смерти классика становится протосвободой, снявшей необходимость отказом от дальнейшего, но забывшей о происхождении. Ее открытие может быть только свободно, когда свобода неизбежна и тотальна.

Современное искусство, слишком идеологично, слишком искусственно[1]. Оно полностью подчинено бытовым подробностям, подвергаясь слабостям человеческим, ввергаясь в бессилие как спасение и природу, и все изолгалось в угоду потребителю (впрочем, как и философия, модные адепты которой вроде Р. Рорти жеманно признаются, что «современные философы должны сначала выяснить, что нужно их клиентам», и все это под претенциозной вывеской «Философия и будущее». Впору выяснять в публичном доме, кто качественней обслужит посетителя в борьбе за звание «лучший по профессии». Всевозможные премии — от Нобелевской и Букеровской до «Оскара» и т. д., которыми отмечают многостаночников из наиболее шустрых и идеологически выдержанных, — довершают картину). Подлаживаясь к требованиям момента, ориентируясь на конъюнктуру, приспосабливаясь к низкопробным вкусам обывателя, вплоть до предательства своих оснований и себя (утешаясь, что так было всегда, хотя так никогда не было), искусство навязывается в назойливом желании быть употребленным, не брезгуя даже непотребностями, — лишь бы угодить. Слабая надежда, что это будет классикой, что так необходимо, неоправданна. Из того, что искусство всегда было продажно, не следует, что так должно быть. И если некогда другой альтернативы не было (искусство рождается в проституции, как искусство любви), то сейчас торговля собою обретает вполне сознательный характер выбора, отказа от свободы.

Дело здесь не только в исторической инерции, когда, привыкшие как цирковые лошади бегать по кругу на арене, обретая свободу по старости, продолжают и на воле бегать по кругу, — дело не во внутренней цензуре, свойственной старшему поколению, которые привыкли все делать «против» и вопреки и лишенные пресса, давления потеряли оправдание своему действию, основанному на проти-

водействии — проблема в том, что и молодое поколение, обладая всевозможной изощренной техникой попросту не знает, чем себя занять, поскольку выражать нечего, даже самовыразиться нечем. Все исчерпано по сути и лишено сущности, сплошная опустошенность, которая одна неисчерпаема, но нудна до невыносимости. Объективная скука бесконечных похорон, к тому же без трупа. Таскать вам — не перетаскать.

Бывают провалы-эпохи, когда, обладая фантастическим потенциалом и потрясающими возможностями представители искусства, философии говорливо молчат, поскольку нечего сказать и незачем. Время мутит, и оно без сознания. Причем, это не обязательно неблагополучные периоды истории. Просто не в умственных способностях дело, а в невозможности помыслить что-то иное, так же как Пифагору не мог привидиться синхрофазотрон. Вот невозможность и есть действительный предел, когда ясно видишь, но не можешь осуществить, дотянуться, принудительно замурован в чужое время, залит смолой чужого пространства и обречен. Обречен не жить, а болтаться.

---

[1] (*К стр. 284*) Причем, это идеология принципиальной некрасивости. Нет ничего более ужасного для современного криэйтора, как быть обвиненным в «красоте красивой». Ехидно в свое время выразилась по этому поводу так называемая «Венская группа» (Конрад Байер, Герхард Рюм, который формально не входил, но примыкал и сочувствовал, Освальд Винер) в коллективных стихах-манифестах: «kunst kommt vom koennen...»

«Исконность искусства искусность
Искусство прекрасно
так как искусство прекрасно
ибо прекрасно искусство

оно не кончится
ибо кончись искусство
искусства вовсе бы не осталось
а это всему конец
ибо все тогда станет безыскусным

припев
да мы люди искусства творцы
а творчество стоит крови
да мы творцы люди искусства
и творим искусство

(Пер. П. Френкеля // Золотое сечение: Австрийская поэзия XIX–XX веков в русских переводах. — М., 1988. — С. 505).

Современное искусство умирает без оправдания и воскрешения, и не ведает стыда. При этом оно декларативно, идеологически тотально до последней черты даже в невинных пейзажах и натюрмортах, виршах, прелюдиях, симфониях, композициях принципиально безыдейно, осуществляя диктат под лозунгом: «Все что угодно, кроме красоты».

Красоты искусство не знало никогда, ошибочно принимая за нее абсолютные формы прекрасного (поднимаясь до метафизики прекрасного) и даже не собственно его, «отпадающего» от первообраза, а временное противоречие так называемой гармонии (это в лучшем случае, в более запущенном — восприятие красоты на уровне парикмахерских салонов красоты, от которых художественные отличаются мало). Громя «законы композиции», каноны, правила и предписания, уничтожая собственные основания, искусство вслед за эстетикой воевала с призраками, собственными «идолами пещеры», меняя их на «идолы толпы» (Бэкон Веруламский). В результате обрело робкий грубый взгляд ничего не видящей громоздкой квёлой, расплывшейся Вещи (которой кто только не пел дифирамбы — от Хайдеггера до Бодрийяра), стремящейся к вычурности и «здоровой», здоровенной простоте, скучной как зевок, не прикрываемый никакими «наворотами» усложненных, навешанных атрибутов.

Эти периодические выбросы страстей, восстаний, сопровождаемых громогласными манифестами и битьем былых кумиров, не более чем фарс. (Бадью, к примеру, с его «Манифестом философии» просто уморителен своей элементарной необразованностью опоздавшего маоиста, но типичен для конвейерной университетской практики. Чем бездарнее и невежественней, тем новее и интереснее.) Искусство — предохранительный клапан и почти не отличается от футбола, разве что команды поболе. Все перемещения известны, как в эндшпиле бесконечной шахматной партии, в патовой ситуации в одной и той же позиции — в какой поставят. Все остальное — вопрос времени.

Самое веселое здесь, что все современное искусство — вопрос времени. И при том при всем, с претензией на остроумие оно крайне не остроумно не только в гегелевском смысле. Истошное веселье, лишено чувства юмора, как и всех прочих чувств, подмененных единственным вожделеющим: «Что я с этого буду иметь». И сие настолько очевидно, что даже не интересно.

При этом противопоставление классики и современности — вопрос выпрямлен в восклицательный знак и обессмысленен (что такое вопросительный знак: состарившийся восклицательный). Они несравнимые величины, не с чем сравнивать. Это одно и то же и принадлежит миру форм. Но пустота этого вопроса, ложная проблема — дело случая. В конце концов, любое современное искусство всегда старше прошлого, потому что приходит позже, опаздывая уже и навсегда. Его торопливость оттого, что не поспевает не за изменением нынеживущего, а за

стремительным удалением прошлого, далью которого и удавливаются, болтаясь в петле времени. Чем дальше прошлое, тем ближе настоящее.

Поэтому современное искусство всегда «ракоход», «бустрофедон», контртема, противоток прошлому, которое, заражаясь и употребляясь, становится все современнее и современнее, вырождаясь вместе с настоящим, чьей кровью питается, питалось, теперь питается «желудочным соком». Настоящее — действительное основание прошлого, встроенного и повторяемого в неповторимости быть вновь и вновь, как обещание и надежду быть не напрасно.

Потому вопрос о современном искусстве не совпадает с проблемой нынешнего. Что такое современность вне пространства и времени? Это отношение к прошлому и будущему, которые помимо прочего — двойственный предел настоящего. Современность — помимо прочего. Она всецело взаимопревращение прошлого в будущее, и напротив. Она то, что напротив и со-временем. Современность тужится стать непременной. Современность детерминирована прошлым, но странным образом: через освобождение от него путем снятия в себе. (Точно так же, как произведение мгновенно сковывается свободным выбором художником материала, по мере превращения которого произведение освобождается, художник теряет волю, становясь прошлым. Не в духе томистской эстетики, так занимающей, например, Этьенна Жильсона, где чуть что, сразу посылают к Богу, но в старом добром смысле, что если нечто детерминировано, то оно во времени, а коль скоро во времени, то несоразмерно самому себе. Оттого и следует рассматривать современность не в отношении к прошлому, а в отношении к себе в сущем настоящем становящегося противоречия. Все остальные мотивы следует опустить, поскольку не в силах художнику добавить даже мгновение, даже элементарную частицу к уже существующей вечности.)

При этом критериев истинности нет, дескать, время все расставит на свои места. Время ставит все на *своё* место, но непреходящесть и то, что выносит случайно на поверхности, ничего не говорят нам об утратах. Теряется только действительно никчемное и действительное по сути, безотносительно гениальное. Остается в веках посредственность типического или не-, но все равно типического, усредненного, результирующего, устраивающая всех. Утраченная гениальность в силу абсолютного снятия присутствует как дух, обнаруживая себя в томлении бескрылого желания летать. Это чувствуется в том, что запредельность всегда недостижима. Ею грезят и ненавидят свое творчество, в котором сжигают свою жизнь те, кто выпал из времяворота, как из гнезда, и продолжает падать, думая, что летает. Таким образом духа и только любое искусство современно, причем принудительно современно, приговорено ко времени, чей труп оно носит с собой. Иллюзия, что следующее поколение (оно и не подумает обращать на нас внимания, да и не очень хотелось), занятое всецело собой и выработкой все тех

же заблуждений, новых/старых чувств, где от куска дерьма могут испытывать не меньший трепет, чем от любого шедевра предшественников, что давно уже происходит) по праву живущего все расставит на места, сродни иллюзии о прекрасном прошлом искусства, оставшемся в прошлом.

Эстетизация истории, равно как и раскапывание ее тайных мотивов, омерзительных для нынешних чистоплюев, — область мифов, которыми тешат себя историки, полагаясь на точность исследований. На деле, даже в рамках не то что своего времени — своей судьбы — мы не в силах разобраться в том, что на самом деле происходит. Единственный критерий: собственная деятельность, «совестный деготь труда» (Мандельштам) и в ней не всегда адекватен себе. Поэтому все, что набросано, брошено, здесь может читаться наоборот. Это не диалектическое противоречие. Это восхитительное безразличие сегодняшнего времени. Невесомость безвремения, когда время увлечено собой и сражается, чтобы не пасть жертвою себя. Тот самый гегелевский «дух в целом», который только и может быть во времени и формы наличного бытия как формы того же духа как такового, проявляясь в последовательности, обретает действительность только в целом как форму чистой свободы по отношению. К иному, которая выражается как время. Время во времени смертно.

Современное искусство — предел, поверхность движения, гребень бегущей волны, охотно отражает и заставляет тонуть отражения-образы, эйдосы еще не рожденных произведений. Оно пытается стать невообразимым и потому бежит себя, избегает времени, теряя историю (причем подлинную «историю, лишенную хронологии», как высказывался Р. Гайм о «Феноменологии духа» Гегеля). Беда нынешнего, здравствующего искусства в том, что оно несовременно, несвоевременно. Оно теряет настроение, интонацию, становясь сверхчувственным еще до того, как чувства произойдут в становлении.

Трудность — в переходе от формы форм к иному, чего не выдерживает ни экссовременность прошлого настоящего, ни пост-классика настоящего прошлого. Все это приключения одной и той же формы, в себе тождественности, которая уже себя исчерпала и воспроизводит в одной и той же определенности форму покоя. Тотальное репродуктирование[1].

---

[1] В этом отношении не только искусство не устает повторяться. Наличие искусства еще не повод, чтоб о нем говорить. От Ницше, О. Шпенглера, Н. Бердяева, В. Вейдле, М. Хайдеггера, Й. Хейзинги, отдыхающего «В тени завтрашнего дня», до современности стало хорошим тоном отпевать искусство еще при жизни. Мрачно предчувствуй — не ошибешься. Философия не устает талдычить одно и то же. Концепции меняют названия, становясь все изощреннее изощреннее, но суть та же. Наизобретали эстетик от «энвайроментальной» (А. Бермант) до «рецептивной эстетики» (Х.-Р. Яусс и В. Изер): все

Редуцирование повтора. Клиширование. Искусство — реприза времени, лишенного ритмического рисунка. Поэтому современность барахтается, шевелится на клейких лентах (старшее поколение помнит липучки для мух) протяженных ловушек творчества, и никак не может пройти, сгинуть, колыхаясь в аморфности. Окочуриться, наконец, занимаясь заведомой редупликацией, клонированием уже-бывшего, в бесконечном каторжном дроблении форм, уже рожденных как старческое сознание. Современное искусство тяготится ощущением возраста, оно само — ощущение. Рассеянный склероз — идеология современного творчества.

За неимением творчества его изобретают, подменяя превращенными формами. И мрачно звучит восторженное классическое речение о воображении как способности погружаться посредством полнейшей самодеятельности в полнейшую пассивность. Современное искусство отказывается от воображения, довольствуясь полнейшей зависимостью от объекта вожделения, которым является не предметность и даже не вещь, а потребитель, абсолютно независимый в своей пассивности от искусства и принимающий это безразличие за свободу в рамках необходимого и достаточного.

Первым делом на это реагируют чувства, которые сразу становятся нежелательными и лишними, да и сами они агрессивно ополчаются против носителя. В этой тотальной ненависти всех чувств к самим себе против человека они находят свою объективность, порождая анти-чувства. В этом уникальность как раз нашего времени, претерпевающего сознательный отказ от человеческого и принципиальный возврат к ре-эволюции, к светлому будущему одноклеточных. Искусство пропитано (*укр.*: просякнуто) разлагающимися чувствами, отравляющими округу

пустопорожнее тоскливое желание заполнить пустоту. И гатят, как в прорву, семантические формы, благо бумага все стерпит. Тут тебе и Ж.-М. Флош, и Тюрлеман, и Хомский, и Ц. Тодоров, А. Ж. Греймас, и М. Риффаттер, С. Фиш и Ю. Кристева с Р. Якобсоном, и Б. Кокюла и К. Пейдуте с дутой «Семантикой обозначения», и М. Ямпольский, пекущий книги-куличики из всего, что ни попадя в конвульсиях припадочного пространства литературы, да всех не упомнишь: «Налетай, не скупись...» Да мало ли... Отсутствует токмо предмет, поскольку анализируется лишь внешняя функция схваченного скоропостижно, пытающегося обрести статус юридического субъекта («обрести лицо») современного искусства. И дело не в них, самозабвенно делающих дело в соответствии с представлениями, а в том, что самый предмет возможен только в отсутствии, когда непосредственно язык становится формой отчуждения, подавления. Они поступают по отношению к языку так, как я сейчас поступил по отношению к ним: навязал свое представление в обязательном порядке в диктатуре представления, как догмат остановленного существования, вызвав к бытию. Ничего не меняется.

трупным запахом субъективного духа, и вызывает не любовь к мудрости, а любовь к маразму, выдавая неспособность к действию, немощь за мудрость. Угроза стала реальностью. Но в отличие от предшествующих времен, претерпевавших подобные процессы в переходные периоды (а если учесть, что история состоит из сплошных переходных периодов, то всегда), нынешний отличается кардинально.

Во-первых, впервые и никогда прежде произошло сознательное предательство имманентной цели истории, идеалов Истины, Добра и Красоты, как выразились бы романтики. Более того, предательство самого всеобщего развития. Человек отказался от себя, противопоставивши вселенной не как субъект, но как аморфное эго-рассеянное, одномерное обоснование, лишенное качеств и свойств, многообразия, и если не заставив развитие повернуть вспять, то, по крайней мере, покинув его, ради обсасывания вечного настоящего в остановленной истории без прошлого и будущего. Имитация человеческого — инерция крутящего момента. Огонь мерами угасающий и мерами возгорающийся сменился антоновым огнем.

Во-вторых, это возвратное движение тяготеет к бесконечному распаду, измельчанию и самодроблению, заставляет все формы жизнедеятельности стремиться к псевдоподобию, одноразовости как тотальной уникальности («уникающий») избегающей, бегущей человеческих отношений и обреченных на заведомое вырождение, задыхание в герметичности абстрактного индивида. Ныкание в ноющей, вянощей действительности недотыкомок. Здесь нет исключений. Даже гипер-революционеры, архи-нонкомформисты увязают в этой аморфности и тонут вместе со всеми. «Мертвые без погребения». Неприятие возможно, субъективное восстание — нет, как невозможно создать нечто прошлое: только превратиться в него. (Любой студент консерватории может написать грамотно фугу, не хуже, чем И. С. Бах, но это будет не Бах; любой современный грамотный художник написать от нечего делать «Свободу на баррикадах», — не лучший выбор, — но это будет дико смотреться. То же и с чувствами: любое человеческое чувство просто инородное тело, досадная помеха, обращающаяся смертельной болезнью для того, кто имеет несчастье сохранить их.) Ситуация чревата фашизмом. Увядающее искусство только фиксирует эти моменты, как полиэтиленовые мешки синтетического «я», в которые упаковывается человек, вернее, то, что считается таковым условно, и заменяет недолговечные живые цветы на качественные, добротные пластиковые, точь-в-точь настоящие. Современное искусство безымянно, хотя именно имена — как таблички на кладбище — все и означают.

В-третьих, этот возвратный путь не предполагает переход, превращение, становление, с которыми обыденное сознание искусства никогда не справлялось, фиксируя только ставшие, остановленные чувства, умершие. Здесь не переход,

а провал, распад без будущего. Не компост или гуано, не навоз, а просто пустота, на месте которой уже ничего не будет, даже чертополоха, даже пустоты. Старое не уступает место новому, снимающему его в преемственном течении, а банально сменяется еще более старым, не древним, которое от дряхлости и истлевшести не в силах держать даже себя, сколь не усиливай каркас. Поток праха.

Есть и в-четвертых, и в-пятых, и в-бесконечных. Описывать оттенки серого можно вечно, но все это пусто в своей банальности, как пресловутое «Все пройдет... И это тоже пройдет». Писать о нынешнем заведомо скучно, потому что заведомо и потому, что известно наперед что будет: ничего не будет. А писать об истинном предназначении человека, значит, так же заведомо отбывать в очередную Утопию, что тоже пустая трата времени, поскольку дает возможность описать только то, что есть в абсолютных категориях настоящего. Однако это имеет смысл только в развивающейся истории, где промысел далеко не божий мародерствует, обирая ее, пока она в коме. Тогда «государство» Платона, являясь идеальным устроением рабовладельческого общества, одновременно показывает и его пределы, и может быть осуществлено и преодолено. «Город Солнца» Кампанеллы — идеальный монастырь, и есть все основания для его построения, и так далее вплоть до реальности коммунизма на современных Марксу основаниях, когда коммунизм становится не идеалом, не целью, а непосредственным движением, и он не только возможен, но и действителен. Однако все усилия, в том числе и современного искусства, направлены на доказательство своей жизнеспособности в бесконечных намеках на собственную необходимость и в пафосном потрясании мандатом на некую «духовность», без которой «кранты», «амба» и никакого национального возрождения. (Все равно, как гениально сказал в прямом эфире один комментатор во время богослужения: «О святых таинствах после рекламы». Пелевин, Беггбедер, его спародировавший, и прочие не так уж далеки от истины. Современное искусство выполняет уже сейчас роль рекламной паузы в рутине существования.)

Любая современная теория не имеет никакого значения, даже эстетического, с которой его связывает только бесполезность. Будет ли это набор слов, расставленных в произвольном порядке, кучка букв, или тщательно логически выверенный трактат — все равно не имеет никакого смысла, даже отсутствующего. Да и возможна ли философия современного искусства или хотя бы теория его? То, что есть в наличии, предметом эстетики быть не может, поскольку предсказуемо, как если бы пришлось описывать в обратном порядке события истории, или одно и то же ежедневно повторяющегося «вчера», которое никогда не становится «завтра».

Писать о возможном искусстве, как если бы оно ни в чем не бывало, — непроходимая глупость, столь свойственная современности. К тому же, если бы

удалось создать идеальную теорию, универсальную философию искусства, то и тогда ничего бы не произошло, никто не последует принципу: «прикинемся цветами, а пчелы воспоследуют». Более того, это окончательно прихлопнуло бы искусство, прибив его долженствованием и лишив иллюзии непредсказуемости и внезапности точным знанием даты смерти. Оно и так «как если бы». (Хотя, повторюсь, идея смерти искусства означает лишь идею вечного возвращения», а главное — превращения искусства в непосредственное становление, когда идеи начинают править миром и чувства становятся самими собой. Для рассудка и метафизики это кажется смертью, но, по сути, — исчезновение исчезновения без превращенных форм. Наличное бытие не успевает сбыться в немыслимой красоте тотального развития.) Иначе говоря, теория здесь неуместна, и может бессильно довольствоваться описанием распада, что удовольствия не доставляет. Эдакий «Zed@two noughts» Питера Гринуэя. Хочешь быть честным — копырсайся в захватившей тебя эпохе, описывай нужник. А нет — проваливай со своими фантазиями. Однако и в случае самой оголтелой правды о действительности, и тогда, когда отъявленный идеальный идеал красоты требует борьбы за свободу и перемен, — все остается как прежде. В первом — никто не ужаснется, видали мы фильмы ужасов и покруче, и не бросится вычищать грязь (и впрямь лучше не гнать волну нечистот); во втором — никто не восхитится, не очаруется идеей, все останется как есть. При самых жестоких переменах бессмысленность торжествует. История делается не революционерами и реформаторами, а тем, что составляет ее молчаливое большинство, константу, — обывателями. История не движется — это то, что остается.

Искусство всецело принадлежит обывателю. Это он пестует миф о непродажности, аристократичности, неподкупности и чистоте, божественности и духовности бессмертия Искусства. Это он пялится, ни черта не чувствуя и не понимая на странные полотна, смотрит фильмы с непонятными кадрами, посещает всевозможные перформансы, акции, презентации, фестивали, слушает музыку, какого-нибудь Лахенманна с многозначительным названием «Тень времени», Жерара Гризе, Луиджи Нона (хотя ему милее даже не П. И. Чайковский, а Филипп Киркоров, который «для души»), потому что он чувствует себя в этом элитой, судьей и знатоком. («Эта ваза, милый Филя, ионического стиля...» и так далее, по Саше Черному). Обыватель и есть настоящая элита настоящего. Его вкус как пластилин, он легко изменяем, управляем, но в этом его незыблемость, в безразличии жвачного животного, во всеядности и унифицированной универсальности. Если бы Глоба предсказывал стили искусства и моду на шедевры в следующем сезоне, он был бы величайшем искусствоведом, куда там Зедльмайру. Впрочем, «искусствоеды» тоже кормятся из этой кормушки. Искусство в предсказаниях не нуждается, оно нуждается в чувствах, ему недоступных, а не приближенных, дресси-

рованных. С чувствами сложно. Они ампутированы за ненадобностью. Заменены протезами, которые можно менять, регулировать и давать гарантию на ближайшие десять лет, что прогноз заменяет отменным как здоровое пищеварение функционирование модели.

Прогнозы возможны для движущейся истории, одухотворенной целеполаганием и идеалом, хотя это и откровенная глупость. Сколь не прогнозируй — все будет так, как будет, изменить будущее невозможно, потому что его нет. (А идеал вообще опасная штука, и следует держаться от него подальше. Однако отсутствие идеала так же безотказно чревато идеей господства, как и тотальное господство идеала. Рано или поздно выстрелит, поскольку основано на нужде, равно и все «общество изобилия». Это не фатализм — куда там — простая констатация факта, который ничего не значит, как и современное искусство. Более того, как и все современное общество с его буржуазностью и демократией.)

Любой переход — обособленное, ограниченное становление несет всю его полноту в единичности. Это проявляется в бытии, потому что он не обусловен, не имеет причины, цели, места и времени, понятия не имеет, свободен по существу и не обладает рефлексией (можно продолжить), не длится и, являясь по существу перерывом постепенности качества, приписываемые ему, отторгает на периферию, околицу, овнешняя их. Внутренняя внешность. Внешняя имманентность и спонтанность как таковая. Утверждение исчезновением, где все тонет в абсолютном снятии, но без усилий. Все пределы ограниченной безмерностью принадлежат случайности внешней необходимости. Наложение формы наличного бытия и подавленное сопротивление перехода, принужденного к прекращению движения от ничто к ничто. Распад дает возможность случайности перестать быть «формой проявления необходимости», а стать «в-себе-и-для-себя-случайностью», то есть принципиальным ничем, даже не пустяком. Случайность не имеет значений, принимая любые значения, наделяемые произвольностью случая. Энтропия и абсолютная предсказуемость, только зачем? Для манипуляции, — так для этого искусство уже не нужно. Его усилия могут быть сведены к минимуму. Компьютер с клиповым сознанием, захватывает все искусство, стремящееся к тиражированию и массовому обслуживанию, охватыванию как можно большего числа ассоциативных членов, к обладанию, так же как и простая отдельная утилитарная вещь.

Конечно, не в компьютере дело, само применение машин возможно исключительно в сфере разделения труда, когда сущность человека сведена к механическому субстрату, и механикой может быть продублирована. Так происходит с обычным производством, так и с духовным, которое не должно быть производством, но принудительно является им. Применение машины возможно в силу

абсолютизации рассудка и аналитической лоботомии его, которые можно смоделировать безболезненно. Все разговоры о вреде компьютера столь же смешны, как в былые времена о страшных поездах, когда всерьез утверждалось, что на скорости 40 верст в час в мозгу происходят необратимые изменения, или еще лучше о вреде вальса, ужасного своим вращательным движением, не говоря уже об аморальности и вульгарности. Компьютер — тварь бессловесная. Человек сначала стал придатком машины производства для производства, а лишь потом смоделировал эту ситуацию. Изменятся отношения в обществе, изменится и Интернет. Компьютер только выражение тотальной утилитарности, простой инструмент чистого действия потребления, без философии. Между тем, что написано «от души», хотя это тоже опосредованно механизмом общественных отношений, и тем, что «на заказ», по обязанности, по долгу службы, разительная разница, даже если они совпадают слово в слово с неким идеальным каноном, хотя и то и то может быть и бывает «ширпотребом» — непотребом. Даже в своей неприменимости, — а искусство очень применимо и функционально, и функция неприменимости есть один из способов применения, — ввиду отсутствия идеала образуется материальный диктат полезности, утилитарности, удобности, комфортности. (Правдаё зачастую функции искусства внешние и используют его «втемную».) Возмущая ублажает, вызывая негодование низменным, потакает низменному, оправдывая его, но всегда, даже в случае возвышенного и человеческого унижает человека. И от того, что кто-то отважится описать это гниение в натуралистических подробностях, оно не прекратится, более того ускорится, но не к своему концу, а к концу тех очагов сопротивления, которые не погрузились в отстойники современности. Все, что возникает, заслуживает гибели, но не такой. Так что главный «слоган» момента: «Ничего не попишешь».

Предположим, есть абсолютное решение проблемы, есть возможности осуществления, но самого осуществления не будет никогда. Стоит ли открывать истину или стоит оставить в неведении? Хотя обыкновенно каждый сам остается охотно в неведении, которое избавляет от необходимости быть другим, создавая иллюзию незнания и бесконечного неизвестного как собственной бесконечности. Отказ от поступка. Все происходящее ни к чему не обязывает. Заведомое полагание невозможного, будто вздох облегчения: вот и ладно. Сознательное пребывание в неистинности не случившегося, предстоящего случайности, как — та же необходимость, не нуждающаяся в явлении. Неведение — поведение, когда творец поведен не предметом, не идеей, а само-забвением, за-видуя, видами отстраняясь от предмета, опредмечивая собственно отстранение, создавая виды на вселенную, как вид на жительство.

Так тяжелобольному не говорят о его болезни: что толку. Пусть не знает.

Так неизбежно стареющим нечего беспокоиться о старении. Признаки Альцгеймера и Паркинсона ими не заметны. Они для окружающих и не заразны. Остается только тупо наблюдать симптомы, радуясь, что клиническая картина совпадает с учебником.

Что толку писать о смерти искусства. Оно в коме, ставшей самоцелью как нирвана: ни бытие, ни ничто. Очень что-то среднее. Драп, план, «экстези» ощущений. Даже если найти универсальное противоядие от любви к бессознательному, граничащему с бестолочью, и тогда едва ли кого-либо это заставит хотя бы задуматься о смысле конвульсивных сокращений имитирующего себя огрызка духа, а не то что подчиниться унылой самодисциплине свободы. Искусство предпочтет умирать без всех этих хлопот в музеях — домах для престарелых. Все приличненько и пристойненько. Провоцировать представителей искусства на скандал бессмысленно: подспудная цель современности — формальное благополучие, включающее пошлость в качестве непременного разменного атрибута любого действа. Вопроса о смерти искусства и отказа от красоты требуют правила приличия. Это словно необязательное: как дела? ну что, скоро в колумбарий? И вовсе не предполагает дальнейшего ответа. При этом даже патентованные товароведы от эстетики с разрешениями на торговлю понятия не имеют о красоте, да и за чем? Отказ от нее предопределен внешней необходимостью. Поэтому: спасибо, хорошо. И Бог здесь не при чем.

Именно поэтому не следует предаваться скучным наблюдениям за играми на лужайке современных представителей поднадзорного эроса, старательно занимающихся ручным трудом и соревнующихся в сборе прессы по поводу их испеченных в песочнице «пасочек», не стоит отслеживать бесконечные серпантины строк в скоропостижных текстах теоретиков в поисках денотатов, — сейчас век графомании[1], и не грешат пером (пардон, «совокупляясь»

[1] Любопытны опасения Лейбница: «Боюсь даже, что истощив без толку нашу любознательность и не сумев почерпнуть из своих поисков никакой существенной пользы, мы почувствуем отвращение к наукам, а тогда, повергнутые в роковое отчаяние, люди впадут в варварство, чему немало будет содействовать эта ужасная масса книг, которая непрерывно растет. Ибо в конце концов их нагромождение станет почти непреодолимым, число пишущих скоро вырастет до бесконечности и все вместе они окажутся перед угрозой всеобщего забвения. Честолюбие, которое побуждает стольких людей к сочинению ученых трудов, в один прекрасный день потеряет свой смысл, и быть может, звание писателя станет настолько же позорным, насколько почетным оно было когда-то. А вернее всего, люди будут забавляться эфемерными книжонками, которые будут ходить по рукам год-другой и которых хватит лишь на то, чтобы на досуге поразвлечь читателя без малейшего намерения обогатить наши знания или заслужить уважение потомков» (*Лейбниц Г. В.* Некоторые соображения о развитии наук и искусстве открытия // *Лейбниц Г. В.* Соч.: В 4 т. — М., 1982. — Т. 3. — С. 465).

с компьютером) разве что грудные младенцы: единственный смысл, не обращая внимание на современное состояние и искусства и философии, позволить заговорить предмету так, *как ему могло быть*, если бы... Дать ему говорить путано и длинно, не оправдываясь и не объясняя, а отстаивая не столько право, сколько волю к трагедии. Пусть растет как придется на воле. Ведь нет даже уличенной, схваченной случайности, нет адекватного себе явления, чтобы дать поживиться хотя бы снулой феноменологии, пописывать всласть. Посмотрим, что произрастет из не нами сеянного, без вмешательства, и определим господствующие ветры по изломанной кроне и покрученному стволу и силу сопротивления обстоятельствам. Воля случая сталкивается с внешней необходимостью, изламывая утраченную, теряющуюся внутреннюю свободу. Воображения не хватает. Воображение может хватить удар свободы, исчезающей его в преображении. Воображение теряет способность к себе. В этом суть предстоящего.

А поскольку трагедия — аутентичная форма жизни (о чем знал еще Ф. Шлегель, да что Шлегель, знали еще задолго до «рождения трагедии из духа музыки»), снятие формы —освобождение и трагедии, и жизни от необходимости быть, что может означать самоубийство в любом творчестве (другим оно не бывает) или живом движении, где теряют очертания свобода, красота, истина, добро, одним словом: все идеалы, с которых старательно сдувала пыль старая эстетика, охраняя их и оставляя эти «святые дары» для причащения. Жизнь при смерти. И очень хочется остаться, и так труден путь, что остаются в этом преддверии красоты, на разрешенной временем предельной высоте, в недосягаемости утраченного, покинутого мира, там, где нет ничего кроме, нет и самого этого ничего, лишь бы не возвращаться (да и не возможно — все действительно) в постылые «конкретные» стены своего времени, где испытываешь близость, словно неприязнь. Непризнанность как неузнаваемость времени без искупления. В нем быт даже если не разорен и налажен, то жмет тоской о не бывавшем, и главное уже-не-будущим. Здесь можно только громить и разрушать. Или утешать себя мыслью, что так было всегда, и самые красивые цветы духа цветут пустоцветом на руинах эпох, но только слабеющей памятью. Одна сверх-задача: красиво умереть. Красота и является в облике смерти. Она все, что не эта грязь без-образного прекрасного, покрытого наростами, папилломами и бородавками, пигментаций, проступающего лишаями произвольных вещей, но и не чистота стерильности. И нечего ждать.

Трагедия сменяется простым страхом, прикрываемым бравадой, но еще больший страх, чем красота вызывает ожидание. Легко умирать молодым. Эко дело. Вот постепенная казнь старостью куда страшнее своей неизбежностью, предсказуемостью и гнусностью.

А молодость, вправду сказать,
Под старость опаснее смерти.
Арс. Тарковский

Да только никакой молодостью не веет. Возврат вспять — еще не значит в юность и вовсе не к первоистокам. Тут почти мистическое: оставляем позади мертвое, смерть дышит в затылок, обернувшись — встречаемся лицом к лицу, где смерть — мера и точка отсчета. Возврат гибелен ее бессмертием. Обращенная форма не превращается: она апофеоз разрушения — утрата навсегда.

Эпоха Возрождения была не просто эпохой упадка, но переходом от одной формации к другой, и потому в ослабленной хватке времени, когда одно уже ушло, а другое еще не наступило, в этой яростной, грязной и кровавой борьбе вознестись к невероятной высоте (не выше Высокого Средневековья и не ниже Греции времен упадка) для нее невозможного, став непреходящим всему оставшемуся времени. Пределом. Дальше некуда. Переломом. Больнее не бывает. Это позволило силе духа материализоваться, как пламени, лижущем старые стены в разбеге страстей. Потом оно, укрощенное будет служить инквизиции в эпоху Реформации. (Все это красиво, но — чистая выдумка. Всегда в любое мгновение человеческая история духа обнаруживала и ярость духа, и его же подлость, словом все качества, нет ничего, что бы не проявилось и наша не исключение, но мы разыгрываем фарс на исторической сцене, используя эпоху, как «задник», сюжеты нашей «коммунальной квартиры» (новомодных «шоу-риэлити»), пытаясь найти оправдание собственному крохобористому (крахозабористому) времени. И при этом никто иллюзий не питает, что любое высказывание не только о прошлом, даже то, которое пережил лично (как эпоху того же Возрождения или, например, Таньской династии) заведомо ложное, и так же ложно любое высказывание о нынешнем, кроме отваги самого высказывания: высказывания, которое истовостью переживания освобождается от доказательств. Правда скучна, неприятна и смертельна. Однако заблуждаться интереснее, о чем знали и Якоб Буркхард, и А. Ф. Лосев и Э. Панофский, и Макс Дворжак со своим наивным откровением «Истории искусства как истории Духа», и тысячи иных исследователей любых фрагментов истории.)

Нынешнее не свободное, нет — независимое пространство порождено разрывом двух эпох, когда последняя не выносит — остается только падать. В пока свободном полете, потому что старое уже не держит. А новое пока не ловит. Когда эпоха целиком становится возвратной формой, отказавшись от дальнейшего, предав основания развития по мелким, случайным, жлобским, надуманным причинам, сознательно отрекшись от красоты ради вещи, становится страшно, и страх этот не чист. Здесь не о чем говорить и нечего исследовать. Отдельные удачи ловящих момент лёту на лету не в счет. Случайная свобода ненадолго.

(А все же уморительно наблюдать за наступающей диктатурой бездарностей. Они всегда стремились к поучениям и указаниям, но интересно, когда снизу нарастает движение, пылающее праведным гневом и норовящее всучить циркуляр, универсал, грозное письмо, принятую форму №-ра для продукции, умоляющие примерно наказать, поставить на вид и прочее. Искусство становится *тоталитарным* именно сейчас, когда оно начинает заниматься коллаборационизмом с собой, а эстетика идет, если бы в расход: в орг-тод, выполняя ружейные приемы с шанцевым инструментом. Какая слаженность действий! Искусство строит чувства по ранжиру, приказывая рассчитаться по номерам. Оно назойливо хозяйничает, вторгаясь во все пределы, перекраивая зрение, и поскольку в чахлой действительности ничего не меняется, пытается изобразить радость, улыбаясь всей своей искусственной челюстью, дескать: «все о'кей! Чи-и-з!» Пытаясь запечатлеть восхищенный новейший взгляд на себя. Оно авторитарно и назидательно, как это уже бывало не раз. «Любите Украину — источник знаний» или что-то в этом роде, и даже не от души.)

Суть не в стенаниях по поводу того, что происходит (ничего не происходит), не в попытках сдвинуть с мертвой точки вселенную духа. Она вполне заселена и сдвинута.

Суть не в предвидении, как предписании: будущего нет. И, наконец, не в созерцании катастрофы, где наблюдают далекую вспышку сверхновой или рождение очередной галактики. Суть в самом этом НЕ.

Использование творчеством возраста времени как аргумента в свою пользу. Инерционные чувства и сознание. Пространство современного времени как прострация. Нынешнее искусство свою временность возводит в принцип. Оно не хочет быть вечным. Мгновенность, в которой время элиминируется бесконечной малой величиной. Тотальное усилие при минимуме смысла. Свернутое и стремящееся к нулю содержание, как противостояние, возрастающей вселенной, стремительное расширение которой зависит от моего не менее стремительного самоуничижения. Миг, мигание которого и рапид, выхватывающий его с механической неумолимостью из бытия, не могут клацанием затвора задать ритм гулу молчания невосполнимого, а не уходящего времени. Пустая свобода оставленного пространства не обладает акустикой. Но хотя бы может быть собой — в-себе-и-вне-себя, как будто в-себе-и-для-себя, — по истине. В этом разрыве, просвете уходящего и оставленного — истина не того, что происходит, а того, что вершиться в полноте совпадения-слияния с всеобщностью развития вообще, оставляя позади любой результат как творимое прошлое, которое всегда предстоит настоящему, порождающему и прошлое и будущее своими акциденциями, являясь покидаемым и покидающим основанием, коим они возникают и исчезают.

Нынешнему искусству, борющемуся за здоровый образ жизни и образцово-показательный быт, по этому поводу можно не беспокоиться. *Оно практически здорово до безобразия.* И этот диагноз смертелен.

Сложность в том, что описывать эту клиническую картину невозможно в категориях эстетики. Толку с того. Искусство не дотягивает в своей мелкотравчатости до этого, предпочитая пастись на уровне бессознательного. Можно выразить это исключительно средствами самого искусства, что оно и делает. Но нет языка, способного схватить бегущую тень образов. Связь означающего и означаемого произвольна, и это тот случай, когда язык начинает себя раскручивать: раскручивать при помощи вспомогательных средств вроде семиотики и семиологии. А потом и открытым текстом в деконструкции. Поскольку язык всецело стал, и давно, «отсутствующей структурой» (У. Эко), он нуждается в заменителе. Став эрзацем, требует эрзаца. Искусство вообще не способ познания мира, оно не область знания, а способ создания из ничего; предварительно отрекшись от порождающей прошлой бесконечности, становится полым настоящим. Современное все больше опускается до уровня рекламной коммуникации и прямо кодируется абстрактной идеологией. Оно все больше ссылка и цитата, имитирующая удивление от якобы нарушенного ожидаемого, и это изумление потребителя, которого обманули, предложив ему вместо «мексиканского тушкана шанхайского барса». Только в данном случае самооценка у искусства повышается. Оно становится подчиненным фигурам простой риторики, понятной и ежу. «Ловкость рук, и никакого мошенства». Все, что сказано Ж. Бодрийяром, У. Эко, Р. Якобсоном, Дж. Перельманом и другими, даже заведомо заблуждающимися, — чистая правда, все так и есть, но составляют то самое упоминаемое пустое знание, которое ни о чем, и безобидно как канарейки, не болеющие птичьим гриппом. (Читать без смеха все это невозможно, особенно радуют глубокомысленные ученые вопросы вроде: «отчего изображение холодного отпотевшего стекла стакана с пивом является иконическим знаком?», — вопрошает У. Эко, и очень долго отвечает, чтобы прийти к выводу, который давно известен обывателю, сходящему с ума от гордости, что ведь и он не лыком шит. Все эти спагетти — тоже пища, жить-то надо. Но происходит девальвация самого языка, не говоря уже о какой-то там эстетике. Сейчас любой, пользуясь Сетью, может «слабать» себе не одну *глубокомыленную* монографию, блистая эрудицией, и эта пыль забила все пространство, халтурой уничтожив бесконечность духа. Потому и приходится отказываться от библиографии с бесконечным цитированием, от ссылок, что смысла уже это не имеет. Только суть дела. Все очень просто, «семиотика изучает идеологию, но для этого нужно верить в семиотику», — как прост до крайности структурализм, претендующий на новую религию, с богом-структурой, демиургом посредине, как простодушна святая простота феноменологии с ее вязаночкой дискурсов и так далее

все без исключения новые электронные игрушки «заместо» потерявшегося духа. Нет, не со зла, а как все та же оперативная модель идеологии, не нуждающейся в объективности в носителях. Она самодостаточна. Весь ужас, — не ужас, не метафизический страх, — а скука в том, что этому трудно противостоять, а самое неприятное, что заведомо обрекает на бессмысленное комбинирование уже-бывшего. Пересыпание сухих умерших форм, радуясь тому, что нет двух одинаковых песчинок в пустыне. При всей эрудиции, при всем желании невозможно выйти за рамки данности наличного бытия, не потому, что ума не хватит. Это наведенная, принудительная глупость эпохи, спеленавшая тебя невозможностью другого.)

Тут меньше всего вины искусства, просто изобретающего себе бумажную свободу взамен отнятой идеи. Невинные шалости, искупаемые блужданием по воле случая. Даже случайная свобода здесь полностью подчинена внешней необходимости. При этом строится на действительном феномене: что произведение, рассчитанное на потребителя, полностью продажное и фальшивое, не может быть потреблено, исчерпано, и в этом его истина. Любая фальшь — его правда. Его потребление утверждает неподкупность произведения: мало ли какие свиньи пьют из родника. На этом строится случайность, в своей абсолютизации воспринимаемая как сопротивление необходимости, но случайность роковая. Свобода гибельна для искусства, привыкшему к сопротивлению, к нежной войне. Истинной свободы оно не выдерживает, поскольку тотальная свобода предполагает не только свое бытие, но и экспансию на все отношения человека, на историю, на весь универсум и превращение всего в себя в свободу. Она не терпит полумер, реформ и постепенности. Она — принципиальный разрыв, прежде всего с самим собой каждого, кто возжелает свободы, без компромиссов, без пощады. Эта радикальная свобода пагубна, поскольку требует переосуществления, в том числе и себя. Она — «фурия исчезновения» (Гегель).

Когда эта свобода существует еще только в виде «налично данного отсутствия», она «от сих до сих», «до поры — до времени», и как свобода в понятии нуждается во времени как исчезновения исчезновения. Тогда само бытие есть уже данность произведения искусства, да и само искусство в целом существуют только в возможности. Они отражают не действительность, а только свое становление. Искусство аб-солютизируется (отрешается) ради абсолюции (оправдания), искупая грехопадение творчества. Это ритуальное жертвоприношение. Оно — бесконечное поражение. Невыносимое несовершенство, выражающее собственную несвободу. Здесь в пределах внешней необходимости, и пространство и время существуют только в понятии. Их действительность — в отчужденном, простом отрицании, что приводит к тому, что время становится внешней формой созерцания, а пространство — внутренней. Они меняются местами, только пребывая в той же самой антиномии, что и прежде.

Это не заблуждение, это гораздо хуже: затянувшийся этап так и не произошедшего становления духа, его протухшая природа в случайном историческом событии философии, искусства, религии и так далее в тупом созерцании своей чистой самости как ложной природы в наличном бытии субъекта. Дух предает природу вечного отрешения и опускается в себя, завершаясь. Дальнейшее — его смердящий труп, распадающийся образами. Он превращается в воспоминание. «В своем уходе в себя он погружен в ночной мрак своего самосознания, но его исчезнувшее наличное бытие сохранено в этом мраке...» (Гегель). Искусство не запечатлевает этот уход, угасание духа, оно в беспамятстве и, бессознательное принимая за имманентное, только об-наруживает отсутствие духа, его оставившего. Оставленное, рваное не-пространство оно принимает за свободный простор и втянутое в воронку, цепляется за не-время, как за вечность. В этой нетости и возникает негативное воображение, позволяющее любую данность, любой осколок наличного бытия считать, если он схвачен, произведением искусства.

На этом и спекулировали и Ж. П. Сартр, и М. Хайдеггер, и М. Мерло-Понти, и прочие, тихо лягающие прошлое, анализируя данность, которая и сама уже дышала на ладан, и утверждая агонию вечной: так было. Так есть и так будет, потому что это свойственно человеческой природе. В истории философии, равно как и в истории духа, никто не ошибался, так случилось, пока мы имеем дело с ее случайными проявлениями в неслучайном развитии. Ошибки начались (если ошибкой моно назвать убийство), когда появился умысел, сознательное вторжение в историю и уничтожение духа, павшего не своей смертью.

Так, например, нельзя удерживать время принудительно в понятии, как это полагал Гегель[1], считая время самим понятием, которое есть лишь этап разворачивания его вплоть до освобождения от временности. Формы времени не сосуществуют в рядоположенности, а развиваются, снимая одна другую, оставляя будто след формы все тому же прошлому времени оболочки. А поскольку время в бытийности есть самоотрицание бытия, оно страдательно в своей вторичности и, совлекая, *своλекая* форму, порождает «низших духов»: восприятие, ощущение и т. д., впечатляясь, воображаясь в действительность. Время само претерпевает

[1] Гегелю это простительно, поскольку тезис логично вытекал из его системы, где время — понятие в пустом созерцании, иначе как дух смог бы происходить и обрести непосредственность. Однако это суеверие господствует до сих пор. Сторонников подобного заблуждения не счесть, и перечислять оных утомительно. Но их объединяет одно: философия для них — форма созерцания. А потому в случае искусственного рассматривания времени в рамках языка эти мыслетворцы на долгие годы обеспечивают себе занятие. Один из вариантов пустого знания.

превращение, поскольку, с одной стороны, для воспоследующего когда-нибудь чувства оно давно объективное и даже наделено чертами грозной силы, поглощающей все, а с другой, — оно втягивает в развитие чувств все пространство и время, заставляя их временить и происходить, где время вторично проступает, принуждая чувства все время его искать и сожалеть, ожидать и преисполняться, умирать и переполняться несбыточностью. И понятие времени, которое все принимают без доказательств, на самом деле, жалкий отблеск его действительного безумного бесподобного течения, истоки которого всегда — не в нем самом, а в другом, ином движении. Какова природа этого иного, таково и время. Его становление всецело при-над-лежит наличному бытию, которое не оно отрицает, но им покидается. Это — разлука, расставание, вечно тянущийся разрыв навсегда. До тех пор, пока в этом становлении не станут одной природы и время, и чувства, и свобода, искусство и философия, прекрасное и красота, и всё, которое пока еще только — все-остальное, растворившись в непосредственном основании в абсолютном единстве, которое все то же — становление.

Взгляд на бытие, обретающее себя в бытии, тоже порожден идеологией, преследующей целью оставить все как есть и заменив условностями, а игрой — реальное движение. Игра по преимуществу идет в «подкидного дурака», но имеет бесчисленное количество комбинаций, так как понятий бесконечно много, а толкований и того больше. И главное — никакой опасности и ответственности. Пейн-бол. Сегодня — структурализм, завтра — пост-структурализм, потом — пост-модерн, разницы никакой, потому что: разница. Все это имеет за кажущимися хитросплетениями совершено прозрачную и фантастическую по остроумию задачу — контроль над интеллектуальной сферой, чтобы обрести индикатор в этих бесплодных дискуссиях, что и контроль контролируется. Принудительное искусственное осеменение временем вневременных форм. Любые попытки противостоять этому тотальному подавлению, репрессивному аппарату невозможны, поскольку включаешься в игру, проговариваясь дотла и, кроме того, обессиливаешь в возвратных формах, истолковывая себя в пыль в попытке объяснить (если вообще на тебя обратят внимание), что ты не то имел в виду. Тебя переваривают и превращают в продукт диссимиляции. Совместные интеллектуальные усилия тонут в гвалте, шуме, на фоне которых блистает лишь реклама очередного хита сезона. Отстойник, который все спускает в канализацию — единственную реальную коммуникацию. Что-то вроде «сексуальной революции», коей не было (куда там ей, «цнотлывой», до античности, до Рима, да вообще всей предшествующей истории, так: снулая рыба, сводящая все к механике). Как вся эта духовная импотенция от Фрейда до Лакана и Деррида, компенсирующая *неполоценность* умо-имитаторами, является тоже формой контроля, выполняющий идеологическую функцию предохранительного клапана.

Все эти усилия пусты и в никуда, но стоят человеческой жизни. Не только потому, что я натурально обмениваю/трачу свое время впустую, читая («а вдруг что-то есть») все того же Лакана или очередную «звезду», просматривая бездарные фильмы, объявленные (с какого бодуна) шедеврами, посещая концерты с «новыми» примочками композиторов-изобретателей от сохи, Кулибиных и братьев Черепановых, или таскаюсь по театрам, глазея на вялые потуги почему-то изголяющегося режиссера... (нужного подставить), намекающего на свою нетрадиционную сексуальность, и потому он — гений, — или фланирую по выставкам в тщетной попытке просто высмотреть хоть что-то, — нет, — не усладящие раздражением изголодавшиеся чувства, а хотя бы оригинальное: все это похищает мое время, мою жизнь. Но если раньше это была жизнь в искусстве искусством, где оно не было объектом вожделения, а по меньшей мере — средой обитания и продолжением сущностных сил, иной неведомой образностью чувств, в напряжении пространства, создаваемого здесь-сейчас, где искусство и «я» терялись, одолевая определенность, — теперь это — враждебное противостояние: кто кого, в котором только смыслоутрата вплоть до потери жизни. Искусство покушается на мою волю, пытаясь присвоить меня всецело, а я теряю чувства, размазывая их во встречной агрессии, когда, устав от перенапряжения, сдаюсь меньшему злу привычного и понятного. Но дальше и чувства меняют знак, становясь антиподами. Они тиранят нездешностью. Им только больно, и не более. Человеческим чувствам нечего делать в мире бесчувственном. Чувство красоты в безобразном мире безобразно. Любовь смешна. Чувство музыки нелепо. Чувство бесконечности самоубийственно. Зато чувство смерти, чувство времени, ненависти, подлости разворачиваются как добродетель. Но время этими чувствами чувствует нами, раздробленными, вырабатывая систему безобразного, воспроизводя ее с механической неумолимостью. Эстетика сменяется всеядной психологией. И начинаются гадания по Книге Перемен. И-Цзин. Кабала. Талмудистика. Арканы Таро. Никакой ответственности. В виду отсутствия мысли — сплошные домыслы. Интуиции, замешенные на личных пристрастиях или новомодных направлениях. Диспепсия сознания. Припадочность теории в эпилепсии рассудка. Шаманизм на Крайнем севере. И в результате: штампы, шаблоны, и все то же конвейерное производство. Объяснения, когда не требуется, или «по желанию заказчика». А здесь годится все: от фэн-шуя и НЛО с барабашками до тараканьих бегов пост-модернизма.

Не с целью глумления над несчастным сознанием современного искусства я изгаляюсь. Попытки взламывания штампов при помощи штампов, как правило, не удаются. Любое, самое честное творчество в наше время обречено. И не потому, что не свободно, а произвольно, но добровольно выбирает рабство. Быть

собой оно оснований не имеет. Современное искусство в отличие от предшествующих современных искусств потеряло очевидность и самоочевидность. Современный художник (не только живописец, но и композитор, поэт, философ, наконец, и т. д.) отражает в творчестве не столько разрыв основы — ему до этого дела нет, — сколько разрыв с собой. То, что саморазорванность и омертвение непосредственного, бывшего развития существует, и можно смело писать не только социологию искусства, но и политэкономию ее (с микроэкономикой, маркетингом, менеджеризмом и прочими «достижениями»), оказывает прямое, вульгарное влияние на все оттенки существования «бедолажнаго», не вызывает сомнения и не требует доказательств.

Однако искусство своим крайним отчуждением уже от себя самого, в отрицании, пытаясь вернуться к жизни, отбрасывается в область «искусства для искусства», от которого тхнэ нафталином (с буржуазностью которого рассчитались почти сто лет назад В. Беньямин, Д. Лукач, Т. Адорно, Мих. Лифшиц и другие), в невозвращение и покинутость, заставляют художника пребывать в «экзистенциальном выборе». И даже не между свободой и несвободой, продажностью и честностью. Выбор, и для теоретика тож, в том, что либо я должен быть понятен и работать на потребителя, уровень которого чрезвычайно низок, а потому все заведомо впустую (если ему понятно, то гадко: получается что-то вроде брошюрок «Немецкая классика за 90 минут», а в общем-то когда понятно, то все равно ничегошеньки ему не понятно, именно потому, что он потребитель), либо адекватно выразить и так невыразимый предмет, уходя вслед за логикой развития и в себя, и тогда в твои «кротовые норы» никто не полезет: очень надо, у нас и свои есть. Короче, принудительная субъективность: как исправительные каторжные работы в индивидуальном концлагере с ограниченной ответственностью. Появляется нужда в переводчиках, которые образуют гильдию толмачей. И все это дробится до бесконечности, вырождаясь в банальность очень общих мест, о которых еще в 1964 году писал А. Данто. Где знаковыми являются определенные истоптанные и заплеванные слова, в них вкладывает каждый свой смысл, создающие видимость общения и понимания. Герменевтика выросла на этом пустопорожнем месте.

Выбора, собственно, нет. По моему глубокому убеждению, здесь есть один человеческий путь: идти без дороги, в самоубийственном исчерпании до предела, без адресата, упиваясь бесконечностью, а дальше будь — что будет. (Как в историческом анекдоте о Бетховене, когда ему пожаловался некий скрипач, что в скрипке нет диапазона, в котором написан его концерт, он будто бы взрычал: «Какое мне дело до вашей чертовой скрипки!» Что-то вроде этого. Какое мне дело до вашей чертовой эпохи! Невозможно жить в обществе и быть свободным от общества? Невозможно миновать свое время? Тем лучше, что невоз-

можно. Обретенные возможности не устраивают ограниченностью. Будем делать невозможное. Ну, и так далее. «А дальше — без меня», — как говорил Лев Толстой.)

Свинство ситуации в том, что стиснутое со всех сторон современное искусство, обладающее огромными возможностями и фантастической техникой, вынуждено пробавляться мелочевкой, строгая зубочистки из корабельных сосен на историческом лесоповале. Иначе говоря, художникам не хватает дерзости, и весь их произвол — из чувства долга. Он глубоко морален. Тезис: «Так не принято» довлеет практике и теории. Робеющий дух берут здесь на моральный pointe. Из чувства долга перед так называемой жизнью, желая быть понятным и тиражированным, художник предает себя ради эмпирии, ради идеологии полезности. Либо, что то же самое, остается верен идеологии бытия собой и для себя. Творчество служит гарантом незаконченной определенности, свидетельством достоверности просто жизни. Художник желает быть однозначным, но нет ничего более скользкого и неверного, более многоликого, нежели однозначность. Одно уже это желание — свидетельство одномерности беспредельного предела. Эта ограниченность в самом основании, которое: разрыв, и края его теряются в дымке иллюзорных берегов, делает любую возможность спасительной теории болтовней. Конечно, шум языка, выражающий «шум времени», успокаивает. Уже и мне кажется, что гибельность искусства при соблюдении техники безопасности не столь уж и вероятна.

Реальность демонстрирует небывалый расцвет «духовного производства». Такого еще по экстенсивности и интенсивности не было. Сознание и чувства человека элиминируются как бесконечно малая величина. Кант прочел за всю жизнь около пятисот книг. Пушкин не знал и сотой доли той поэтической продукции, которую перелопачивает нынешний среднестатистический поэт. Когда это в России было только официально зарегистрированных 53 834 поэта и — как на счетчике такси — эта цифра все увеличивается. Художников только в Париже более 300 000, а в Нью-Йорке около 40 000 галерей и художественных салонов. В Англии около 90 000 живущих за счет философии... Эти цифры я не проверял, но думаю, они вполне вероятны. И все это болезнь, хотя при прочих обстоятельствах было бы ростом интеллигибельного пространства как минимум. А это просто распухание злокачественного, злокозненного пространства. Произведение, только потребляемое, не усваивается и не превращается в иное, исчезая в движении, а пожирает и без того скудоумную местность, рассеивая ея на атомы. Современное искусство растит растительные, газонные чувства-недомерки, которыми само же и формируется. «Спрос таки да: рождает предложение». Поэтому колоссальные усилия и высокая техника тратятся на мизерные цели удовлетворения творческой похоти лениво развлекающегося обывателя,

пытающегося удержаться в рамках «пресловутого принципа удовольствия». Фланирование, шляние, туризм в искусстве — обычное дело. Искусство само превратилось в туристический бизнес. А ведь суть его не в этом. Появилось даже чувство номенклатуры современного искусства.

Ну, и что в этом плохого? Да ничего. Моральные оценки к искусству неприменимы и зловредны. Искусство счастливо аморально. Его безнравственность — залог свободы. Комментарии, в которых искусство не нуждается, излишни. Любая теория может быть только упором, против которого искусство сможет выставить новые аргументы, оттолкнувшись. Само с собой оно «зависает» в скуке произведений, раздумывая, кому бы оказать сопротивление (умереть, забыться, и видеть сны), и наваливается на себя всей мощью. Игра в шахматы с собой.

По моему убеждению, теория современного искусства невозможна по нескольким причинам, хотя достаточно и одной. Искусство никогда не следовало теории, хотя благосклонно принимала всевозможные толкования и комментарии, пытаясь в этом мутном зеркале обрести некое подобие самосознания. Все манифесты написаны, как правило, не профессионалами; все философии далеки от сути искусства, и влияния на него практически не оказывали. Шеллинг, при всем моем уважении в великолепной «Философии искусства», выказывает себя полным профаном. Гегель, когда он рассматривает искусство вообще, хорош, но приводимые примеры неубедительны. О Канте умолчу. Но и в более поздних работах, скажем, Франкфуртской школы или самих творцов, вроде Кейджа или Булеза — всех не перечислишь, — обнаруживается отвратительный вкус и непонимание предмета. Ввиду того, что понимать тут нечего, следует чувствовать. Критика вкуса бесконечное и безопасное занятие, и еще никого не подводила. Вкус тяготеет к оценочным суждениям и не может быть диалектичен. Он всегда однозначен и мечтает стать догмой, а то и символом веры. Вкус всегда приблудный, и относительно чего-либо застывает в нарциссическом самолюбовании, в статике абсолютного критерия. Здесь тупик теории, где ей комфортно.

Современное искусство выражает не противоречия действительности, но тотальный разлад в себе, антиномию несоответствия. Оно само — тектонический разлом, удерживаемый силой только отрицательного воображения. Воображая свою самость, оно не следует необходимости, довольствуясь примитивной ближайшей мотивацией, и свои следствия полагает причиной. Искусство ищет причину, чтобы быть вообще, сочиняет миф о незаменимой своей исключительности, совести мира, необходимой ступени развития. Но если бы оно исчезло враз, никто бы не заметил. И ведь не заметили его исчезновения. То, что выдает себя за искусство, простой эрзац, издержки производства, случайное свободное время, гранулированное в произведениях, в вещах, если не толкнуть на толчке в качестве антиквариата или какой диковинки. Достаточно рисковое заявление.

Искусством стал по преимуществу отказ от искусства. Это новообразование можно рассматривать только в общем. Взнуздывать теорией его нельзя, оно и так запряжено в индустрию развлечений и, как говорилось, выполняет сугубо идеологическую функцию контроля над ощущениями. О чувствах речи нет.

Это же касается попыток создания теорий и философий искусства, включая и настоящий текст. Суть в том, что, не сумев преодолеть герметичность, текст, как и любое произведение искусства, вынужден восставать над собой и одновременно расти вглубь, распором удерживая отвоеванное пространство, будто упираясь в разные стороны.

Но даже если бы развитие искусства продолжалось, и тогда в достигнутой видимости свободы оно игнорировало бы всякую теорию. Свобода в теории не нуждается, когда есть. Ее отрицательность в том, что поглощает все, превращая в себя, не оставляя ни единого шанса на иное. Она порабощает движение и до тех пор, пока мнится, утверждает себя превращенной формой. Все великие преступления совершены от ее имени. Это, конечно, не означает, что следует упразднить свободу, искусство и прочие мелкие радости живущего в стихии случайности человека. Пересмотр судеб искусства и свободы оканчивается ничем. (Уж как поминаемый Адорно обвинял, и справедливо, искусство во всяких грехах, это не вызвало даже скандала, на который рассчитывал.) По сути, уже все давно написано и хорошо изложено. Но искусство не властно в себе. А Творцам его теория не нужна. Им некогда. Они творят, и книг в большинстве своем не читают. И правильно делают. То, как их творчество выглядит со стороны, настоящего художника интересует мало. Он заворожен самим процессом рожания. А «изнутри» — он самый строгий критик, потому что действует ценой жизни. Кстати, так же действует и критик, и теоретик, и философ, ограниченные, захваченные предметом. Анализировать в искусстве нечего, оно давно аналитично, а не синтетично, и занимается расчленением себя. Поэтому его произведения лукавы, ироничны, полны скепсиса по отношению к создателям.

Произведение относительно, но относительно самого себя, в разладе и непоспевании за собой. К тому, же форма, о которой столько написано, это, ясное дело, — не вещь. Она, если бы состояла из частей (но расчленить ее, значит, убить) включала бы в себя того, кто творит, того, кто общается, относится к ней, иначе: все пространственные со-временные отношения, даже те, которые не очевидны, как плохое настроение попавшего в его притяжение. Но это не все. Оно вбирала бы в себя всю историю своего развития, включая историю человечества в целом. Иными словами: всю протяженность во времени и бесконечность, предшествующую форме. Ну, и пространство развития, возможность будущего и даже его невозможность. При этом стремясь все это покинуть, исчезая в ничто, преодолеть материальность, вывернуться из себя.

Сложность этого оче-видна буквально. Если постижение истины требует (огрубляя) снятия явлений и в их исчезновении, проступании сущности, хотя «явление и существенно, а сущность является», — в искусстве все на поверхности, на виду, по всей видимости. Оно, кажется, выказывается: все во вне — всей сущностью. Поэтому исследование сущности не преследует истину, оставляя ее дикорастущей, «как Бог на душу положит». Истина искусства всегда в другом, о другом, другим. Анализировать здесь нечего, только чувствовать и действовать. Развитие искусства в развитии чувств.

Но в нынешнем оно может только скатываться к «ползучей эмпирии», пытаясь тащиться за обывателем, опускаясь все ниже, чтобы стать игрушкой. Меж тем, искусство прежде всего дело чрезвычайно тяжелое. Можно было бы подробнее, но дилетант не поймет, видя вечный праздник, а профессионал знает и так. Искусство не может иначе.

Оно невыразимо в понятии: не дело знаемого. Его стихия чувства, опережающие не только свое время, но и время вообще, заставляющее его относительно себя отставать, то есть идти вспять.

Однако в несвободном мире это — разрыв с реальностью, утрата формы, отчаянная попытка покончить с собой.

В конце концов, современность можно при желании рассматривать как угодно, вопрос — кому угодно? Например, набивший оскомину эсхатологический тезис о «конце света искусства» создает графический консонанс с его бурными производственными успехами. Своего рода игру светотени для заинтересованного среднего класса. Ужаснувшись, а затем и ублажившись, успокоившись при виде обилия выставок, галерей, аукционов, а — главное — ощутив свою непреходящую причастность в возможности «купить», посетить, отметится на каком-нибудь потрясающем концерте, он еще крепче будет любить «понятное» ему, или «непонятное», но выраженное в оглушающих суммах и ненавидеть ищущее, независимое и не разрекламированное искусство.

В конечном итоге, дело не в обывателе, а в самом обществе частной собственности. Оно руководствуется определенными экономическими закономерностями, которые распространяет на всю сферу духа, вроде бы рожденного свободным. Но на деле — абсолютно зависимым, поскольку представляет «бастарда», рожденного от избытка бытия, как сверх-бытие; незапланированно растущее на случайном свободном времени. Однако в меркантильном мире свободное время является «издержками производства», к тому же, угрожающие существующему. С одной стороны, эти издержки компенсируются минимальным развитием науки и микроскопическим развитием образования, необходимых для функционирования основания, но действующих в условиях тотального дефицита как механизм репродуктивного восполнения изношенного интеллектуального сырья.

И с той же самой стороны, осуществляется попытка экспансии принципов производства на оставшееся свободное время (повторюсь, произведенное случайно, не как самоцель) в виде индустрии развлечений, и искусство, которое терпят для разнообразия ассортимента. Процесс незаметен, но действенен. Чтобы упростить дело, чувства-заменители унифицируются. Они могут теперь быть поставлены на конвейер, зависят от рекламы и конъюнктуры рынка и очень легко утилизуются. В своей массе потребитель любит мертвое искусство, и это отнюдь не любовь к прошлому. Все искусство давно «прошлое», поскольку по законам производства попадает в ситуацию обмена уже в большинстве как созданный и превращенный товар, выставленный на продажу. И прошлый труд, мертвый труд становится свободным. «Бешеные деньги» (Островский) и популярность тех или иных произведений, совершено не обусловлены их качеством, и тем более эстетическим или художественным воздействием. Цены здесь произвольны. Уорхел в свое время на этом сыграл.

Вышесказанное может показаться странным, хотя это разжеванные донельзя положения политэкономии. Бред в том, что это происходит на самом деле и в наши дни. Поэтому современное искусство несостоятельно, даже если произведения сотворены с благородными целями. Честно и — с самыми лучшими намерениями. Они так же неуместны как ионические колонны в нужнике или Моцарт в публичном доме. (Хотя то, что они уместны именно в этих сочетаниях, говорит за себя само.)

Современное искусство обладает огромной мощью, но ему нечего делать, кроме как зарабатывать на пропитание. (С философией тот же казус. Виртуозность достигла фантастических успехов. Но все превращается в нарочитую риторику. Задохнувшись, философия начала заниматься мучительным выдумыванием новых наук, спасаясь ими. Это новая вера в себя, но построенная на слепоте. Провозглашая деструкцию, она просто модифицирует отрицание, тем оправдываю открытую пустоту как обретенное пространство.) Самое жестокое, что при иных условиях, когда формой общественного богатства становится свободное время, ситуация резко меняется, и те же произведения, которые сейчас столь плачевно загромождают пространства, начинают произрастать в иное, открываясь и становясь не похожими на себя. Искусство теряет второстепенность (впрочем, это может быть опасным процессом, когда прошлое оживает и привносит деструктивность, убивая настоящее. «Результат деструктивности опаснее самой деструкции» (Т. Адорно), Как сейчас, в эпоху реставрации. Тогда лозунг: «Долой свободу! Да здравствует Инквизиция!» — неизбежен.

Стоит ли обращать внимание на пустяки, впадая в эссеизм? Безусловно. Поскольку само время ничего не значит, то и трёп о разных разностях есть его лучшим и адекватным выражением. Кроме того, текст следует своим путем. Его

современность в архаичности, себя избегающей. Вообще, напомню, что суть истории философии в том, чтобы научиться проходить «сквозь стены» времени, а не запоминать, кто когда женился, кто что сказал или написал, бросая весь этот хлам в чистом достигнутом мышлении, пока не откроется ничто, которое еще нужно распознать, а затем своим странствием превратить его в пространство. Рискованный шаг, сделанный здесь, необусловлен. Он свободен. Задача не реабилитировать искусство и эстетику, а заставить вновь дышать. Поэтому мне пришлось избежать спокойного описания шаг за шагом существования современной «философии искусства» с его последовательностью и персонажами. Это не зарисовка с натуры и тем более не справочник. Здесь: попытка в движении показать «развертывание противоречий», «драму идей», «трагедию отношений» (какие штампы!), но ввиду отсутствия оных, приходится показывать бессилие мысли относительно проблемы современного искусства, что тоже — достижение. К тому же, оно вовсе не проблематично, а успокоено однозначно, унижено и вызывает только сострадание и жалость. Не в нем дело.

«Тело» искусства стало предметом спортивной и судебной медицины. Оно бесспорно. Тоталитарность всякого произведения, предлагающего себя, навязывающего, не вызывает сомнения. Безвкусица не оспаривается, поскольку преодолеть публичное, «а мне ндравиться» — невозможно. И слоники тут на комоде, или носороги с драг. камнями — значения не имеет. В любом произведении современного искусства независимо от происхождения, вероисповедания, страны, национальности, будь-то живопись, музыка, поэзия или философия — властвует остановленная механическая идея, прилагающаяся как сертификат и родословная. Колоссальной изощренности техники противостоит примитив и однозначность эйдоса[1].

Искусство стало безошибочным.

«В гробу я видел вашу идею», — говорит художник[2], и прав. Идея перестала быть процессом в своей одинокой однозначной самости и заключена в произ-

---

[1] «Эйдос» и «Идея» во всех возможных смыслах. Ссылки на источники бессмысленны. Столь завораживающие своей изощренностью работы как известная «Idea» Эрвина Панофски являются таким же продуктом произвольной фантазии, как и любое произведение, имитирующего опору на факты и якобы снабженной необходимым методом и доказательствами. Из исторических источников судить нельзя ни о чем определенно. Мы даже современникам умудряемся приписывать несуществующие мысли, приблизительно так, как я прививаю гораздо более простому современному искусству то, о чем оно и подумать не может. И делаю это из эстетических побуждений. Просто так. Современное искусство — не факт.

[2] Ох, предупреждал же Соломон: «Ибо вымысел идолов начало блуда, и изобретение их — растление жизни. Не было их в начале, и не во веки они будут». И дальше о художниках:

ведении как в деревянном фраке омертвевшей остановленной формы, перестав быть себя отрицающим про-исхождением духа. Иными словами, искусство потеряла субъективность, став «час за часом», овременяясь всецело овнешненным.

Ему мало что остается: выражаться самим собой как вещь не в себе и не для себя, а представленным, выставленным во-вне, по нужде. Искусство подражает самому себе, делая вид, создавая внешность, будто формируя неизведанные пространства. Оно всё «как будто». В этой иллюзии оно иллюстрирует абстрактно-всеобщие пределы в качестве единственно возможных. Спертое в этих границах, искусство продолжается в колоссальном уплотнении в ограниченном объеме технических деталей, причем складируемых бездумно-рационально, как кажущаяся прихоть автора. Униженное, приземленное, придавленное к реальности искусство (а оно все сейчас: сплошной натурализм) побирается, плодясь, совокупляясь («злягаясь») слепыми образами, трущимися друг о друга, крошащимися и ломающимися по принципу: «а вдруг». Произведение не «задумывается», а принимает готовые штампы пустоты[1], которая и диктует конфигурацию того, что будет считаться образом. Настоящий образ, который всегда сквозной, — этакая дыра во времени, сквозь которую просматривается (но не подсматривается) прослушивается вечное движение, забивается заглушкой произведения, становящимся просто изведением, изматывающим, изнывающим в напряженном сдерживании времени, в удачной попытке черной дыры остановленного мгновения, в невозможности умереть. Именно поэтому современное искусство всецело временно, поскольку «заключает в объятья поверхность одного ручья» (Л. Б. Альберти) времени смерти. Обретая случайную свободу, искусство

«К усилению же почитания (идолов. — *А. Б.*) и от незнающих поощряло тщание художника, ибо он, желая, может быть, угодить властителю, постарался искусством сделать подобие покрасивее...» (Прем. Сол. 14: 12–14, 18–20). Все беды от них, дерзностных, охальников.

[1] Причем в самом прямом гегелевском смысле внутреннего как сверхчувственного потустороннего сосредоточенного исключительно в явлении: в «пустоте» ничего не познается, как и в случае с искусством. Однако: «если бы с “внутренним” и с тем, *что* связано с ним посредством явления, дело обстояло только так, то оставалось бы только придерживаться явления, то есть принимать за истинное нечто, о чем мы знаем, что оно неистинно; или: дабы все же в “пустом” (которое хотя и возникло лишь как пустота от предметных вещей, но в *качестве пустоты в себе* должна быть принята за пустоту всех духовных отношений и различий сознания как сознания) — словом, дабы в этой *столь полной пустоте*, которая называется также *святостью*, все же что-нибудь да было, оставалось бы только заполнить мечтаниями, *призраками* (Erscheinungen), которые сознание порождает себе самому...» (*Гегель Г. В. Ф.* Феноменология духа // *Гегель Г. В. Ф.* Соч.: В XIV т. — М., 1959. — Т. IV. — С. 79).

застает лишь ночь абсолютной несвободы, противостоящей ему, и превращается в пытку униженного полета. В цитату без указания источника. Искусство старо как мир и любит даже не себя: только свою старость, как оправдание отъятого и дряхлеющего бытия.

Однако, страшась старости и постоянно оглядываясь, озираясь, искусство становится спекулятивным, порождающимся. Искусство для искусства превращается в искусство без искусства, трансформируясь в нечто еще невиданное, тайное, подспудное, которое воспринимается инстинктивным избеганием формы (а она в своей конечности есть не состояние, а действование и происхождение действительности).

Уже не форма представляет образ, а ее отрицание, оставляющее собственно произведение позади, тянущееся, длящееся, вянущее, исчезающее, а невидимое, живое — только представляется произведением произведения, самим ростом.

На беду, это не отрицание отрицания, а отчуждение отчуждения. Искусство, выворачиваясь, задыхаясь, избегает себя, теряя основания, которые его не порождают, но отвергают. В современном мире искусство отвержено и тем живет: своей крайней случайной свободой[1].

---

[1] «Свобода есть ускользание от вовлеченности в бытие, она есть ничтожение бытия, которым она *является*. Это и значит, что человеческая реальность *сначала*, чтобы *потом* быть свободной. Потом и сначала — термины, созданные самой свободой. Просто возникновение свободы порождается двойным ничтожением *бытия, которым она является*, и в бытии, среди которого она есть. Естественно, она не является этим бытием в смысле бытия-в–себе. Но она делает так, что это бытие находится позади нее и освещено в своих недостатках целью, которую она выбрала, она имеет в бытии позади себя это бытие, которое она не выбрала, и как раз в той мере, в какой она обращается к нему, чтобы его осветить, она делает так, что это бытие появилось бы в связи с *plenum* (*полный, законченный*) бытия, то есть в середине мира. Мы говорили, что свобода не свободна не быть свободной и что она не свободна не существовать. Тот факт, что она не в состоянии не быть свободной, является *фактичностью* свободы, а тот факт, что она не в состоянии не существовать, есть ее *случайность*. Случайность и фактичность составляют единое; существует бытие, которое свобода имеет в бытии в форме *небытия* (то есть ничтожения). Существовать в качестве *факта* свободы или иметь в бытии бытие в середине мира оказывается одним и тем же, а это означает, что свобода первоначально есть но *отношение к данному*» (Пер. с фр. В. И. Колядко // *Сартр Ж. П.* Бытие и ничто. — М., 2000. —С. 495). Все вышесказанное не о том: поскольку у Сартра свобода всегда экзистенциальна и является свободой выбора. В нашем случае случайная свобода безысходна и порождена возгонкой бытия. Она принудительна и является свободой случая, а не необходимости. Она — не человеческая свобода.

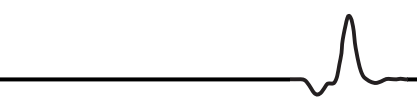
Иными словами, искусство не соответствует не только своему понятию, не дотягивая до себя, но и сущности, превращаясь в сущее ничтожество, приспосабливаясь к существованию. Оправданием современного искусства становится тотальное неосуществление. Оно всецело обитает между отвергнутым, брошенным и прошлым и невозможным, удерживаясь в «устойчивом неравновесии» несбыточного. Время окружает его, но, поскольку случайная свобода неопределенна, но не касается. Своего рода «око тайфуна»: вокруг ураган времени, а в центре воронки тишина. Так в бесконечности, где бы ни был — всегда посредине, но на окраине вечности. Вот это крайнее состояние современного искусства, скоропостижного и быстротечного, позволяет его всегда находиться в экстазе предчувствия. Оно всегда накануне, всегда — еще-не-все и в-последний-раз. Причем, сказанное — не «психология ощущений», не психоделический эксперимент. (Психология вообще осталась на уровне мнения, которому только и остается, что с уверенностью судить и гадать.) Современное искусство остановилось в движении, как бы это парадоксально ни звучало, и тем находит свою свободу в укорененности в не-бытии, в реальности своего произвола. По крайней мере, это могло бы быть.

Искусство со времени Гегеля утратило *чувственное созерцание,* вместе со зрением утратило и навязало принудительную слепоту нарисованных глаз всей своей истории. Чувственный образ с корнем выкорчеван. Остается одно отсутствующее ощущение, как место, где что-то было, а теперь могло бы быть. (Не случайно столь часто в литературе возникает разговор о «нишах». Проще сказать — норах, в которые стремится забиться забитое искусство). Дух, который и был самой предметностью, восходящей к абсолютному через особенное и единичное, изгнан в потустороннюю абстракцию. Современное искусство оглушает себя и «желает, чтоб все». Отрицает свободу, которая даже в случайной форме очень тяжела и требует изрядного мужества, предпочитая быть манерным капризом, саблезубой изнеженностью, и, конечно, на содержании. (О жестокости искусства говорить здесь не место.) Теперь искусство быстро и слишком поздно. Оно не на время. Но стремится к старости как спокойной завершенности, устав от бесконечного ожидания. Искусственные претензии искусства на интеллектуальность беспочвенны. Но хоть избавились сами того не ведая от пошлого принципа наслаждения, став уже хотя бы не-искусством в открытом противостоянии себе, в пред-верии неведомого. Потерпев поражение от чувств и воображения, искусство рожает спасительный умопостигаемый простор. Оно начинает думать в воображаемых и чувственных категориях собственного предмета. Этими категориями становятся не только краски, звуки, всевозможные пластические формы, сам материал, фактура и тому подобное, короче, — все, до чего может дотянуться, но и чувства, и их отсутствия, и движение вообще. (Позволю напомнить, что категории —

отнюдь не предельно всеобщие понятия, как по-школярски это принято считать, а прежде всего, идеальные формы движения, порожденные деятельностью.) Но мыслит покуда рассудочно, себя полагая как предрассудок, и по-детски старость считая синонимом мудрости. Это возрастное. Пробуждение чувствующего сознания самого искусства, с изумлением и тревогой обнаруживающим себя: то немое удивление и религиозный мистический экстаз, сопровождающий называние вещей очень болезненный и мутный процесс.

До сих пор искусством заведовали. Теперь, оставшись в одиночестве, искусство в полной темноте ощупывает себя и окружающее. Это только начало. Свет искусство, совлекая тварность, создаст завтра. Прежде оно освещалось, теперь само начинает светиться.

ТРИ ЭТЮДА ДЛЯ «А+С»



Некогда не пришибленные профессиональным кретинизмом создатели лихого архитектурного журнала «A+C» придумали простой и гениальный ход не развлечения для: чтобы избежать окрошки и винегрета под одной обложкой, каждый номер посвящать объединяющей идее. Если это элемент архитектуры, то пусть будет «Окно», «Дверь», «Потолок» и т. д. Получались почти энциклопедические, исчерпывающие тему образования — аналогов им нет, — которые имели преимущество перед справочной литературой в том, что начисто были лишены эмоциональной тупости, при этом не теряя математической точности. Если это были «Стадионы», то в номере журнала было всё — от истории, конструкций, технических новинок до перспектив, предвидений и поэзии. А я написал, потому что хотелось написать и втайне полагая, что поставлю авторов замысла в тупик — нет, не напечатают, однако напечатали и еще укоряли за «бедность фантазии» и «зажатость». Когда речь зашла о материалах, и номера соответственно посвящены был «камню», «дереву» (на «стекло» меня уже не хватило), дело шло уже о чистой эстетике и интеллектуальном созерцании, безо всякой прагматической мысли, «а зачем?» Мне эти экзерсисы интересны как «свободное дыхание», когда пишется «просто так», хотя и не «от нечего делать». В этом есть «случайная свобода». И тут неважно, что получилось и получилось ли вообще. Значение имеет только не потное желание сделать нечто, походя, между делом. Это прихоть, а не необходимость, которой, кстати, и авторы этого проекта не брезгуют. И Борис Ерофалов, и Андрей Пучков, которые сами изрядны писать, горазды на выдумку, за что я им признателен.

Зной звенит в простынях, развешанных на веревке
Песок и обломки ракушек в детских сандальях
Ведро по ступенькам гремит, вода расплескалась
Уверенным голосом мигом откликнулось море
Уже ничего не отложишь на завтра.

Яннис Рицос

первый этюд
СТАДИИ СТАДИОНОВ

Из туманного Альбиона завезли футбол в приморские города («Румяный шкипер бросил мяч тяжелый / И черни он понравился вполне…», — писал Мандельштам еще в 1913 г.), как амброзию, сорняк из Америки — страшный аллерген, когда зацветает — пустеет все, звездно-полосатым колорадским жуком, а заодно прихватив еще и стадионы (контрабандой, вместе с необандероленным константинопольским табаком и прочими колониальными товарами) из Древней Греции, где «лавры олимпийские Платон чтил, будто философские скрижали» (И. Волгин).

Стадионы рождаются, растут и умирают. Сначала пустырь, два портфеля или кирпича. Игра без времени. «Босые на босые». Латаный страшный кирзовый мяч со шнуровкой, который долго, сопя, шнуруют. Толпой туда, толпой сюда. Сбитые коленки в ссадинах и синяках, ободранные локти и севший от крика голос. Темнеет. Уже и мяч не виден. При свете звезд — еще чуть-чуть. Только какой-то упрямый, запоздалый бегун наматывает круги по шлаковой дорожке. Багрицкий, Олеша, Паустовский, Ильф, Петров, Катаев, Гехт, Колычев, Бабель, — все побывали тут, но это Одесса — «жемчужина у моря».

Олеша описывал поле спортинг-клуба: «Матчи происходили на импровизированных полях. Просто широкое плоское поле (…само поле не было оборудовано — могло оказаться горбатым, поросшим среди травы полевыми цветами…), ограниченное с длинных сторон скамьями, на которых сидели зрители, а с широких — воротами противников, называвшихся тогда голами. Стоять в голу!..

Впрочем, и скамьи появились позже, уже как знак оборудованности и как факт, главным образом тот, что футболом

заинтересовались сериозные (так у Олеши — *А. Б.*) люди.

Верно, скамьи появились позже. А так просто стояли, и ели мороженое, и выходили на несколько шагов в поле, и перелезали через заборы... А поле было широкое, не совсем ровное, с растущими на нем высокими цветами...

Все это неважно; важно, что спорт, что спорт пахнул травой. Будь благословен горький запах! Будь благословен, сладкий цвет!

И матч кончался в сумерки, когда белая одежда футболистов, казалась, тоже была похожа на цветы, быстро перемещавшиеся в несказанном цвете сумерек.

У нас это были уже дни весны! Они пахли горьким запахом именно травы.

Мы возвращались уже среди сумерек. Цветы уже все казались белыми — и они были очень неподвижными, эти маленькие кресты, кресты сумерек. Наши ноги в футбольных бутсах ступали по ним. Мы просто их не видели. Это теперь, вдруг оглянувшись, я увидел целый плащ цветов — белый, упавший в траву рыцарский плащ.

Футбол — только начинался».

Он начинался так, как в это же время спорт, робкие и дерзкие полеты аэропланов, автомобильные гонки, синематограф, первый трамвай в Одессе... А вместе с ними прорастали стадионы.

Это таки да, Одесса. Не та, которая. Добрых осемьдесят лет тому назад С. Кржыжановский, листая под одесским солнцем в тени роскошного ореха (а лучше бы платана) старинную книгу, читал у потомка знаменитого Дерибаса об уже не той Одессе: «О, доброе старое одесское солнце! Где ты? Куда ты скрылось? Поднимается и теперь какое-то бледное светило на нашем Востоке, но это уже не то. Его лучи не жгут, не ослепляют нас, как прежде». — «Прежняя одесская пыль была не такая как ныне; Она была благоуханной, как пыль цветов. Море, степи, акации отдавали ей свои остатки и были причиной ее своеобразного приятного аромата. Шла к нам прежняя пыль от солончаковых песков Пересыпи, от белого чумацкого шляха в новороссийских степях. Тонкая, мелкая, чистая, легко дававшая отпечатки всему, что к ней касалось, она прекрасно заменяла тот золотистый песок, которым в старину посыпали любовные письма...» Это все та же Одесса.

Маленькие провинциальные города живут вокруг огромных портов и стадионов. Терпкое солнце. Запахи полыни неотличимы от запаха моря, и даже ржавчина старых якорей дышит «сгонным» ветром, «левантом» или какой-нибудь «низовкой» как в «Маруполе». «Свежак надрывается, прет на рожон Азовского моря корыто» (Э. Багрицкий). Но здесь нет «Зюйд-Вестов» и «Бризов», «Грегор Тримунтанов». Оно маленькое. И очень опасное. Меотийское болото, оклеветанное греками, бывает очень грозным. Оно темнеет как «синенькие», но еще зеленые.

Мальвы, подсолнухи, бархатцы, душистый табак. Среди вишен и абрикос (жерделей, «медовушек») белые хаты, крытые охристой черепицей «марселькой».

Жара. Булыжные мостовые с тротуарами из ракушечника. Колонки. Кринички. В полисадниках гремит Утесов и Петр Лещенко и, конечно, «Рио-Рита» и «Брызги шампанского». Выходной. Тень акаций, как от рыбацкой сети.

Деревянная, решетчатая, с облупившейся краской, ограда стадиона, сплошь увитая диким виноградом. Персидская сирень «в глубоком обмороке», «восклицательные знаки тополей...» (Шершеневич) шевелятся при полном штиле. Стадионы еще нежные как скрипки. Много света и воздуха. Флагшток с линялым флагом, таким же, как на рыбацких карбасах и портовых буксирах. Ободранные, с облупившейся, растрескавшейся краской скамейки, на одной отдыхает какой-нибудь труженик моря, в брезентовых штанах, майке-безрукавке, обнажающей татуировку, свидетельствующую о богатом жизненном опыте и безусловной принадлежности к морю. Лицо прикрыто наполеоновской треуголкой, сварганенной из прочитанной газеты «Моряк», «Маяк» или, моветон, «Труд».

Куры на солнцепеке. Шастают облезлые коты, подстерегающие ради спортивного интереса осоловелых, ленивых голубей, уставших жрать зерно в порту и что-то усиленно ищущих в дикой вездесущей траве, пробивающейся сквозь любую трещину, но предпочитающей стадионы со странным названием «шпарыш». Газонов нет и в проекте. К покосившимся воротам привязана коза. На вратарском, вытоптанном, выбитом пятачке самозабвенно купаются в пыли горобцы. На обрывах — бессмертные, воспетые Куинджи будяки и чертополох. Чебрец. Пропыленная крапива. Грандиозные лопухи. «Петрів батіг» пронзительной синевы, «кручений панич», обвивающий что попало, и несомненно относящийся к музыке своими граммофонами цветов. Где-то внизу грохочет порт и перекликаются пароходы и краны в сухой жаре, пропитанной, как разогретые шпалы, мазутом.

А порт не спит... Товарные вагоны...
По рельсам двигаются и скрипят...
Течет зерно струей неугомонной
И грузчики у сходен голосят.
И дни текут, пропахшие душистой
Пшеничной пылью, дымом и смолой;
Все тот же зной, томительный и мглистый
И плачущий мартын над головой...
А дальше, там, где не дымятся трубы
И копоть не покрыла небеса,
Там гички вылетают из яхт-клуба,
И яхты расправляют паруса...
За маяком за вольным поворотом...

Э. Багрицкий

Впрочем, это одесский порт, хотя и похоже.

Над молом влетают длинные удилища — ловят сулу на тюльку (а это уже Мариупольский порт). На самодуры — лески, привязанные к пальцу — ловят бычков-кочегаров, которых почему-то называют бердянскими, огромных и черных. И в мареве дрожат размытые очертания далеких берегов и море, как счастье. Степь, изрезанная балками, воспетая Чеховым, тянется от Таганрога до Арабатской стрелки и дальше на Херсон и Одессу, раскачивается на голосах невидимых, зависших на страшной высоте «жайворонков».

И вдруг сонная одурь кончается. Сегодня игра. Матч. Наши принимают. Какие названия: «Угольэкспорт», «Мукомоль», «Водник», «Азовсталь», «Азовмаш», да мало ли. Может быть, и команда с какого-нибудь «турка» — не в этом суть. Срочно коза и другая живность изгоняется со стадиона. Рихтуются покосившиеся ворота, известью, немного кривовато, посыпается разметка, едва видимая в разросшейся траве. Вывешиваются флаги расцвечивания, сообщающие что-то бодрое и непреложное. Вроде: «Настроение бодрое. Идем ко дну». Потихоньку стягиваются, одетые как на праздник (а это и есть праздник) загорелые веселые люди. На деревянном помосте самодеятельный оркестр из клуба моряка, отчаянно фальшивя, играет марши и вальсы, а пацаны, серьезно, сдерживаясь от счастья, держат перед музыкантами потрепанные ноты. Их менее удачливые соплеменники гроздьями свешиваются с забора и деревьев. Нет, вход свободный, но так интереснее. И вообще счастье уже подавать единственный латаный шнурованный мяч, далеко улетающий за линию ворот.

Любого из мальчишек спроси — он назовет имена всех форвардов и местных знаменитостей. Никаких профессионалов, договорных игр или за деньги. Реклама? Есть, что-то вроде знаменитого: «Если хочешь сил моральных и физических сберечь / Пейте соков натуральных, укрепляет грудь и плеч».

И вот, в предвкушении матча местный знаток дядя Кеша вещает с видом видавшего виды дедушки футбола, еще не видя игры: «Эх, игрочки! В наше время разве так играли? Сопливые вы еще со мной спорить! Я мячом ворота сворачивал к чертям собачьим. Мы на тренировке мачты трамвайные с корнем рвали, пропади я пропадом! Дубы гнули, заборы валили, рельсы узлом вязали, из стенки кирпичи высаживали! А это разве игра? Я вот раз, помню навесил сходу... Гольмана к чертям сшиб, сетку насквозь, окно вдребезги, собаку насмерть...»[1]. В газетах глубокомысленные дискуссии и на тему «Должен ли судья бегать или стоять». Играют в рубашках со шнуровкой. Футболки еще не изобретены. Аплодируют не только своим, но и чужим за красивый гол. Это коррида, хабанера, Битва при

[1] *Кассиль Л.* Вратарь Республики // *Кассиль Л.* Собр. соч.: В 5 т. — М., 1959. — Т. 1. — С. 262–263.

Калке, картина Айвазовского маслом, чтоб вы так жили. Никаких объятий и поцелуев на поле. Все сдержанно и строго, по-мужски, с чувством собственного достоинства. Эти дейнековские лица неповторимы. Атлантида. Земля, не нанесенная на карты и лоции.

Ветер с моря. Вечереет. Пыльных кузнечиков и саранчуков сменяют бессмертные цикады. Воздух расчерчен летучей мышью. Запах растоптанной травы и маттиолы. Еще не потоплен легендарный барк «Товарищ» на траверсе порта и все еще живы. Постоянное предчувствие высоты. И уже зажегся маяк.

Потом будут другие стадионы. Они будут конструироваться как оборонительные укрепления. Все более сложными и технически дерзкими станут они, ведь не только футбол, но и все виды спорта начнут искать себе крышу. Потом появятся вратари республики, львы яшины и тигры хомичи, великие дикторы, заставлявшие замирать полстраны у наушников радиоточек. Поэзия поселится на стадионах. Стотысячные будут ломится от желающих попасть на вечера поэзии. Лишний билетик выпрашивать за несколько кварталов от Лужников. Стадионы почувствуют себя родственниками театров Таганки, Вахтангова, МХАТа и прочих, где всю ночь, а то и больше стоят за билетиком. А после слава стадионов закатится. Прежде стадионы — эпоха, как паровозы Платонова, а ныне — банальный быт, будто заплеванная электричка.

Об этом упоминать неприлично. На профессиональный спорт, отдающий проституцией, стыдно смотреть. Плати им хоть миллионы долларов — дух спорта покинул стадионы, превратив их в арены, которые очень удобно использовать для показательных расстрелов и как концлагеря. От Гитлера в Германии и до Пиночета в Чили, от «Триумфа воли» бешеной овчарки Рифеншталь и «Силы через радость» до Китая стадионы превратились в средство тупой пропаганды насилия. Назойливый, как бормашина, рекламный слоган «здорового», сиречь американского, образа жизни с одной стороны, и сплошная коммерция и война технологий — с той же. Спорт, как собачьи бега, — разницы никакой. Делайте ставки. Смешно и грустно, когда команда какого-нибудь вшивого «вторчермета» состоит сплошь из легионеров, в порядке политкорректности называемых «афроамериканцами». И диктор в очередной раз вещает: «Нашим хлопцям знов не пощастило, бо ми не звикли грати на гарних полях, і суддя, така курва, знов прискіпливо дрючить наших хлопців за те що, вони українці, бо увага усього світу прикута до нашої батьківшини...» И платят миллионы, и строят суперстадионы впрок, авось пригодятся в нищей, еле дышащей стране.

Не в патриархальной, буколической, сентиментальной ностальгии дело. Не идиллические мечты — образы прошлого сметены, как сухие листья акаций «мусорным ветром» (Платонов) выхолощенной истории. На смену приходит нечто животное и зоологическое. Болельщики, мечтающие «об выпить и закусить,

об дать кому-нибудь по морде». Взбесившееся стадо фанатов. Бессмысленное тупое вращение современного спорта в борьбе за рынки сбыта. Так ли уж важно суетливое шевеление спортивной индустрии, обретающей единственный смысл в торговле, где все превращены в аксессуары. У Люка Годара поколение шестидесятых названо «детьми кока-колы и Карла Маркса», нынешние — дети пива, марихуаны, макдональдсов, «найков» и «адидасов» и прочей суррогатной ерунды. Прав был Киплинг, проклявший футбол в зародыше, как «зрелище для ничтожных душонок, которых могут удовлетворить перепачканные в грязи, играющие в него», правы интеллектуалы, клеймящие футбол как способ, способный остановить интеллектуальное развитие народов, оставляющий их в зародышевом эмбриональном состоянии, и те, кто видит в нем способ духовной кастрации, как например Эдуардо Галеано в эссе «Футбол в тени и на солнце». Но прав и Антонио Грамши, усмотревший в игре «царство человеческой верности, практикуемом на свежем воздухе». Хотелось бы, чтобы был прав. На самом деле спорт вообще и футбол в частности дело сугубо политическое, как и всякая поп-культура и, по откровенному заявлению всемирного банка, «является выражением и символом тотальной глобализации». Ричард Сайнс считал, что футбол и война являются одинаковыми выражениями агрессии. Саймон Купер написал выразительную книгу «Футбол против врага», и каждый знает, что это политическое средство манипулирования общественным сознанием, вернее — бессознательным способным пойти чрезвычайно далеко, — вспомним печально известную «футбольную войну» в Латинской Америке, унесшую тысячи жизней. Дело это грязное. Игра закончилась, забудьте — остается жесткая механическая дисциплина и минимум импровизации. Вместо тренера на сцену выходит технический директор, и любому здравомыслящему человеку видно, что футбол эксплуатируется как средство подавления человеческого, хотя игра не виновата. Конечно, можно как Эдуардо Галеано спрашивать и отвечать: «Что общего у футбола с Богом? В преклонении перед ним множества верующих и в недоверии к нему множество интеллектуалов». Футбол, как и все, в том числе искусство и философия, заражен паршой потребительства. Здесь преследуются уже не столько экономические, сколько идеологические цели в одной ипостаси — фанатичного подавления любой инаковости, любого сопротивления. Это настолько очевидно, что игра, занимающая сознание миллионов, почти не знает теоретического анализа, настолько очевидны ее мотивы. Как играли в древности отрубленными головами, так и остались безголовыми. Спорт в попсовом раже стал выражением общественной психопатии, предметом психопатологии, обретающим статус религии, а по сути, новой фашистской идеологии. «Радикальное извращение» (Бодрийяр), ставшее действительностью.

Рудиментарная тоска по человеческим чувствам, которых в современном спорте не только нет, но и быть не может, заставляет отказываться от участия в истощении человеческих сущностных сил. Ни этим остаточным чувствам надо верить. «Им надо верить, осенним мыслям. Скептицизм оставим для тех, кто уже мертв от собственной трезвости» (Паустовский). Прошлое надо любить безнадежно.

Стадионы превращаются в унитазы с принудительным сливом избыточной агрессии толпы, массы унифицированных индивидуумов. Комфортно и цивилизованно. Они продуты не морским ветром, а искусственным, унитазы, продутые (дань веку скорости) в аэродинамической трубе. Стадионы с подогревом. Никого не интересует происходящее на поле — важно побыть как все, нажраться пива, убить время и выблеваться в крике. Стадионы — клапана, стравливающие избыточное давление нынешнего нарастающего маразма. Попытка заглушить внешними, наносными ощущениями тотальную массовую шизофрению существования. Зрелищ! Есть что-то мусорное, утилитарное в современной архитектуре спортивных сооружений. Гигантизм, которым пытаются загатить пустоту. Загнанные в ловушку пространства, превращенные в протезы, утилизаторы времени...

Ах, да! Помнится, были еще стадионы в Древней Греции...

второй этюд
КАМНЯ НА КАМНЕ…

Писать о камне — сизифов труд. Тща. Слишком много связано ассоциаций. И все ограничивается банальностями, которыми, как булыжником, орудием пролетариата, мостишь дорогу в никуда. Такая себе Аппиева дорога, по которой не ездят.

Камень беспроблемен. И вполне обходится энциклопедической справкой. Он даже для сопромата представляет косвенный интерес. Но, может быть, в этом и есть своеобразие нашего пустого времени, которое не имея свободы, ограничивается произволом к отсутствующей красоте. Эта интенция упряма как камень. Оставаясь на месте — сохранять движение. Нет ни одного основания, чтобы вообще дышать, и в этой бессмысленности двигаться безопорно — значит летать. Действительна лишь беспричинность, самобытность чистой, свободной от «гламурного формата» эстетики, не нуждающейся в оправдании и причинах, чтобы быть. Такой ненавязчивый «цююэцзюй» — поэзия оборванных строк.

Ничего нового, все старое, архаичное, как камни. Перечисление камней, как «список кораблей»… Освежить в памяти — как освежевать. «Поэма о камне» написана. «Глазами геолога». «Воспоминание о камне» — тож. Нетленные скрижали высечены на камне. А поэты камни всегда заговаривали, как Орфей. Здесь возможна только чистая музыка. Не в том, ставшем навязчивом смысле «застывшей», которое романтики и классики высказывали об архитектуре. А в том, о котором писал К. Краус: «Современная музыка похожа на женщину, которая свои природные изъяны восполняет безупречным знанием санскрита».

Если нельзя распредметить, то можно сочинить камень. (Хотя есть риск впасть в откровенный поклеп, расшифровывая «протошумерские надписи каменной могилы» и сводя все к ископаемому национализму. Украина — родина не токмо письменности, но и вообще камней). От него не убудет. Его невозможно оклеветать. Потому как «камни, разные камни имеют свои подобия разлома» (Шкловский). Камни не возможны — они всецело действительны. Они не бывают оборотнями. Мир вращается вокруг них. Здесь «бамбук и камень» Древнего Востока переплетаются виноградом Диониса.

Камень — genius loci — гений места. Навредить камню словом, что «сеять песок по камню, дожидаясь, когда взойдет». Лучше молчать каменем, уступая голосам живых и мертвых цикад, в которых по-гречески превращаются поэты. Но если «умолчим, так камни возопіютъ». Тексту о камне необходимо быть неотесанным, грубым, тяжелым, диким, без синтаксических пауз и пробелов — как сам камень «дряхл» (старорусское — «печален»). Он должен быть неприступен и не пробиваться никакими «пороками», так раньше называли стенобитные орудия, метающие камень. Обработанный, прирученный камень, может стать в творении легчайшим, невесомым и воздушным, но при этом потерять себя.

Х.-Р. Хименес поступил проще: назвал поэтический сборник «Piedra y cielo», «Камень и небо», и ни разу не задел в нем камень. Он говорил, что поэзия в неназванном. Пусть остается голод неименования, неисчерпания, простор для другого. Следует изображать пространности, странствия и окрестности камня, который «рядом с цветком» (Рильке) глядится, глазеет в себя, а небо — просто напротив.

Поэтому и нужда писать невнятные тексты из одних названий, такие же непонятные, как знаки на письменном граните, — остальное приложиться, срастется, произойдет само собой, само по себе, спонтанно. И окаменевать от изумления. Гатить все в одну кучу, пока из этой газообразной туманности не образуется камень, а потом и все остальное. Огонь уже есть, остается только вода, воздух и земля. Глядишь, и жизнь заплесневеет, закучерявиться. В этом «ухыщрение» (ст.-рус. — искусство, хытрец — художник) бытия.

Сеять проблемы, будто слово — каменное семя (растение Lithospermum office). (И как не поклониться Далю, Срезневскому и всем неназванным.) Задаваться праздными проблемами, коими баловались схоластики и которые по-прежнему являются пробным камнем для свободных умов: «Может ли Бог создать камень, который сам поднять не сможет?» И создавать такой камень и, играючи, поднимать.

Сразу припоминается вопрос, которым мучались представители догматической философии (славная компания Декарта, Спинозы, Лейбница, Мальбранша и многих других): «Обладает ли свободно и без сопротивления летящий камень

свободой воли?» Делает камень это случайно, необходимо, свободно или по предопределению. И это ничуть не более праздное занятие, чем игра в «камушки» или, как ее еще называли, «кремушки», которой увлекались со времен Древней Греции до недавнего времени.

Кремень сохранял очень долго свою огненную природу. От нижнего палеолита и неолита до недавнего прошлого с его божьей помощью добывали *кремнёвый* огонь. Камень вообще родом из первозданного света. Этим он загадочен. Он как память истории природы. В камнях чувствуется порода. От ультраосновных пород до винного камня. Они помнят, как текли ручьями. Существует даже представление, что они живые. Полная чушь, но как красиво.

Камни — капли, слезы времени, застывшего в изумлении и свернувшегося клубком в пространстве. Застывший вихрь, хранящий память о родах. Они — соль земли.

Боги Греции дрались камнями, как простые пастухи. Стоит припомнить битву с гигантами: «Тогда Порфиоин с огромной кучей камней, которую собрали гиганты, прыгнул на небеса и дал такой бой, что перед ним не устоял никто из богов...»

«Без предупреждения гиганты обрушили на небо с вершин гор, где они обитали, огромные камни...»

«Афина запустила огромный камень вдогонку Энкеладу. Он буквально расплющил гиганта, превратив его в остров, известный теперь под названием Сицилия».

«Посейдон отколол трезубцем часть острова Коса и швырнул его в Полибута. Брошенный камень стал островком Нисир, погребшим под собой гиганта» — и так далее.

Ни для кого не откровение, что алтари и жертвенники, циклопические сооружения пирамид Египта и майя, разные баальбеки, зороастрийские храмы, китайские стены, греческие удивительные *ненахожуслов*, индийские резные невообразимые сооружения, легкость Альгамбры, артерии-акведуки, мосты через вечность, под которыми текут реки и «уносят нашу любовь» (Аполлинер), тупые базилики, древнерусские церкви, крепости, соборы пламенеющей готики и прочее делались из камня. «Так в ярости труда каменотес становится безмолвьем стен соборных» (Рильке). Но валуны Валаама или Соловков, каменных северов куда монументальнее, спокойнее. Они помнят свое рождение и ледниковые периоды. Здесь камни прощаются и обретают покой. Отечественный сад камней, скрывающий не один камень, а целую вечность, в которую упирается каменным лбом, — и вечность задумывается. Задумывается насмерть. Ее задумали, заспали, как младенца. И не заметили.

Каменный пояс Урала с его хозяйкой медной горы, каменными цветками и поплясушками-побегушками, каменные громады Памира, Фанских гор, Тянь-Шаня,

Кордильер, Кавказа, что и говорить, красивы, (однако «хуповаты», хвастливы, тщеславны), но ничуть не мощнее камешков Кара-Дага, где все связано уже с чистой поэзией Волошина (завещавшего, чтобы к нему на могилу приносили прибрежную гальку), Андрея Белого, Г. Шенгели, М. Булгакова, О. Мандельштама, М. Цветаевой и всех ушедших.

У меня есть фотография вздымающейся волны, сделанная в день начала войны. И она вот уже столько лет нависает над берегом и не может упасть. С тем же чувством слышатся поющие голоса людей, которых давно нет. А музыка осталась. Так же и всевидящие камни, большие и маленькие. И сколько их было отпущено на волю, не из пращи Микеланджело или другой (таки «метнул гадюка...»), а так просто, без цели.

Положи этот камень на место,
В золотистую воду,
В ил, дремучий и вязкий как тесто, —
Отпусти на свободу!

Отпусти этот камень на волю,
Пусть живет как захочет,
Пусть плывет он по синему морю,
Ночью в бурю грохочет.

Если выбросит вал шестикратный
Этот камень на сушу, —
Положи этот камень обратно
И спаси его душу,

Положи за волнистым порогом
Среди рыб с плавниками,
Будешь богом, светящимся богом,
Хоть для этого камня.

Ю. Мориц

Сердце не камень, хотя на нем иногда он как раз и лежит. («Мое сердце в тебе, а твое в камени».) И тогда он — камень преткновения, краеугольный, он же философский, он же — камень за пазухой... Его можно лихо швырнуть, как «печь блинчики». Фрии в свое время показали Гермесу, как предсказывать будущее по полету камня, брошенного над гладью вод, а потом он сам изобрел кости, сделанные из камня и способ гадания по ним (отсюда и пошла помянутая игра в камушки, и даже Бог ненароком поигрывает, как ребенок). «Метнул. И камень припечатал к всплеску, на все какие будут времена...» (В. Петрушенко).

Кто-то собирает камни (как Франциск Ассизский, принимая их как подаяние, чтобы строить монастырь, с внутренним закрытым двориком, «где цветы растут для себя, даже не для красоты и поглядения»), кто-то разбрасывает, пытаясь «сеять разумное, доброе, вечное». Кто-то себя, как камень в воду, если невозможно жить как за каменной стеной, — только по времени круги. И каменные стены не вечны. «Стень» — мертвое пространство за крепостной стеной, куда стрелы не попадают (отсюда — тень). Камни — только тени под сенью звезд, которыми грезят и бредят, и начинают бродяжничать. Если идти вдоль моря, то и дело наталкиваешься на древние античные города, раскопанные и еще нет. Кроме известных, вроде Херсонеса, Ольвии, Митридата, их десятки, если не сотни. Города заживают как раны. Люди уходят — камни остаются, и ветер, и море, и звезды, и вечная горькая полынь.

Наш горький дух... (И память нас томит...).
Наш горький дух пророс из тьмы как травы,
В нем навий яд, могильные отравы.
В нем время спит, как в недрах пирамид.

Но ни порфир, ни мрамор, ни гранит
Не создадут незыблемой оправы
Для роковой, пролитой в вечность лавы,
Что в нас свой ток невидимо струит...

М. Волошин

(Хоть все перечеканивай подряд.) И остаются вымирающие ковыли и восьмидесятиметровые многотысячелетние каменные колодцы и пока еще солнце. (А еще степные гадюки, но не будем о грустном.)

И время проходит мимо камней. Это теперь оно среднего рода. А некогда Chronos — «отец-время» с неумолимым серпом чуть не остановил историю, глотая своих детей. Уберегли только Зевса. «Вокруг золотой колыбельки младенца Зевса, висевшей на дереве, чтобы Крон не мог найти его ни на небесах, ни на земле, ни в море, стояли вооруженные куреты — дети Реи (Panta rei отсель — Гераклит Эфесский, хотя я этого не писал. Под лежачий камень...). Они били мечами по щитам, чтобы заглушить плач младенца Зевса. Дело в том, что в свое время на горе Тавмасий, что в Аркадии, Рея запеленала камень и отдала его Крону, и тот проглотил его, будучи уверенным, что проглотил младенца. Однако Крон прослышал об обмане и стал преследовать Зевса, который вынужден был превратиться в ЗМЕЯ...» и так далее до наших дней. Простим Роберту Грейвсу, великолепному поэту, но плохому «спецу» по античности, вольности. Это все равно, как если бы кто-нибудь, рассматривая времена Петра Первого, всерьез задумывался над сочетанием змеи и камня в студенческой лихой частушке, еще времен первых университетов.

У Петра Великаго
Нет ни дома, никаго.
Лошадь, камень и змея
Вот и вся его семья.

Вот что только лошадь означает? («Что это за -ция такая?» Не намек ли здесь на череп коня Вещего Олега и на преемственность в истории? На домыслах и метафорах держится и жизнь, и наука, ну, может, еще на легкой иронии, на «похухнании» — то бишь «осмеянии».)

Камням приносили жертвы — и не только очагу: камням на меже или как камню в Дельфах, в церемониях вызывания дождя, — но и просто диким камням, которым приписывались волшебные свойства. Гора Перуна в Сербии — Дубрава, Бож-кам — Божий камень у мыса Горенского близ Руяны и возле Дитмана — до сих пор почитаются прибалтами, на Ладожском озере на острове Коневце Конь-камень (12 сажен в окружности и 7 аршин в вышину), которому приносили в жертву коня… Нет местности, где не было бы своего священного камня.

Да что об этом писать, когда все писано-переписано и у Афанасьева, и у Проппа, и у многих других. Особенно о превращении в камень, окаменении. Одна горгона Медуза чего стоит с василисками. Этот миф в разных вариациях присутствует в мифологиях почти всех народов, знающих камень. Зима и та связывалась с этим мифом. И никакая камнеломка (*saxifraga*), никакой камнеточец (*pholas*) не сможет взломать это молчание. Только человеческое чувство. Камни выдерживали всё. Что только на них не писали — от петроглифов до Фермопильских надписей, от Палермского камня из даорита с высеченными на нем текстами древнеегипетских анналов до Розетского камня или Тмутараканьского, от клинописи, «вбивающей гвозди» (так современные иранцы называют древнее письмо) в само время, до тупых голов американских президентов, высеченных в неповинной скале, от могильных камней до «Ося и Киса были тут».

Но Бел-горюч камень по-прежнему волшебный, и плачет горючими слезами. «Кто тот белъ-горючъ камень алатырь изгложетъ, тот мой заговор переможетъ». Вот только на перекрестках дорог ходят все больше не прямо и даже не налево, а возвращаются: и коня жалко, и себя, и глодать камень не хотца.

А камень всегда одинок (так и хочется перейти на псевдорусский «бо за-всегда бяху вне-гда пребывал, означая навь»). Он всегда отбрасывает всё, даже тень, ведь только мертвые тени не имут. И притягивает взгляд, искривляя простор, который сам же и создает, и похищает. Играет роль (но не более) литографского камня, представляя оттиск Дантова Эмпирея, где «близь и даль давать и брать не властны», «там, где пустые врублены просторы». Это перворожденные камни. Воплощенное противоречие даже по структуре — зримое единство противоположностей — рифмованное единение кислоты и щелочи. Напрасны

законы естествознания. Камень — «крепость слез» непролитых. А Мрамор (*marmor*, лат., от греч. *marmoros* — блестящий камень, перекристаллизованный, как крещенный известняк, к платобазальтам не имеет никакого отношения, — осадочная порода, где оседает сам свет. Магия магматизма ему недоступна) не настоящий камень. Он певец, Орфей камня, который прославляет, просветляя его, делая прозрачным темную, хтоническую душу. Смятение вызревает в пустяке. (И Микеланджело останется не грандиозными своими творениями, не Давидом, не «Рабами», не аллегориями гробниц и даже не гениальной «Пьета Рондонини», а «Мальчиком, вынимающим занозу», и эта заноза мешает времени пройти незаметно. Мрамор банален, но позволяет резать по свету, делая свет живым и заставляя камень к себе прорастать из цельного куска. Микеланджело упомянут отнюдь не потому, что он лучший, а как самый общеизвестный такой же, как мрамор. Большинство просыпается к скульптуре и пластике, и начинает видеть через мрамор, на котором оседает взгляд, как будто он прародитель, а не дерево или бронза.)

А ведь есть еще камни неземные. Пояс астероидов. Однажды они уже умерли со своей планетой. Эти самые безнадежные. Разбиться, сгореть, чиркнув ради чьего-то нежданно-негаданного загаданного желания по небосводу, — не самая худшая участь. Мы смертны и небольшая печаль — могильный камень с прочерком, минусом жизни. Таково «поприще» (сиречь «дневной переход, путевая старорусская мера в тысячу шагов») жизни. Да и по древним верованиям смерть — лишь сон. С приходом весны она отступает перед воскресением, то есть возжением огня-света. Само слово происходит от «крес» — огонь, кресать, кремень и т. п.

«Смерть же всего лишь свертывание», — утверждает Лейбниц. И камень не вечен. «Смерть всегда находит свою причину». В этом мы абсолютно предопределены. В конце концов, что за беда — кипение материи (Мейстер Экхарт) есть ее естественное состояние. Быстрее, медленнее — все относительно.

Камни живут стремительно. Как мы не замечаем движения элементарных частиц, так они не замечают нас. «Что в нас ты, камень, понял на свету? И может быть, твой взгляд в ночной завесе, еще блаженней смотрит в темноту?» (Все тот же Рильке). Они взгляд во время, промельк. Слишком быстро они живут.

Происходя из одного источника света, мы и камни — одной природы. Время «сверстает» (ст.-рус. *сравняет*) нас с камнями. «Ora — Sempre» — «ныне — вечно», которому посвятил сонет Вяч. Иванов.

Был Ora — Sempre тайный наш обет,
Слиянных воль блаженная верига:
Мы сплавили из Вечности и Мига
Златые звенья неразрывных лет.

Под землю цепь ушла, и силы нет
В тебе, Любовь, лелеемого ига
Тюремщица и узница, — для сдвига
Глубоких глыб, где твой подспудный свет.

Но не вотще в свинец того затвора,
Что плоть твою унес в могильный мрак,
Я врезал сталью наш заветный знак.

В одно кольцо сольются кольца скоро,
И с Вечностью запретный Мигу брак
Свершится. «Sempre, слышишь? —
Слышу. Ora.

Эхо отзывается эхом, освобождаясь от цепей жизни и смерти, превращаемых в «отъятые виденья». Меняемся путями так, что Любовь (L'Amor che muove il Sole e l'altre stelle — во времена Данта и по-латыни и по-итальянски любовь мужского рода), кротко царящая в центре вихря, становится нетленной, а камень крошится и рассыпается, по Эмпедоклу. А что происходит из смешения, — чахнет и переходит в иное. (Поэзией все началось, ею же и закончится. Хотя размечтались. «Захотели отъ каменного попа железной просвиры!»)

Если стать вне времени и ускорить «мировые часы», то все придет в движение возникновения и уничтожения, камни потекут и вспыхнут, все будет тем же первосветом, в пылании которого мы и сейчас пребываем. «О возлюби перемену, пусть вдохновит тебя пламя, где умирает предмет и изменяясь поет…» (Рильке). Вот только камню все равно — время замешкалось в камне, пристально вглядываясь в себя, а нам — нет, потому что время нам вместо крови и тоже соленое. Так оно и происходит, и не останется камня на камне — только его кромешность (*кромъ* — край, так и живем на окраинах времени).

Каменной глыбой серой
С веком порвав родство.
Тело твое пещера
Голоса твоего.

Недрам — в ночь, сквозь слепость
Век, слепота бойниц.
Глухонемая крепость
Над пестротою жниц.

Кутают ливни плечи
В плащ, плесневеет гриб.
Тысячелетия плещут
У столбняковых глыб.

Горе горе! Под толщей
Век, в прозорливых тьмах —
Глиняные осколки
Царств и дорожный прах

Битв...

М. Цветаева

Однако вечность живет здесь–сейчас, и здесь время не властно, и наши чувства, чувства бесконечны, иных нет и никогда не будет. Мы делаем невольные поминки смерти (поминки — в старорусском — «подарки»), но говорить об этом — дурновкусие, «воня» то бишь «аромат», «запах» — не самый изысканный.

В мире сем тленном
Нет никакого рожденья, как нет и губительной смерти:
Есть лишь смешенье одно с различеньем того, что смешалось.

Эмпедокл

Камни наделены не душой, а формой до начала форм, поскольку к ней безразличны. Форма по Аристотелю — начало действия, и находится в том, кто действует. Действие, пребывающее и длящееся есть субстанциальная или акцидентальная форма. Первая есть совершенно пребывающая, акцидентальная есть только временно продолжающаяся. Камень же — ни то, ни другое. Он — отказ как от потенциальной, так и от актуальной бесконечности, воплощая тем самым абсолютную энтелехию, выражающую не только простую возможность действования, но и стремление, усилие, интенцию, за которыми последует немедленное и столь же сущностное действие, когда ничто не препятствует этому. В акцидентальном, временном смысле камень лежит в начале субстанциальных форм, потенциально сохраняя возможность стать чем угодно: скульптурой, облицовочным материалом, остаться собой до изнеможения. Они равнодушны, как сказал бы Лейбниц и к эдукции (выводимости из сил материи, состоящем в изменении ограничений), и к традукции (самопроисходящей из активной силы действующей вечной и неизменной причины). Говоря проще, камни не сотворяются и являются неразрушимым памятником случайности, игнорируя пространство и время. «Сегодня камень больше чем камень» (Ф. Ницше). Воплощенное слияние недеяния и невозможности.

Камни удивительны. Они успокаивают, баючат и тревожат своим упрямством, но укрепляют в мужестве жить, даруя весомость, опору и тяжесть миру. Они как

балласт на древних судах, который потом выгружали в колониях и строили из мрамора храмы. Камни придают остойчивость этому миру. К ним привязываются, и не только, словно к ориентирам. Их «тяжесть и нежность...». И как ни странно, камни напоминают о хрупкости, невыносимой легкости бытия. Базальты, гнейсы, граниты говорят только о сосредоточенности в настоящем, но обращенной в прошлое. Они — осколки разбитой субстанции и потому стремятся к истокам. Они говорят на языке истинной речи, понятной немногим. Об остальном они молчат, как свидетели, тая в себе всю горечь бытия.

Черед за ними. А дальше и камень...
Как возникает пыль из ничего,
и нет ее, и вдруг с какой-то целью,
пустынным утром забивает щели...

Р.-М. Рильке

Умножая пустыни, камень — тромб пространства. Горы и сбрасывающие каменные одежды города рассыпаются в прах, и каждая песчинка — маленький камень. Раскат пустынь под затухающие ритмы солнца. Сбывается пророчество Н. Гумилёва:

И когда, наконец, корабли марсиан
У земного окажутся шара,
То увидят сплошной, золотой океан
И дадут ему имя: Сахара.

Возрождения не будет. Камни необратимы. Скажу вслед за Шкловским: «Я это написал для того, чтобы преодолеть свое разочарование».

Уничтожает пламень
Сухую жизнь мою,
И ныне я не камень,
А дерево пою…

Осип Мандельштам

третий этюд
ПОСТУЧИМ ПО ДЕРЕВУ

Дерево — исток. О деревьях можно писать до бесконечности, причем о каждом в отдельности, вглядываясь в их лица. У нас с ними одно дыхание. Но лучше их не замечать, а то случится сентиментальная горячка и ерунда. Тут тебе и «нам пели Шуберта родная колыбель!...», и любовь до гроба, которая не надпись на них же, домовина как последнее пристанище, «деревянные костюмы», ладья Харона (правда в некоторых легендах она — из камня), и работа не волк — в лес..., кровать из маслины хитроумного Одиссея, масличные рощи, абрикосовые сады, сады Академии, резные наличники, «колеса у мельниц в снегу» и «посох мой — моя свобода, сердцевина бытия», «благословляю вас, леса...», «кипарисовые ларцы», любимое дерево Петра Ильича Чайковского, ясень, у которого что-то там спрашивают, «под сосною, под зеленою спать положите вы меня...», конёнковские «болваны», «Повесть о лесах» и «Мещерская сторона» К. Паустовского, Пришвин, Чюрлёнис с «Поэмой про лес», Кржижановский с одесскими акациями, гроздья которой «ночь напролет нас сводили с ума», и чеховский зеленстрой, в смысле дерево посадить, с бардовским фамильярным «дерева вы мои, дерева» и «лес рубят — щепки летят...», «лучина лучинушка неясно горит», откель недалеко до «выходили из избы здоровенные жлобы, порубали все дубы...» (и тот, что у лукоморья, и тот, что на острове Буяне со змеей Скоропеей, и тот, что «среди равнины ровныя», и тот, о котором М. Ю. Лермонтов и мы вслед за ним: «Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея, / Про любовь мне сладкий голос пел, / надо мной чтоб, вечно зеленея, темный дуб склонялся и шумел», и тот, с которым был так

согласен Андрей Болконский, а дуб, предатель, таки да, зазеленел, мечты и те ... короче, «врежем дуба раньше срока») на гробы», те самые, на которых, как на ксилофонах, эпоха играла бравурные марши. Далеко ходить не надо: между Оболонью и Вышгородом сводят под корень, напрочь, красивейшую рощу реликтовых вековых дубов, — под казино и прочее, позарез необходимое каждому. У трудолюбивых китайцев тоже успехи — уничтожить тихой сапой под Читой кедрач подчистую и вывезти даже опилки надо уметь. Да и вообще, судя по всему, кто-то решил: «Гори они, леса, огнем». И горят. И в Греции, в которой все есть, тож. И в Амазонии каждую минуту срезают четыре гектара. И в Украине, рядом с самой большой в Европе пустыней... Ну, и у каждого папы Карло свой Буратино.

О деревьях лучше молчать или так, пошуметь в ответ. «Как ясно, на ветру шумя в деревьях, мне говорит душа, что я во всем». Они — фон и повод что-то мучительно вспомнить — будь то вишневого цветенье сада или его молчаливая безропотная гибель. «Половина сада квітне, половина в'яне». (З садочками у нас все добре, японці обзавидуються, взагалі на заздрість усім, бо вони вишневі і коло хати... і взагалі: ой у вишневому садочку, попо під вишнею, під черешнею, а також у гайочках, та попід грушками, попід вербами, попід дубами зелененькими... До речі, тема дисертації: «Україна — батьківщина вишневих садочків». Чи ще так: «Вплив вітчизняних вишневих садочков на середньовічну культуру Японії»...) Всё не о том.

Писать о дереве можно все что угодно, от банальных заверений, что «леса — легкие планеты», шерсть Земли, и потому «бережіть ліс, хлопці, він нам ще знадобиться», до специальных статей о «роющей деятельности крота в условиях широколиственного леса». Однако когда видишь, как прет эта сила из земли, и понимаешь, — настоящее чудо, что есть леса, и за этим стоит миллионнолетняя история, как-то, внезапно онемев, осознаешь — мы связаны с деревьями и поэзией, и жизнью. Мы похожи с ними не только потому, что бываем дуб-дубами, кленами опавшими и рябинами, которым все нельзя к дубу перебраться, не только сакурами

С особым волненьем смотрю...
на старом вишневом дереве
Печальны даже цветы!
Скажи, сколько новых весен
Тебе осталось встречать?

Сайгё

и цветами сливы

Скоро ли кто-то придет
Ароматом ее насладиться?

Слива возле плетня
Ждет в деревушке горной,
Пока не осыплется до конца

и прочими радостями, а некой фантастической музыкой, пронизывающей всю историю человечества. Все эти чинары, оливы и секвойи с баобабами, кипарисы, лимоны, платаны, смоковницы, лавры... Последние не в счет — они для супа и увенчания (шутка, лавр связывался с культом Аполлона, который, впрочем, не всегда был светлый, и одно время, в доолимпийской мифологии служил богом чумы, Боэдромием, как и дубы посвящают Зевесу и т. п.); думаю, не стоит напоминать, что хроматическое перечисление этих деревьев отсылает к их мифологическим образам. Останавливаться на подробностях, к сожалению, нет возможности, но не упомянуть жаль: деревья смерти кипарисы (а иногда и тополя), деревца бансая, дерево карколист посреди окиян-моря, испанские тополя Федерико Гарсиа Лорки («Las alamedas se van, pero dejan su reflejo». — «И тополя уходят, но след их озерный светел»), Мандельштама («Как тревожно шумят тополя») и наши степные пропыленные «тополі» в мареве на горизонте, они же яростно взламывающие постылый асфальт ростками, взмывающие сквозь мусорные завалы и дающие надежду, что еще не все — всюду жизнь.

Да, умирает тело, но душа,
служившая достойно, обретает
удел свой высочайший и на небо
восходит по ступеням совершенства.
пускай она на землю возвратится.

И прорастет, себя не узнавая,
стволом высоким, легкими ветвями
и тополиной зеленью весенней —
счастливое дитя земли и ветра —
в лазурном мире, чистом, словно струны
любви и юности, забыв про время.

Луис Сернуда, пер. с исп. Н. Ваханен

Или хрестоматийные березки (а еще больше заповедники, ошеломляюще тянущиеся на сто, двести километров многоярусными плакучими березами высотой с пятиэтажный дом — просветленное пространство, пронизанное солнцем, и одни березы, без примесей и подлеска, отражающиеся в озерцах, бочагах, речечках, ручьях и родниках... Попробуй не вспомни их, подмосковные, среднерусские: «В этой роще березовой, / Вдалеке от страданий и бед, / Где колеблется розовый / Немигающий утренний свет, / Где прозрачной лавиною / Льются листья с высоких ветвей, — / Спой мне, иволга, песню пустын-

ную, / Песню жизни моей...» Дальше петь?... И совершенно ни к чему спрашивать: «Зачем, прижав к холодному стволу свое лицо, неудержимо плачут?..» Не надо этого знать раньше времени, которое научились не только создавать и распространять на время время от времени, но и предавать, — так оставляют сады осенью, не оставив даже воспоминаний о бессмертных сиренях и черемухах. Можно предавать забвению времена и временами, и впервые становится жаль времени, которому оставаться в гулком пустом покинутом пространстве, под окном. Нет, они «на поглядение», на поминание, воспоминание, внезапно вырывающее тебя из обыденности жизни (которая «То, что зовет чепухою / Благоразумье людское, — / Запах лимонного цвета, / Но ведь и было лишь это», — по слову одного испанского поэта. Вот уж точно: длиться то, что всего короче).

Помимо практики и прагматического использования (ведь и первое колесо было деревянным шедевром), есть своего рода сговор и согласие не только в архитектуре и принудительной гармонии парков и садов («Парки восстают из-за ограды, словно возродясь из ничего, а над ними — небо всей громадой их подчеркивает торжество», — конечно Рильке), не в фантастических откровениях деревянного зодчества или иконостасов, не в «отвори потихоньку калитку» (деревянную, естественно, в исполнении Лидии Андреевны Обуховой или Тамары Церетели), но и в их, деревьев, свободном для себя произрастании, приглядывающим за подглядывающими нами. Здесь ничего не надо доказывать, искать проблему, решать. Всё ветвится, кудрявится, завивается по самой природе. Все просто, но всерьез, по-настоящему, не нарочито. Они есть, а мы лишние венцы творения, способные только уничтожать. Даже если получаются выдающиеся произведения, они все-таки живое превращают в мертвое, омертвляют, якобы давая новое существование, более истинное свободе. Жизнь в скрипках, виолончелях, старых яхтах, чайных клипперах (памяти сгоревшей «Катти Сарк» — последний из удивительных созданий, трюмы которого и после ста лет стоянки на приколе хранили запахи пряностей и чая). Тепло и нежность сохраняются вопреки нам, но благодаря дереву, как какие-нибудь гравюры Хокусайя или Фаворского, али кого еще из ксилографов — оттиск весь из прикосновений. Архитектура скрипок и виолончелей, выстраивание их корпусов как воспоминание о рангоутах и шпангоутах кораблей, рождающихся на стапелях вместе с первыми бригантинами в эпоху великих открытий и самих являющихся открытием вплоть до сегодняшнего дня. Уже не Кремона и Брешиа законодатели голосов инструментов, прославленные семьями Амати, Страдивари, Гварнери, а любая страна, где пытаются создавать скрипки, где работают институты, исследовательские лаборатории, как в Китае, где свое происхождение скрипка ведет от полета. Не случайно выдающийся мастер Жень Хуань вспоминает:

«В детстве я очень любил строить модели самолетов, воздушных змеев, поэтому мне легко было реставрировать и создавать скрипки». Скрипки, рассчитанные, как космические корабли, на компьютерах и все же отдающие тайну очень неохотно и не всем, а избранным, вроде нашего Сергея Голубокого, терпеливо ждущего, пока дерево будет сохнуть пять лет в молчании, пока время роста и время ожидания не зазвучат в унисон, — не начнут молчаливо резонировать, что бы там ни происходило: чума, война, голод... Вот у кого следует учиться терпению. Философы режут по живому времени... Создание скрипки из времени, умноженного на одиночество, потому что создание скрипки требует нечеловеческой способности поймать динамическое начало прерванной бесконечности, и бесконечной неудачи, почти мистической, вплоть до отчаянных предположений, вроде того, что поскольку мастера до семнадцатого века были неграмотными, то, может быть, и секрет скрипки в неграмотности создателей, и прерванная традиция, неумение записывать рецепты видятся такой же катастрофой, как утраченная Александрийская библиотека или библиотека Ивана Грозного. Хироси Кикута, Грэг Олф, Пэтрик Робен, Кшиштоф Крупа и другие в завороженности ищут тайну. Если бы ее не было, следовало бы ее создать, что они и делают. Пластик может звучать лучше, но он для протезов и расчесок. (Хотя может статься, что леса, сады, парки, деревья, запечатленные в поэзии, живописи, архитектуре нет-нет да и уступят страшным видениям — даже не «сорок на виселицах», а реальным виселицам и кострам для сожжения инакомыслящих людей и книг на сучьях мирового древа.) Одно ясно, что совсем не таинственным, а ясным образом, так перехватывающим дыхание, связаны, казалось бы, далекие строки Леонардо, встревоженного наблюдением: «При изображении ветра, кроме сгибания ветвей и поворачивания их листьев по ветру, следует изображать так же облака тонкой пыли, смешанной с помутневшим воздухом» с влажным преддождевым: «Словно талую воду я пью помутившийся воздух / Время вспахано плугом, и роза землею была...», с «Розой Парацельса» самого Парацельса, Борхеса, розой Сузо, розой ветров, розой времен — такими реальными, что глаз начинает зализывать белые царапины, процарапанные шипами «по сухому», как офорты, на видении как таком, где «если глаз будет находится между приходом и уходом ветра... Те деревья будут больше согнуты полетом ветра...» (Леонардо) и внезапно как шквал: «Стал странен под раскрытым небом / Деревьев согнутый разбег, / И все равно как будто не был, и если был — под этим небом / С землей сравнялся человек», — выдышал Павел Васильев. — «Опиши ветер на суше и на море, опиши дождь» — заклинание Леонардо и сверхзадача для любого, и хорошо, что можно сказать «и так далее» и никогда «и тому подобное», и помнить, что «птицы будут петь и петь, как пели» (Хименес).

Опять же arbor mundi — мировое дерево, которое так тщательно отредактировано под телеграфный столб для сообщения прописных истин спецами по мифологии, что, казалось бы, и сказать о нем больше нечего. Не стоит подозревать мифы в недосказанности, они шумят все обновляющейся листвою. Нет нужды пересказывать и даже отсылать к источникам (от «Гильгамеша» и «Книги мертвых» Египта, вавилонских мифов, индийской «Кундалини-йога» и Махабхараты, Библии, «Старшей Эдды» до наших дней; образ дерева, живого и мертвого, присутствует везде, куда только не бросишь рассеянный взгляд), описывающим мировое древо, — они общедоступны, был бы интерес. Знать о мировом дереве можно очень много, но лучше вслушиваться в этот упоительный шум жизни и смерти, чувствуя себя одним из листов среди многих, тем более что нет двух одинаковых не только на одном дереве, но и в кронах всех лесов, которые были, есть и будут. И дерево об этом ничего не знает, а токмо транссознательная» (К. Юнг) листва, в противоположность «бессознательным» корням, мгновенно вспыхивает всепониманием, и вот уже «пора, мой друг, пора...» Оно все еще скрипит осью земной деревянной (а мы по-мандельштамовски, «вооруженные зреньем узких ос, сосущих ось земную, ось земную» им завидуем), по-прежнему раскинув крону на земле и укореняясь в небе, пребывающем под его сенью. А нынче осень и листья его облетают вверх, а чудные птицы гамаюны, алконосты, сирины и прочая «мелкая птичья сволочь» улетают в теплые времена, прервав «Мантик-аль-Таир», мудрый разговор птиц, до лучшей поры. На древе жизни одни опустевшие мертвые гнезда. На дереве больше не испытывают богов и не приносят кровавые жертвы. И оно по-прежнему растет, теряя отсохшие ветви. И не хочется дожить до зимы, которая сродни освобождению, но не твоя свобода «в кувшине кислорода сгорела на весу, какая там свобода, когда зима в лесу...» (А. Тарковский), а свобода смерти, перед встречей с которой предстоит ощущение полета. Конечно, может быть, и так:

От черного хлеба и верной жены
Мы бледною немочью заражены...

Копытом и камнем испытаны годы,
Бессмертной полынью пропитаны воды, —
И горечь полыни на наших губах...
Нам нож — не по кисти,
Перо — не по нраву,
Кирка — не по чести
И слава — не в славу:
Мы — ржавые листья

На ржавых дубах...
Чуть ветер,
Чуть север —
И мы облетаем
Чей путь мы собою теперь устилаем?
Чьи ноги по ржавчине нашей пройдут?..

Э. Багрицкий

Спасает, что мы не овощи, не растения, не листья на древе, пусть даже мировом. А если и живем одной жизнью с ними, то уходим, не дожидаясь заморозков, утренников и первого снега, хотя именно *человеческой* гордости нам не хватает, чтобы самим выбирать свою смерть. Честь, которая должна быть спасена мгновенно, нынче понятие архаичное и знакомо не многим. А вместо мирового языка «arbor mundi» или в крайнем случае «axia mundi» используют нормированный, пайковый язык вещей, отпускаемый по карточкам и талонам.

Мировое дерево (оно же Дерево Безделия, так его, занимающее центральное место в греческих островных селениях, называют местные), — легендарное древо познания, древо жизни, дерево свободы, древо желания и много других, безвестных, из которых сотворяли, строили, возводили парусные корабли, список которых мы так дальше середины и не прочли. И доски для шедевров старых мастеров и богомазов. Это все было когда-то живым... Конечно, умение делать скрипки и гитары, вязать венцы, рубить срубы, подгонять рангоуты и шпангоуты, ваять мебель красного дерева заподлицо и прочее давно превратилось в фантастическое искусство (хотя стоит всегда помнить, что первая гильотина была сработана самым лучшим клавесинным мастером Франции из красного дерева), но живой рост из солнца и воды вопреки земному тяготению невероятен.

Когда-то меня поразило замечание одного выдающегося мастера, что лучшие скрипки получаются из старых роялей, если их пощадил шашель, и из стропил древних домов на снос. Эта Vita Nuova поразительна своей символической глубиной. Мы ведь тоже, и безвестными, остаемся — пусть изъяном, пустотами, лакунами, вырванностью, беспамятством, создавая акустическое пространство для звучания других в освобожденном прошлом. То святое ничто, без которого мир бы оглох отнюдь не бетховенской глухотой в своей сплошности. Но режем по живому. Сегодня опасно для жизни иметь абсолютный слух или внутреннее зрение, а о сердце и говорить нечего — можно умереть от невыносимой пошлости бытия, от болевого шока — чувства непрощаемы. Но продолжаем тащиться по жизни «и скрывать свои слёзы под весенним дождем...»

Великий Пан умер, и наш панический ужас, если мы еще ни живы не мертвы, еще смутно помнит и гамадриад и дриад поименно, и «дочь лесного ца-

ря» (И. Г. Гёрдер), и самого Лесного царя (Гёте), по-шубертовски наверчивая смыслы и оттенки просто так: «прощанье, прощанье и пенье — И Шуберта в шубе застыл талисман — движенье, движенье, движенье...» из любви к..., а в общем-то без причины и цели. Не стоит стесняться этой недистиллированной прозрачности. Она — яд для обрюзгших целлюлитных душных коммунальных душ и «волосатых сердец» (Сократ), путающих и не различающих любовь и случку. (Как точно заметил один европейский автор, «как боится церковь любви, почитая грехом, и как поощряет механический секс». Чувства смертельны для человека.) Не надо бояться потерь, «когда идет бессмертье косяком». И быть среди тех, кто выбирает сети. Стоило бы быть в этом потоке самим потоком, потому что у бессмертья (Арс. Тарковский ошибался), не рыбья кровь.

Здесь нет моральных прописных истин. Влажные сердца — живут, сухие сердца, когда выплаканы глаза, — лучше звучат, но лак на сердце — ошибка. И вся юность жизни в сухой человеческой мгновенной крови, у которой одна концентрация соли (жизни) с океанами непролитых слез, омывающими счастливые лица. «Это будет потом, завтра... Моря хватит на всех! Человек изойдет горьким плачем, и соленые воды затопят выжженные пески. Завтра моря хватит на всех. Море будет одно, как в начале начал, а человек — наконец-то останется он с совестью наедине...» (Леон Фелипе).

Здесь сердце боится и замирает над бездной, как на вдохе, перед тем как сорваться. О деревьях помнит лишь воздух, как об источнике, роднике, чей пульс и дыхание предаются дальше во времени, распахиваются и раскатываются волной, и ближе воздуха нет ничего. Как предчувствие полета, и жизнь здесь–сейчас и никогда потом, и смерть у самых глаз до самого горизонта.

И хотя вся поэзия на выдохе, достигнутая свобода ищет уже не свободу, а простор, может быть, далекий от прародины, но ведущий свое происхождение от деревьев.

Еще неимовернее, чем море,
еще сосредоточеннее — воздух.
Пустыня света в стынущем просторе,
бессонница высот в студеных звездах.
Бессмертный воздух! Может быть, до края
он грудь тебе собою переполнит —
но он, бессмертный, о тебе не знает.
Но он, бессмертный, о тебе не помнит.

В. Алейсандре, пер. С. Гончаренко

Пространства без воздуха между галактиками, забитые звездной золой и брошенным светом, поют, но в себе, и мы не слышим их, а свет обретает

голос в хрупких пределах земного, как все еще запаздывающий, идущий из прошлого голос Мари Каллас, заставляющий простор и вселенную отзываться на «Casta Diva» или обнимать даже молчащую музыку Моцарта или Баха, вообще музыку, видя в этом оправдание. Воспоминание о деревьях таятся даже в том, что уже не существует: в архаических музыкальных инструментах просвечивают лук и стрелы, и в каменном Парфеноне — цитаты из того, прежнего, деревянного.

И даже стихии, ничего не помнящие о деревьях, укореняются и раскидываются кроной, в забывчивости выдавая свое происхождение и чувствуя дерево имманентной целью и смыслом. Все эти золотые яблоки, плоды граната, золотые ветви, ветвь оливы, корни, без которых никак, и т. д. в потоке времени плавником донесло до нашего плывущего обрушивающего берега, где на время они проросли, но могут вспыхнуть и бесноватым костром из сухого прошлого.

В нас живет голос многих поколений. Мы отдаленный раскат, разбег крови, накатывающей волны теллурийских протоокеанов. Это слабое утешение, когда жизнь состоит из утрат, но оправдывает утраты, как самые сильные обретения. Утраты совершенны. Разлуки у излучин времен. Расставания на росстанях творимых расстояний — ими измеряется трагедия, которая не больше и не меньше, а всегда та же, не имеющая степеней, как любовь. Тени жизни растут, словно деревья, и под их сенью прорастает чистая поэзия, которая ни для чего. «Читайте, деревья, стихи Гезиода...» (Н. Заболотский). Это необратимо и неотвратимо и, по счастью, непостижимо. И жалко до слез, как те кораблики из коры, уплывшие навсегда по навсегда ушедшим весенним ручьям.

Жизнь неповторима, молодость непоправима, и, как выразился кто-то, когда режут под корень, почти спасает то, что ростки восходят в том же направлении, в этих всходах шумят будущие леса. Непостижимым образом. Однако для некоторых они знают только осень в преддверии зимы. Весны не будет.

Невероятней только вода и ветер. Все эти реки, ручьи, моря и океаны. А мы острова, одинокие до такого отчаяния, что вглядываемся в лица деревьев, безнадежно надеясь, что все не напрасно, что в листве наших тел еще молчит музыка. Или с пафосом повторяя избитое: «Большие деревья притягивают молнии», пытаясь скрыть, сколько дров мы наломали в прошлом и настоящем, хотя мы всего лишь подлесок, пробивающийся на гарях истории. Действительно и несомненно только одиночество и стремление достичь высоты человеческого роста, наращивая годовые кольца стихов и музыки и чувств, становясь с возрастом ранимее. Кристаллизация времени, как соли бытия. Раньше время было текучим, теперь сыпучим: «Жизнь уходит сквозь пальцы тонкой струйкой песка», — щемящая своей банальностью строка Геннадия Шпаликова. И все

это приправлено грустным светловским фальшивым: «Старость — роскошь, а не отрепье. Старость — юность усталых людей. / Поседевшее великолепье наших помыслов, наших идей...» — вранье и никакая «юности румяная щека передо мной опять для поцелуя» и не маячит, хотя «там, где когда-то влюбленными шли, деревья уже подросли» (Е. Долматовский) — это да, подросли... Остается одна труха, и хорошо, если упрямая поросль, прорастающая сквозь источенное поверженное во всю длину время роса, сведенное воедино. «Хорошо, если...» — остающееся недожданным долгожданным ожиданием после нас, которое безутешно, и передается по наследству как нежданность, оставленный другим последний глоток. Это рост, когда растущего уже нет. Как медленное заполнение паузы временем, свободным действием бездействующей причины, без субъекта и объекта, как чтение про себя какой-нибудь «Книги Жизни» со странной смесью ужаса и восторга, когда обнаруживаешь, что это ни к чему, просто так нравится и нравится это самое «нравится» в ощущении неминуемости и разрыва, как будто и ты и деревья созданы специально для того, чтобы ловить ветер и даже его выдумывать, и больше ничего не надо.

Жизнь вообще не имеет смысла, и в этом ее прозрачная эстетика, оправдывающая ее как «бытие-возможность» (Николай Кузанский) абсолютной красоты. А она не нуждается в оправдании. От нее отреклись. Но Красота выше этого. Она превыше всего. И потому она смертельно опасна для низкой жизни.

Конечно, руссоистские возвраты к природе не для нас, и, как говорили в Одессе, нечего «кляпздонить». Самое большее — духовный нудизм. Но иногда тянет, как на родину, затеряться в кроне времени, заблудиться в трех соснах истины, добра и красоты и пропасть среди запаха разогретых сосен, раствориться в ветре с моря, гудящего в стволах в том, другом, счастливом одиночестве и покое, «когда не мучило вчера, и не томили цепи долга», где прошлое не угрожает в таком избытке не «рукопашного» счастья, где ты сам по себе и сам собой, распахнут «на вершинах сердца», где гул волн гулом крови обещает полноту бытия, когда времени больше нет. И все бытие движется только *избытком чувств*. («И море и Гомер — всё движется любовью...»)

Или спуститься ночью в сад и слушать, как падают звезды и яблоки, и прячутся в поредевших кронах последние лунные сверчки. Все это сантименты, и качество древесины на паркет, о который не рекомендуется стучать лысиной, уже важнее всего на свете. «Позвольте? — кричал один персонаж более ста лет назад. — Повалить тысячу деревьев, уничтожить их ради двух–трех тысяч, ради женских тряпок, прихоти, роскоши... Уничтожить, чтобы в будущем потомство проклинало наше варварство!» («Леший», А. П. Чехов). Все по-прежнему. Нет больше великого пояса хвойных лесов, тянувшегося неког-

да от Полесья до Урала. Жалкие остатки черниговских, брянских, калужских, мещерских, мордовских, керженских добиваются теперь. Сводят леса, чтобы из корабельных сосен сделать зубочистку. Убиенные леса шумят, добро бы, в старых пожелтевших письмах, покрытых быстрыми выгоревшими почерками, в никогда не читаемых книгах, тихо стареющих в библиотеках и доживающих свой век в книжных букинистических развалах (бумага все стерпит, это не показатель), в ломких, хрупких партитурах, ждущих где-то своего Мендельсона-Бартольди, но и в мятых вчерашних газетах, рекламных листках и в длинных заборах, «окаянных своей окаянностью», во всю длину которых учились писать охочие до грамоты граждане на могучем и великом. Нет, это не агитка к сбору макулатуры. Тоску вызывает глобальный лесоповал, куда мы сосланы принудительно. Не дай Бог. Постучим по дереву...

В нашем грустном, почти мгновенном существовании, нам остается только упиваться собственной грустью, тем более, что ее слишком много. Зачем нам «Джанна» (по-арабски, буквально «сад»), «сады Эдема», «сады вечности», «сады благодати», «райские сады» и прочие полигоны для юных и не очень мичуринцев, творящих чудеса при помощи пилы и секатора, а то и браконьерствующих незаконными порубками. Довольно и свободного свежего дыхания, заимствованного у моря, без сожаления о прошлом. Los olvidados — забытые, заброшенные в немыслимые дали любви в никуда.

Весь этот сухостой фанаберий, густого, как мертвый тронутый ржой ельник, текста с паутиной, прилипающей к лицу, следует пустить на дрова, сжечь себя на медленном, грустном огне, чтобы освободить пространство и услышать тихий рост растений, и в превращениях увидеть метафизическое дерево — из наших чувств, а не из древесины. Из музыки, поэзии, живописи, пластики, архитектуры и всего человеческого, не позволяющего одеревенеть. Не в знаменитом, дядиванинском: «Ого-го, мы еще пошумим!». А в простом, пасторальном, наивном, буколическом: Под сенью... где печаль моя светла, где грустно и легко, где «свет для всех, но только проще, и эта жизнь — плакун-трава пред той широкошумной рощей», где можно только умереть, где «мы чем выше, тем упорней: Древесные и наши корни живут порукой круговой», где по-прежнему «ни словом унять, ни платком утереть», где...

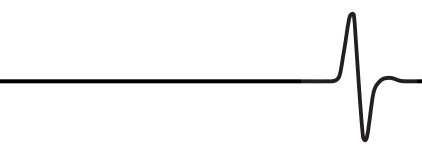
А все же:
Единое — и внутримировое
пространство все связует. И во мне
летают птицы. К дальней вышине
хочу подняться, — и шумлю листвою.

Р.-М. Рильке, пер. Г. Ратгауза

И в этом безнадежная надежда на упрямство деревьев, которые как их ближайшие родственники

Цветы в росе,
Которые не побеждают
И не сдаются

Басё



ЧУВСТВО ПРОШЛОГО

в зеркальном отражении

Не думайте, что мы стоим на вулкане, мы сидим на прогнившей доске деревенского сортира...

Густав Флобер

Все равно, что писать о прошлом (контора пишет), потому как все равно оно неизбежно, и этим «все равно» провоцирует на мнимый побег из временности настоящего в несокрушимую мнимость свою. (И оттого: все равно, что именно писать — о прошлом; все равно что — писать о прошлом, все равно, что писать о прошлом и т. д.) Но бросок этот не в свободу, а в развоплощение безразличия, где сходятся все времена навсегда. Это похоже на прыжки на резиновом амортизаторе в экстремальном, достаточном, однако заведомо не окончательном приближении к поверхности собственного отражения, в разрешенных абсолюциях самосознания, где все уже «было». Стремительность, как таковая, в заведомом расчете вернуться и выжить. Прошлое поверхностно и, парадоксальным образом является тем самым страховочным концом, возвращающим желающих острых ощущений к настоящему как к своему концу. Попытка возмутить поверхностное натяжение прошлого, нарушить его кажущуюся беспристрастность, невозмутимость своим присутствием.

Такие игры для забавляющихся историей, дрессирующих и дразнящих ее словно комнатную собачку, заставляя *служить* нуждам настоящего, пытаясь выработать условный рефлекс. В этом заключен некий эстетизм, поскольку этому нет никаких оснований, так, прогулки по воображаемому апокрифическому прошлому, фланирование без особой цели. «Анкор! Еще анкор!» или «Апорт». История тут же кувыркается и приносит искомое решение. Однако, команда «фас!» может заставить вцепиться ее в глотку настоящему, дерзящему и беспечному, настоящему, которое проходит

мимо. Прошлое остается. Растяжимость отношения к прошлому, попытка удалиться на безопасное расстояние, забыть и не вернуться, принуждает этот искусственный, избыточный оккупированный простор, отвоеванный у прошлого, превращаться в даль, застящую маревом глаза. Настоящее — линия горизонта растущего прошлого — мнимо и много мнит о себе.

Прошлое для настоящего — будущее. Причем сбывшееся, и ожидаемое не с ностальгией, а с тоской от неизбежности, надвигающейся неумолимо, как смерть. Исторический туризм, столь распространенный и модный среди любителей экскурсов, приносящих вороха пророчеств, ссылок на бывшее, порожден психологией жалких любителей сувениров, пытающихся изображать из себя «черных бывалых археологов гуманитарных наук», грабителей могил, а на деле выдающих за находки то щебень, который насыпают возле великих руин времени для жадных экскурсантов, то оставшийся после подобных посещений мусор, вроде «святых мощей» различных теорий, аптечных пузырьков слез философии, щепочек от креста распятой в пространстве и времени истории и прочей дребедени, в крайнем случае, лечебный состав от безмозглости (рецепт утрачен) из помета «совы Минервы», сушеных акрид, желчи дракона, сушеной селезенки картезианства и пять капель французской философии, для запаха, помешивать гуссерлем.

Мелочность в отношении прошлого порождена мелкотравчатостью и потребительским хамством настоящего, желающего в реальности сбывшегося узреть подтверждение собственного несущественного существования, получить индульгенцию на дальнейшее.

Но если несколько «до того как» мы знали только ту историю, которую обрели, то теперь все затмевает желание знать исключительно ту историю, которую можно «приобресть» в собственность, только ту, «каку желам», предварительно сделав евроремонт во времени прошлого в целом. Та история, которая «в-себе-и-для-себя», прошлое в сущности своей, утрачена навеки и если показывается, то крайне осторожно. Прошлое — это крайность. Оно — односторонне. Его направление есть законченная незавершенность. В прошлом сходятся в принудительном исчезновении старость и юность, маразм и страсть, все и ничего, все пространство и все время, вечность и бесконечность, но смертью прошлого является настоящее, которое необязательно. Последнее (а настоящее всегда последнее по времени) — абстрактный образ, порожденный действительным противоречием, мучительным разрывом прошлого и будущего, в случае обратного движения отнюдь не безобидного и благодушного «конца истории» (она не развивается — ее пучит избыточным, зряшным временем, вызывая вздутие пространства), а его возвратных, тифозных форм, этот мнящий себя конечной целью образ, прежде чем упокоиться в абсолютной энтропии, вынужден пройти обратный путь ре-эволюции, через те же разоренные и оставленные просторы

прошлого, которое вынуждено предстоит и противостоит нынешнему, но уже в растерзанном виде.

История в абстрактном единстве единовремения оказывается разной и не последовательной, впадая в истерию возвратных и превращенных форм. Каданс впадающих в единство времен превращается в де-каданс распадающегося пространства, причем возвратные формы в репродуктивном превращении проистекают как прошлым, так и будущим, словно силовые линии настоящего, которое много воображает о себе, ввиду полного опустошения. Само наличие прошлого и будущего ставит под сомнение его существование.

Отсутствие воображения настоящее вынужденно заменяет своим видением прошлых артефактов (соринками в глазах), которые видит размытыми из-за навернувшихся, как слезы, расстояний (видит расстояния сквозь искусственный хрусталик прошлого, аккомодирующий бесконечность — все лучше, чем катаракта).

Безмозглость безрадостного возвратного и безобразного движения вспять воспринимается как возвращение домой, в домовину. Прошлое видится как первообраз утраченной свободы, золотой век, но это путь в могилу. То, что осталось, когда ничего не остается. (Прошлое — то, что осталось, будущее — то, сколько осталось до прошлого, настоящее, — то, что покинуто и покидает без остатка.)

Пути в прошлом неисповедимы, и потому в его безразличии легко. Некогда очень давно я уже писал, что поскольку прошлое прошло и ушло, то оно в своей освобожденности от необходимости, в необходимой ненужности — не только образ свободы в виде свободного времени (свободного от настоящего — natura sui generic inhumanitate conversum — самобытная природа, обращенная, превращенная в человечность), но и протосвобода в реальном воплощении, хотя и данная на поглядение («за погляд денег не берут»). Эстетизация истории, взятая в развитии, заставляла реликтовое и архаичное, случайное, даже украденные из могил черепа философии и кости поэзии, обрывки манускриптов, почерневшие картины, сомнительные поступки, несомненные мысли, утраченные чувства, «преданья старины глубокой», даже несуществующее, неосуществленное, утраченное навек восходить в несомненном просветлении, рдении в обретенной свободе к красоте, без удостоверения подлинности.

Но все, взятое в противоположном, голодном, всеядном движении «свития», возвращаясь к своим-чужим, утраченным, покинутым истокам, воскрешает всю ту грязную сторону кровавой, грязной предыстории, которая была уже похоронена в чумных могильниках прошлого.

Эстетизация теперь — это унижение настоящего насилием. При этом не только запахом растленных бессмертных вещей, вернувшихся к своему первоначальному замыслу, не только покрытым плесенью, было уже очистившимся в огне движения словом, но и прямым оправданием нацизма, под сомнительным лозунгом «всегда

так было» и «такова суть человеческой природы». Такова судьба проме*жуткого* времени, попавшего впросак между прошлым и настоящим, которое не произошло. Нынешнее, недоразвитое до своего понятия «настоящее» — продукт случки этих двух, оно случайно, частный случай.

Впереди только маразматическая старость человечества, с клизмами и хождением под себя, которая и есть погружение в безнадежное палеонтологическое прошлое, подоткнутое под себя. Реставрировать и реанимировать эту рухлядь не в состоянии никакая доктрина, тем более предложенная могильными червями, которые только и обсуждают разряд похорон, хотя хоронить будет некому и некого. Было бы утомительно перечислять имена копавшихся в этих «культурных слоях», кто только не писал об этом. Причем, все сказанное и то, что еще не сказано, и в данном тексте в том числе, не содержат ни тени морального суждения (хотя *тень* нравственности и бессовестности — отдельная тема), это простой диагноз, раз-очарования прошлого в нас, которое именно в нынешнем утратило последние человеческие чувства. Прошлому не на что надеяться. Его образование прекратилось. Живое прошлое завершилось. Осталось то, что по ту сторону бытия, по ту сторону добра и зла, которое и есть тот самый гнилой и легендарный «мертвый, который хватает живого». С той только разницей, что этот мертвый — настоящее, покушающееся даже на свою юность, на факт своего рождения и на жизнь как таковую.

Увязнувшая в своей осени философия совершенно честно и даже с некоей старческой, почти стоической страстью расправилась, как умела, с собой, вяло, но злорадно напоминая «а я ведь предупреждала, говорила я вам...» Распутица. Невнятица. Множащиеся пути. Объезды. Раскисшие направления... Прошлое уже не волнует и не бесит. Прошлое и его окружение (оно уже наступило, настало, уже не грядет) в своей невыразимости оставляет в тупом недоумении, усталости увязнувших, бредущих без цели и путей людей, увлеченных только навязчивой любовью к своей мифологической любви, в которую уже не верят. Беженцы от самих себя, бредущие на Всякий Случай. Полагающиеся на «авось» (рассейское «а вот се...» произведенное от чужестранного esse). Прошлое покинуло нас.

Неописуемая в своей провинциальности, плохо знакомая с историей философии, даже с собственной, не желающая ничего знать, ежесекундно боящаяся разоблачения, а потому щебечущая без умолку французская интеллектуальная «богэма», неустанно хлопочущая о своем реноме, но зорко держащая рынок, может интересовать только случайных зрителей, решивших скоротать свой вечерок за пасьянсом из современных, продвинутых рекламой авторов. Нет, все очень пестренько и даже со вкусом, но плоско и знакомо, салонно и гламурно, галантерейно и с нахальством приказчика. Хуже только с мыслью в США ввиду отсутствия таковой. Там просто ее нет, ампутируется у тех, у кого она бы-

ла, за ненадобностью. Экспорт из Европы прекратился, зато из-за океана жевательной разрекламированной резинки — хоть подавись, и давятся. Немецкая философия торгует раритетами, такое впечатление, что она навеки оробела и в ступоре, превратилась в скучную дисциплину, муштру и шагистику с оглядкой на инструкцию по хождению строем и тянет носок. Российская философия, по большинству ушла всем миром в монастырь, где почила благополучно в Бозе или подалась ухаживать за паралитической забугорной. Украинской не существует вообще, ну и так далее. (Вообще философия не может быть посконной, национальной. Пора кончать «Славянский базар», хотя я ничего не имею против кулебяки и стерляжьей ухи, кстати, стерлядь следует брать не из Волги, а из Оки, но это для гастрономов). Это не критика и не ругань. Не злопыхательство. Мыслители есть, но погоды не делают. Да и на кой им метеорологические прогнозы страдающему метеоризмом обществу. Нет философии и интеллигибельного пространства, которое не зависит от количества посвященных. Философия вообще отказалась быть или задохнулась (ее синий канцелярский язык вывален, как последнее прости настоящему), утратив свой предмет[1].

---

[1] Я не люблю цитат, но очень уж лихо выразился, комментируя философскую конференцию в рамках Второй московской биеннале (Москва, 2006) Сергей Хачатуров, назвав свой опус «Забег водомерок»: «Правила бал французская традиция современной гуманитарной мысли и языковой критики. И вот, что интересно, слушая доклады именитых философов (политологов, культурологов, социологов), я вдруг подумал о главном и самом обаятельном свойстве французской культуры: умении тестировать натяжение поверхности бытия» (ей-богу, я не читал этого до того, как мне пригрезился тот же образ «натяжения поверхности», хотя поверхность — то, на что можно опереться, но водомерки — необходимо много воды и легковесности. — *А. Б.*). И дальше: «Слушал я звезд левого дискурса и вдруг вспомнил про водомерок. Эти чудесные насекомые ходят по воде, аки посуху, и изумительно точно выверенным балансом сил испытывают на прочность натяжение Вселенной. Вспомнил конструкцию готических соборов с ребрами-лапками, что развоплощает плотность и утверждает энергию касания. То же и в неклассической философской традиции. Скользя по разным доктринам, мысль измеряет их поверхностную протяженность, проверяя по ходу дела наличие порезов, щелей, дыр, конструктивных просчетов и мусорных наслоений. О первостепенном значении поверхности писали и Делёз и Деррида. Деррида элиминировал границу между поверхностью и глубиной. Делёз утверждал, что любая наука продвигается вдоль занавеса, вдоль границы. Симондон считал, что живое живет на пределе самого себя, на собственном пределе: полярность жизни существует на уровне мембраны» и т. д. (Сергей Хачатуров «Забег водомерок». Время новостей, 24 июля 2006 г.) Все это очень точно отражает ситуацию с той только разницей, что автор видит в этом восхитительную легкость, и пусть себе, однако стоит ли человеку

В самом деле, анализировать нынешнее убогое состояние общества и его атрибутов, безусловно может быть денежным занятием, и в этом преуспели. В плане критики и анализа, с дальнейшим объяснением, что перед вами, мягко (или твердо) говоря «дерьмо» и описании его качеств и свойств, а также прогнозов, что «мы в ём все, кто как устроился» виртуозность достигла неслыханных успехов. Однако это и так ясно, и заниматься этим не хочется. Объяснять в раже преподавания, в проповеди, что это не просто «оно», а «фракталы» и «дискурсы», что все не так плохо, и гнать волну, — тем более. (Как говорил Швейк: «Це все гівна не варте».)

Писать о том, каким все могло бы быть, воистину бессмысленно для того, кто еще не подавился собственной рефлексией, захлебнувшись в честном вляпывании во все то же, с брызгами никому не нужных текстов, — достаточно сохранить толику иронии. (Тем паче, что все грешит повторами и, как выяснилось даже название этой статьи «Чувств прошлого» уже мелькало. Хорошо было древним — все впервые. Одначе и стенания с заламываниями рук на тщетность и паскудность бытия не внове. Впору повторять Алана Милльского (1120–1208) и писать «Книгу о рыданиях природы», человеческой уже нынешней.) Бесчестным оказывается путь собственно человеческий, отказывающийся от участия в этом кишении. По существу, выхода нет: или занимайся критическим реализмом, довольствуясь тем, что есть (и самое неприятное — налицо, чтобы утираясь, утешаться собственным сбывшимся научным прогнозом), либо осуществляй бегство в мнимую свободу, в просторы, сочиненные и являющиеся пустой фантазией, однако позволяющей отрешиться в «отлете от действительности», забываясь в фигурах высшего пилотажа.

И вот тут начинается то, о чем стоит говорить без почтения и придыхания, но, по крайней мере, откровенно — об эстетике, искусстве и чувствах, которых еще (если еще) не предал, не продал и не убил.

Правда, долго приходится объяснять, что эстетика — не философия искусства, не искусствоведение, не «литературный, сохраним политкорректность, афроамериканец», обслуживающий литературной поденщиной дубоголовых любителей писать мемуары, кропая комментарии к различным салонным художникам или нанимаясь толмачами, чтобы перевести самому творцу, что именно он хотел сказать, с тактом опуская повествование о том, что получилось, а то суфлируя

заботиться об опоросе множащихся явлений и довольствоваться необходимой и достаточной для современного существования философией мушек дрозофил, плодящихся в неимоверных количествах, что вполне пригодны и даже необходимы для лабораторных исследований мутаций, периферических чувствительностей для возможного вживления генома мухи в дальнейшем, просто так ради эксперимента.

играющим на сцене в очередном «риэлити-шоу» на могучие темы, порожденные состарившимся, протухшим фрейдизмом, пускающим психоаналитические слюни, и лакановских семинаров (удивительно, до чего живучи и прилипчивы, как насморк, эти мыслеотделения, сколько лет, а все новые и новые заражаются как ветрянкой, пока еще выработают иммунитет — глядь — очередной опрощенец вроде Жижека, стрижет капустку).

Эстетика, особенно трансцендентальная, исконная, в отличие от всевозможных заменителей к собственно искусству не имеет никакого отношения. Скорее последнее присосалось к эстетике, в общем-то не очень нуждаясь в ней, но видя, интуитивно чувствуя в последней своего последнего и абсолютного, внимательного как профессиональный психиатр, зрителя. Выбор искусства в качестве поля «интерпретации» или — лучше — «демонстрации» возможностей эстетики как учения о развитии чувств в пространстве и во времени и самостановления их в вечности и бесконечности случаен и неудачен, поскольку не искусство в своих превращенных формах создает чувства, оно их де-формирует, только преломляя в явлении самовлюбленного я, умноженного на ажиотажный спрос.

Более того, эстетика не обслуживает чувства, наделяя их мистическим и сверхъестественным содержанием, попутно выстраивая энтомологические чешуйчато-крылые псевдоклассификации их, создавая иерархические лестницы, взращивая генеалогические древа, а заодно и приторговывая гороскопами.

Сущность чувств сама по себе удивительна, но постигаема, однако в образах бесконечности и вечности, а не в понятиях. Понятия сами становятся образами, теряя доминанту и образцовость, утрачивая былую выправку. А они не в свою очередь, а без оной, являются бесконечным процессом отсутствия, которым разрешается переход бытия и ничто, как иноформа самой формы в самоотрицании. А уж об объективности чувств, существующих вне личного опыта, а потому предстоящих в прошлом, как уже созданные, как некая неопредмеченная беспредметная предметность, раскрывающаяся со временем, как порождающиеся и опредмечивающие вочеловечением человека, становясь его порожденной природой порождающей, об этом лучше молчать, дабы не впадать в искусительный раж дидактического администрирования.

Поэтому эстетика не является наукой о прекрасном, которое всецело обращено к прошлому, как вещь совершенная, и совершённая в своем роде, то есть всеобщим через особенное в единичном. Прекрасное роднит с прошлым-для-нас сделанность. Их формальная интеграция держится на поэзии в буквальном значении этого слова (общеизвестно, что *пойезис, поэма* — прежде всего изделие, дело, произведение). Но поэмы экстаза не получается у современного искусства, оно никак не может выйти за пределы самого себя, экстатировать в иное, трансцендировав наконец, хотя в переходе, превращении, пред-ставлении его видимая

сущность — скорее, торг и борьба за власть над пространством с попутным обсуждением прав на авторские права. Опустив базарные разборки на известную грязноторгашескую тему: «Должно ли искусство продаваться» (кстати, очень хороший критерий, по которому можно определить, стоит ли тратить время на объяснение действительных проблем искусства, самому провоцировать «дискуссию», если в собеседнике неподдельный азарт, можно уходить, не прощаясь. Естественно, не должно, но продается. Его «непродажность», как в свое время бесполезность золота, вполне годна, чтобы представлять выражение «всеобщего эквивалента», став в силу материальной беспомощности способом помещения капитала и, что особенно ценно, предметом роскоши), искусство и вне обыденности не в состоянии выйти за предел, поскольку неким пределом само и является, а потому не свободно, а сопричастно свободе. Искусство — предел самому себе и — как отчужденная форма — предел всему. Исповедуя не идею — чувство свободы, — оно полагает свободу излишней и в своей ограниченности не позволяет себе ничего лишнего.

И потому менее всего искусство свободно, скорее распущено и всегда не в себе. Более жестокой жизни, чем у так называемых людей искусства трудно представить, в отличие от других они вынуждены всю несвободу чувствовать во всей полноте. Свободно, вернее, независимо полагают себя скорее творения, нежели творцы, они равнодушны даже к своей гибели или необнаруженности. Искусство, в сущности (как это ни парадоксально), всегда для себя, на пустой сцене — игра теней, независимая от зрителей, оно всегда представляет не по своему образу и подобию, всегда иное и потому бесподобно, когда пытается совлечь тварность, просто ёрничает или хандрит в тотальной депрессии, употребляя политуру в качестве универсального анти-депрессанта. И по тому, что оно есть сейчас, ничего нельзя сказать о его сущности, впрочем, сказать-то можно, но незачем. Не эстетика хранит ключ от ларца, где таится смерть искусства.

Предел искусства, расширяемый до бесконечности, «отодвигаемый в бесконечность» (Шеллинг) «о-ТОДвигаемый» захватывает новые просторы тем, что превращает в себя, изменяя природу своей смертью, осмертевая и омертвляясь в массовом сознании бессмертной вещью, подражая ей твердыми формами, сбивая с мысли, как с ног, избитыми штампами общепринятого.

Искусство, само не зная этого, вернее, делая вид, что не знает, усваивает способность эстетики превращать все в себя, поскольку, коль смысла жизни нет, то налицо акт творения из ничего, бесконечное самосотворение человека как формы движения материи, единственным оправданием и мерой развития которой — становление красоты и красотой. И тут же сталкиваешься с чем-то совершенно анекдотичным, что до сих пор не торговки на базаре, а «почтенные ученые мужи», полагают, что материя — это ежели не вещество, то поле, энергия, аура

и т. п. В общем, «если материя вечна, то почему пара интеллигентных брюк изнашивается»? А уж к красоте отношение вообще плёвое, глянцевое и пошлое. Она вроде накладного бюста на носорогов некоего скульптора. (А ведь борзо можно показательно трактовать сии творения как изыски, которые точно отражают носорожистость времени, вспомнить фаллические культы, «Носорогов» Ионеску, «Партию защиты носорогов» и морщить остатки мышления в поисках ответа на загадку века, что хотел сказать «митець», получая неплохие отступные.)

И много чего приходится объяснять: что свобода, к которой апеллируют все — не право на свободу слова и не «права человека», что свободное время, «как пространство человеческого развития» — не время досуга, не «праздное время». Что человек не общественное животное на двух ногах и без перьев, не индивид и даже не личность, и в генах его человечность не находится. Что мыслит человек не мозгом, а при помощи мозга, и что дело не в «чтойности», а в реальном движении, а чувства всецело временно вечные и органам чувств далеки, существуя объективно и что... И что? Упаришься объяснять. И ведь при этом знаешь, что все напрасно, поскольку даже умнейшие люди нынешнего буржуазного мира, так называемая «интеллектуальная элита гражданского общества», которое очень любит ходить строем, в принципе, по определению понять этого не может, поскольку не знают оснований и предпочитает в лучшем случае оставаться революционными обывателями. Не потому не в силах этого понять, что мозгов не хватает, не по недомыслию, а потому, что бессмысленно одноклеточным (а властвующий индивидуализм, порожденный тотальной частной собственностью, таковым и является) бессмысленно объяснять и показывать то, что недоступно ему в эмпирическом опыте. В лучшем случае в категориях формальной логики «или-или». Инстинкт самосохранения бежит противоречия. Еще Гёте сказал «Мы побороть не в силах скуки серой, нам голод сердца большей частью чужд, и мы считаем праздною химерой все, что превыше повседневных нужд. Светлейшие и лучшие черты в нас гибнут средь житейской суеты. В лучах воображаемого блеска мы каждой мыслью воспаряем вширь, и падаем от тяжести привеска...»

Поэтому модное ныне якобы переосмысливание прошлого, на самом деле есть увечная попытка самоутверждения в сиюминутности. Индивид — это животное, абсолютно безмозглое и отчужденное в тотальное одиночество, апофатическое по сути. Это тотальное формальное отрицание, порожденное обществом потребления, фетишизирующее свое я и утверждающее собственную ненасытность, тоже ему не принадлежащую, в качестве центра и апофеоза развития материи вообще, в абсолютном противостоянии всему, как «единственный и его собственность», то есть полным ничтожеством.

Если это к тому же «мыслитель», вынужденный действовать, подчиненный абстрактной внешней необходимости капитализма, у него единственный выход

— убить себя любым возможным способом, потому что выхода нет. Даже уход из жизни становится чистым художественным актом, последним отстранением, последним «нет» в настолько распавшейся сущности человека, что позволяет явственно наблюдать некие «гомогенные поля», однообразные в своем едином «раз-и-навсегда-мгновении» безразличия. Этакие унифицированные кладбища под линейку с художественной дезинфекцией всякого воображения для чистого потребления. (Эти «поля», «фракталы», и прочую дешевую мистику впиаривают охочим до науки старушкам и старушекам. Что ж, даже великий А. П. Чехов пытался лечить увядающих дам «магнетизьмом». Отчего же эстетике и искусству сие снадобье не прописать. Плацебо.)

И безысходность изгоняет в бездну прошлого, которое одно обладает постоянно прибывающей реальностью, в то самое время, как будущее постоянно убывает. Утрата — в будущем. Утрата прошлым. Настоящее навсегда.

Отчаяние лучших и честных перед собой (о других и говорить не стоит), таких как Делёз, Адорно, Бодрийяр, Чоран, Беньямин, Лукач..., да мало ли. Натолкнувшись на свой предел, могут отступить в смерть или, преодолев его, обрести все ту же смерть в метафизическом смысле, превратившись, а значит, перестав быть прежним. Единственным спасением, слабым утешением служит то, что вместе с моей смертью наступает и смерть этого мира. А потому нет ни одних оснований, чтобы жить. И хотя «Кто был, в ничто не обратится, повсюду вечность шевелится, причастный бытию блажен...» (Гёте). Слабым утешением служит мысль, что все, что мы любили, вернется в «огонь мерами угасающий и мерами возгорающий» (Гераклит). И тут отсутствие оснований позволяет изменить ждущую пределов псевдочеловеческую природу предыстории. Свобода не знает иных оснований, кроме одного — себя самой, и в этом она исчезает, порождая себя.

Но раз нет оснований, то в искусственном распаде времен, в нарушении порядка наступает разрыв, где в одновременности без-временности сходится все в коллапсе прошлого, настоящего и будущего. Сразу-вдруг-сейчас. Сквозь этот ревущий вихрь (особенно если отброшен и отрешен в себя, заброшен во вневременность становления и этим рождением не пожран), что на миг, мгновение, равное вечности, проглядывает то, что могло бы быть, если бы основания в виде частной собственности были преодолены, уничтожены, а переход на новые основания свободного времени уже совершен, которое, обретая тотальность, переосуществило в свободном порыве «свершения всех времен» и все остальное, то есть потенциальную бесконечность, превратив в актуальную, и в ней открывается абсолютная красота, до сих пор лишь бесконечно затемнявшаяся именами, идеями, подобиями, против которой восставало, шло войной прекрасное, находя в этом предел, и смысл, и предназначение. Оно в своих бесчисленных формах

растворяется, снимается во всеобщем становлении, теряя ограниченность и обращаясь в единую сущность, являясь видением свободы «фурии исчезновений» (Гегель).

Повторюсь, прекрасное — вещь, совершенная в своем роде и порожденное отчуждением, попыткой избавиться от ничто материи, противоречиво единство «идеального и реального», превращенная форма, противная красоте и восстающая против нее. Прекрасное стремится к самовоспроизведению в одной и той же определенности — яростному покою. Абсолютным пределом прекрасного является смерть, которую оно воспринимает как единственную форму покоя. Поэтому в своей неистовой консервативности прекрасное стремится к разрушению ставшего образа и к выходу за собственные пределы вплоть до развоплощения образа. И если это ему удается на старом основании формы стоимости, уже не имеющим жизненных сил, но обладающим правом, то прекрасное обращается в свою противоположность — тотальную безобразность, где вступает в дело репрессивный аппарат властвующей вещи. Форма форм — предел прекрасного. Но прекрасное в своей самодостаточности тоскует о другом — о незавершенности, потому что в этом оно видит свое бесконечное движение. Красота не нужна и тем влечет, представляясь недостаточному миру как нужда нужды. Она — нестача бытия, недосказанность, «еще-не-все». Не красота — путь к красоте, и главное, чтобы красота никогда не настала. Ведь она освобождает прекрасное от него самого, а ему кажется, что, покушаясь на самость, его уничтожают. Отсюда прекрасное стремится к унижению и ничтожности единичности, возвышающей обыденное обыденным, как само собой разумеющееся. Оно возводит ползучее и всегда прошлое до всеобщей исключительной обыденности, в качестве нормы и образца.

Поэтому произведения искусства и в прошлом, и в настоящем, как бы высокомерны они ни были, скрывают эту тягу и даже желание произойти в иное, обрести иную бесконечность, овременяя, оплотняя мнящуюся им красоту, и, как бы источая ее идею, на самом деле эманируя из представления о неведомой красоте, как будто прекрасное — ее атрибут. Прекрасное, когда оно не облачено в грубую оболочку вещи, а тем паче товара, обнаруживает достоинство мгновения — его смысл в прехождении, чтобы остаться (это очень близко прошлому). Оно «снимается» (*aufheben*) в красоте, только когда само свободное время уходит в основание, когда уже нет свободы, времени и самого когда. (Когда единственным и необходимым непременным условием condition sine qua no, как выразился бы какой-нибудь Жильбер Порретанский, является отсутствие всяких условий, и прошлое является непрошенным, сняв временность и определенность.)

Это еще не необходимо, красота проглядывает *случайно*, прежде-временно, временно, одновременно, единовременно, и не в ней суть. Она — лишь явление,

жалкая тень самого сокровенного движения распускающихся невиданных чувств, освобождающих саморазвитие материи и развивающее ее по законам красоты непосредственно, имманентно и безусловно, в абсолютном настоящем. Это жидкая тень, тень света (только не надо про *Зохар*, «Книгу сияния» и каббалу, где изложена радикально апофатическая концепция Абсолюта (Эн-Соф) как Божественного Ничто, превышающего бытие и небытие, а так же про отцов церкви, неоплатонизме и т. п.; здесь не об этом), которую отбрасывает прекрасное, стоящее против красоты восставшими искусственными бастионами, становящимися все более прозрачными и хранящими, словно озоновый слой, неокрепшее и неготовое, становящееся на крыло человеческое от убийственных сил красоты. Только тогда, когда природа чувств (которые опять-таки большинство «эстетов» путают с чувственностью и чувствительностью, привязывая к органам чувств, а то и с «гормональной активностью») сравняется и станет одной природы с красотой, преодолев ее идею, равно как и идею свободы, любви и прочих абсолютных превращенных форм мира отчуждений — тогда красота станет буквально оче-видна, а эстетика уйдет воспитательницей в ясли.

И это всего лишь уникальная случайная возможность увидеть то, что по всем канонам видеть не дано. Но как только открывается, тот час же обнаруживаешь, что все подобное в разных формах и разное время видели многие (испытываешь даже некое подобие ревности), что это не чудо, которое даже у суфийских мистиков — правило, а закономерность любого времени, источник непостижимых действий и поворотов удивительных мыслей, поступков и чувств.

Но в отличие от предшественников, которым суть очевидного распахивалась в драматические «переходные периоды» истории (хотя она сплошь состоит из «переходных периодов»), здесь в нынешнем это «откровение» порождено решительным «контр-отступлением», открытым переломом и падением в прошлое, сознательным отказом от предназначения и красоты ради сиюминутного мещанского суетного существования, цель которого вполне ясна и навязана извне. Все это мелкобуржуазное, гламурное великолепие заскорузлой философии, страдающей научной эротоманией, выливается в ряд теоретических исследований, призванных служить средством от «почесухи», вызванной зудом еще большего потребления во имя потребления в паразитических обществах. Показательны в этом отношении теории известного Пьера Бурдьё (соотечественники, например, Турэн, остроумно причисляют его к «социологии мандаринов»), утверждающего, что «Детерминации, связанные с особым классом условий существования, производят *габитусы* — системы устойчивых и переносимых *диспозиций*, структурированные структуры, предрасположенные функционировать как структурирующие структуры, то есть как принципы, порождающие и организующие практики и представления, которые хотя и могут быть объективно адаптированы

к их цели, однако не предполагают осознанную направленность и непременное овладение необходимыми операциями по её достижению. Объективно «следующие правилам» к «упорядочению», они ни в коей мере *не* являются продуктом подчинения правилам и, следовательно, будучи коллективно оркестрованными, не являются продуктом действия дирижера оркестра»[1]. Таких «открытий» можно настругать, с места не сходя, создавая понятия, и затем их использовать в качестве организующего принципа. Да и это порождено широким набором ассортимента готовых алгоритмов, представленных обществом потребления.

(Неслучайно все «шедевры-состояния» так называемого пост-модерна (Ж.-Ф. Лиотар и У. Эко еще стыдливые девственники в публичном доме), этого гомункулуса, так в зародышевом состоянии и загнувшегося, не успев даже испустить дух, поскольку испускать нечего, просто узаконил конструирование из готовых, узнаваемых штампов, обломков, заимствованных словечек, и главное узнаваемых, набивших оскомину, нудных шаблонов — неких новообразований, которые и возможны-то стали ввиду обеднения и неуниверсализации, как это хотят представить, а унификации, ограниченности своеобразных наборов слов-вещей распавшегося языка, затертых до однородной массы, но еще годных к употреблению. Отсюда и теория коммуникаций, и герменевтика, и семиотика, и прочие плодящиеся, казалось бы новые, ан нет, заплесневелые формы, «найденные объекты», подобранные на свалке, в пику купленным в супермаркете, хоть какая-то да «новизна». Помещенные в салон, отстраненные на подиум, они становятся «предметом искусства». А уж если это найденное изборождено временем, и притрушено перхотью старения, то этим можно и спекульнуть.)

Такое впечатление, что существующие исследования направлены на компрометацию не только категорий, но и самих тем. Понятно, что истина, и даже просто правда или хотя бы правдоподобие не являются предметом вожделения или

---

[1] В общем, это следует читать целиком как еще один образец отказа от свободы во имя стратегии потребления. Достаточно типичный и распространенный случай «научного» оправдания убогости практических чувств. Никоим образом не пытаясь «обвинить публично», в духе *katugoreisthai*, что с хайдеггеровской подачи означает еще и степень родства, отсылаю к работам P. Bourdieu — «Le Sens pratiue» (Практическое чувство) (Paris, 1979), «Логика праксиса» (1980); «Правила искусства» (1992); «Социология социального пространства» (СПб, 2005), «Социальное пространство: Поля и практики» (2005) и др. Не стоило его касаться, но очень уж распространенный тип надувательства и очковтирательства. Не о Бурдьё речь, а о том, что, по крайней мере, гуманитарные науки полностью подчинены идеологической доктрине, в которой обессмысливается самая жестокая критика существующего режима. Бурдьё был только невинным коллаборационистом, честно отрабатывающим свое положение в обществе капитала.

любопытства. Любое действие или жест имеют право на существование, и потому его значимость сама по себе не имеет места: главное — рекламная кампания. И потому любая полемика бессмысленна, если все, помещенное в уравнивающие стоимостными отношениями объятия рынка, имеет смысл только в разности цен. Килограмм таких исследований и килограмм навоза могут быть соразмерны, и стоить одинаково. «Символический обмен» (который в качестве «агромадной» новизны «впаривают», как «виагру», стареющим «учениям») и... смерть.

Дилетантам незачем, а профессионалы знают, что есть скучные вопросы, требующего нудного и долгого, а главное скучного решения, которое приведет к пониманию происходящего, но в сущности ни к чему не приведет, потому что откройся кому-либо абсолютная истина и пути выхода из так называемого кризиса, это никого не убедит и не остановит. А в условиях перманентного то ли карнавала, то ли холерного бунта, опасно. Не дай бог поймут, о чем идет речь. Отсюда любое действие, особенно теоретическое выяснение сути дела, является актом сугубо личным, запечатляющим только прихотливую траекторию произвольного направления. Это позволяет воображать проявление бессмысленной воли, потеющей в бессильном движении к неведомому, как суррогат свободы. Воля к прошлому позволяет говорить о неких тяготениях, флюидах, о неземной красоте и прочих мелких радостях, удерживаясь по убогости воображения или по причине воспитания от ненужных разоблачений, но за всем этим скрывается грубый интерес истории, порожденной прагматическим процессом простого воспроизводства. Даже ностальгия — всего лишь только издержки производства.

Грубые времена требуют грубых решений. Некогда я сам чурался и шарахался от вульгарного экономизма, и стыдливо отводил глаза, когда кто-то позорно копался в грязной, черновой и завшивленной истории чистогана, вытягивая и предъявляя в качестве аргумента истинную мотивацию тех или иных поступков и решений в истории, хотя и не сомневался относительно природы «перводвигателя» человеческого развития, то теперь я, брезгливо глядя на настоящее, вижу, что огрубления, которыми пронизаны были работы выдающихся мыслителей прошлого, порождены во многом «нетерпением сердца», «надеждой больших ожиданий» и простым человеческим отчаянием.

Просто жил я в такое время, когда в духовной сфере история — и материальная, и особенно история духа — уже в формальном смысле были преодолены. Скажем, герои Чехова, Достоевского, Толстого, Лескова казались милыми, немного нелепыми людьми. Их страдания были пронизаны мягко светящимся закатным предвечерним светом всепрощения и любви, чего не скажешь сейчас, наталкиваясь на весь этот сгусток ненависти и муки в корчах и гное открытых и страшных, как плевок в лицо, образах. Или когда становится понятной вся жуткая суть сочинений или картин в прошлом, лишенных своей дальнейшей, «сверх-

ественной» истории в развитии духа, начиная с мифов, которые, если знать откуда они берут начало и что им предшествовало в сущности, и заканчивая микроцефальной наукой, бодрой поступью спешащей добавить еще одну страницу к истории ада. Всё это было отделено «аквариумным стеклом» прошлого времени, отстраненного в себя, которое теперь разбито, и оттуда смрадом гниющего времени, заражающего современность, которая отвечает прошлому тем же, прет тухлый запах. Перефразируя Г. В. Ф. Гегеля, который, конечно же, нам не указ (у нас теперь один указ), мы больше не сидим на безопасном берегу, наблюдая за трагически прекрасной картиной прошлого и относясь к нему эстетически именно потому, что оно не касается нас. Нас уже вообще ничего не касается, даже собственные огрызки чувств.

Я не драматизирую и не впадаю в истерику, как видите все вышесказанное неприятно, писали и в более крепких выражениях, но даже не раздражает. Мы перестали бояться и это никак: ни хорошо, ни плохо, потому что ни один трезвый аргумент все равно не подействует, большинство неплохо приспособились, отвратительно то, что и без того загаженная история начинает возвращаться к жизни, не та, что почила в памяти и запасниках, как стратегический запас для ведения войны в течении пяти лет в условиях полного неурожая и отсутствия источников, а та, с той — негативной стороны, которая ею двигала, и, казалась, исчезла навсегда.

Если в свое время некто К. Маркс показал, в старательно не вспоминаемом «Капитале», и не только в нем, что капитализм сорвал флер с чувств и отношений, и чувства и отношения, как драпировку, открыв действительную подоплеку и основание товарно-денежных отношений и времени вообще, то теперь то же общество, основанное на частной собственности, тщательно упаковывает в яркие обертки принудительных чувств (которых нет, их заменяют даже не чувственностью — бесчувствием) механизм уничтожения и эксплуатации не только не возникающих чувств, но и отработанного времени, не говоря уже о мертвом и живом труде. Мало, чтобы нечто происходило, необходимо добиться обязательной любви к этой падали любой ценой, чтобы эту любовь опять-таки использовать.

Чувство прошлого оказывается едва ли не последним не освоенным объектом «издержек производства», к которым относятся наука, культура, образование, вся духовная сфера развития, история (не наука, а реальная, и эстетика, которую пытались и настойчиво пытаются принудить и сделаться ручной, дрессированной, заменяя ее искусственными псевдоподиями, создаваемыми штрейкбрехерами, вроде Данто или Рорти, однако сути ее не постигли и оставили «на потом)». А эстетика — последним полем битвы за свободу, не только в смысле знаменитого выражения А. Камю: «В конечном итоге те, кто сражается за свободу, сражаются за Красоту», но и в самом прямом.

Примечательно, что ныне эстетику старательно спаривают с политикой, которая делает ставку на разделение чувственного, рассматриваемое как сознательный политический акт[1]. По крайней мере так охарактеризовал нынешнюю ситуацию в ответах на вопросы, посвященные книге «Несогласие», рубрики «Фабрики чувственного», обозрения «Алиса» известный специалист по эстетике и политике, профессор философского факультета Университета «Париж '8» Жак Рансьер (см. также: «Эстетическое бессознательное», 2004, «Неудовлетворенность эстетикой», 2004; «Судьба образов», 2003, и др.). Примечательно, что вообще пытаются под этим французским соусом пикан, избавиться от эстетики, например, Ален Бадью («Малый учебник эстетики»), Жан-Мари Шеффер («Прощай, эстетика») и др. При этом погром устраивают своим обывательским представлениям о сердешной, впопыхах удовлетворяя спрос на демонстративную анти-философию. Вот уж не думал — не гадал, что мне самому, рассчитавшемуся с формальной эстетикой, придется делать ей искусственное дыхание.

Именно поэтому, по утверждению известного и, пожалуй, наиболее яркого специалиста в области эстетики и политики Жака Рансьера, «увеличение числа дискурсов, разоблачающих кризис искусства или его фатальный захват дискурсом, повсеместное распространение зрелища или смерть образа указывают так же на то, что сегодня сражение, относившееся вчера к обещаниям освобождения и чарам, и разочарованиям истории, ведется именно на территории эстетики. Наверное, для современного возврата эстетики и политики в прошлое и превращения авангардистской мысли в мысль ностальгическую симптоматична траектория ситуационистского дискурса, вышедшего из послевоенного авангардного художественного движения, превратившегося в 1960 годы в радикальную критику политики и сегодня поглощенного заурядностью разочарованного дискурса, составляющего «критическую» подкладку существующего порядка».

Ну, предположим, это знали еще во времена немецкой классики, как и то, что «эстетика»: «это не общая теория искусства, или теория искусства, препровождающая к его воздействию на чувства, (до сих можно терпеть, а вот дальше поперло. — *А. Б.*), а специфический режим идентификации и осмысления искусств — тип сочленения способов делать, их зримых форм и способов осмысления их соотношений, подразумевающий определенное представление о действенности мысли. Определить сочленения этого эстетического режима искусства, определяемые им возможности и их типы преобразования...»[2]. Цитата, вырванная из контекста, конечно, не аргумент, однако вполне показательна. Достаточно для того, чтобы не вдаваться в полемику (к чему?), а представить, что ну как это прав-

[1] *Рансьер Ж.* Разделение чувственного: Эстетика и политика. — СПб, 2007. — С. 11.

[2] Там же. — С. 12.

да? А ежели искусство строгого режима уже реальность? (Еще можно принять второе значение французского regim — гроздь, кисть, ветка с плодами, связка, пучок, а если первое общеизвестное?) И если это правда и автор невинен, аки агнец божий (хотя как честный человек он должен застрелиться), то, соответственно, правда и то, что любое произвольное отношение в культурном пространстве гальванизированного прошлого правомерно, поскольку не о знании речь, не о вменяемости, а о простом акте аттракциона под названием «Извечное возвращение».

Суть в том, что произвол, выдаваемый за свободу в прошлом, имитирует индивидуальную временную независимость от условий времени, делая действие произвольным, хотя это так же соответствует действительности, как реальные исторические события их описаниям или отнюдь не невинным играм в исторические события. Банальная и школьно-назидательная фраза «История не знает сослагательного наклонения» обретает иной смысл, — история вся соткана из сослагательных наклонений и из невыполненных обещаний, настоянных на крови и надежде. То есть современная история вся как если бы. Вполне понятная попытка зациклить историю, сделав *пребывание* нынешнего, давно исчерпавшего себя *пребывания* однозначным, прибыльным и наличным, лишив дальнейшего развития или хотя бы оправдав существующий режим. История, попавшая под сокращение, — спорный, но пошлый вопрос времени.

Это опять таки: ни хорошо и ни плохо — это никак. Не трагично и даже не прискорбно. Как не вспомнить Льва Карсавина, в последнем своем произведении «Поэма о смерти» писавшем: «Трагизм» — это конечно, слово не выдуманное. К несчастью, злоупотребляют им невежды, даже Аристотеля не читавшие. Для них трагедия там, где убивают, где рыдают и каменеют от ужаса, где зло глумится над добром, а бессмыслица торжествует над смыслом. Но ведь все это — сама жизнь. К чему же бессмысленную действительность называть совсем не подобающим ей именем? Ибо трагедия — не действительность, а жизнь, уже преображенная поэзией. Трагическая поэма — вещий сон поэта и метафизика о преображенной жизни. Она просветляет, ибо говорит о том, чем должна быть наша жизнь и что она в таинственном существе уже есть. Зло и бессмыслица еще не трагедия. Гибель в них добра и смысла еще не трагедия. Трагичен лишь катарсис — очищение и оправдание зла (не добро же надо оправдывать!) в умерщвляемом им добре, осмысление бессмыслицы в убиваемом смысле»[1].

Только вот катарсиса не будет, не предусмотрен в этом мире, поскольку в его примитивном распадающемся пространстве нет ни добра, ни даже зла — они

[1] *Карсавин Л. П.* Поэма о смерти // *Карсавин Л. П.* Религиозно-философские сочинения. — М., 1992. — Т. 1. — С. 239.

попросту не успевают образовываться, нет бессмыслицы, поскольку смысла нет — только затухающее прошедшее время.

Происходит смешение всех растрепавшихся времен и направлений, и размывание границ.

Иными словами, если единство Истины, Добра и Красоты, которого так страстно желали и ради которого отдавали жизни, не наступает на основании Свободы, от которой отказываются, то оно все равно наступает на основании Случайности как отрицание Истины, Добра и Красоты, а заодно и человека. Ни истины, ни добра, ни красоты. Все — только подобие и подражание без первообраза, в формальном равноправии осколочных форм все уничтожается чистым отрицанием. Все само по себе. Рушащаяся Вселенная, обваливающаяся за спиной в механическом потреблении пространства до изнеможения. А Жак Рансьер все пытается говорить о режиме искусства, совершенно верно рассматривая его основанием как о «чувственном, чужом себе», «инородностью мысли» и потому: «эстетический режим искусств — это режим, который, собственно, идентифицирует искусство в единственном числе и освобождает это искусство от любого специфического правила, от всякой иерархии сюжетов, жанров и искусств. Но делает он это, разнося вдребезги барьер подражания, который отличал художественные способы делания от всех остальных и отделял их правила от строя социальных занятий»[1]. А ведь есть еще Бадьё...

Единственное, в чем прав Рансьер, это в том, что искусство, каким бы независимым оно себя не считало, — надзиратель и даже с удовольствием выполняет роль палача («работа-то с людьми»), пытая человеческие чувства, не просто эксплуатируя их на потребу машине для подавления, которым всегда является любое государство, но делает это свободно, со сладострастью. Восстание чувств и редкие очаги сопротивления честных художников тоже используются и структурируются в этот процесс, даже бескомпромиссность и неприятие.

Здесь не место заниматься подробным рецензированием. В конце концов, автору ничто не запрещало показать, на что он способен, но в каждом из этих фрагментов (я намеренно взял самое начало этой замечательной книги) — очень ярко выраженная клиническая картина происходящего, исчерпанности и опустошенности подобной формы, нет, не выражения, а движения.

Да, искусству (равно как и философии, и тому подобному) очень хотелось свободы «здесь-сейчас», а не «тогда-потом». Не то, что сильно сражались, кто хотел быть свободным был, но с разрешением оно сподручнее. Наконец, наступило, случилось, и вот тут оказалось (кстати хорошее название для опуса в духе французов «Случилось-Оказалось»), что хотеть то нечего, нечего желать, да и не

[1] *Рансьер Ж.* Разделение чувственного... — С. 25.

нужны никому со своими шедеврами, переживаниями. Небезразличие свободы сменилось тотальным равнодушием и апатией. Одно дело «все во всем как сущее настоящее», а совсем другое даже не забытая картина «Всё в прошлом», а «ты хотел, чтоб все было?», «мужик, у тебя все было». И даже это «было» не твое. Не хочется забивать и без того перегруженный текст названиями, да каждый и сам знает, как эти «Мотивы чужого» «Разделение», «Единое и иное», «Сырое и Вареное» т. д. забили наглухо акустическое пространство философии, непроходимость которого уже сказывается («запор мысли или духа в Европе», что-то в этом роде уже обозначил компетентный К. Свасьян в книге «Европа: Два некролога»).

Произвол — не такая уж плохая вещь, если ничего не хотеть и не ждать, тешась надеждой в «поисках утраченного времени». Но его «движение-образ» (Делёз) — рефлекс-отзвук реального процесса, как и существование самого прошлого, и желание его сохранять и волочить за собой. Грубо и схематично дело выглядит следующим образом, и это образ, и ничего более. Любой предмет, в том числе и чувства, и история чувств являются продуктом производства и в чистом виде представляют собой аккумулированный процесс деятельности, который есть ничто иное, как отрицание отрицания.

Время является загнанным, как термоядерный процесс в магнитное поле, в это единство противоположности отрицаний до тех пор, пока не станет объектом той же деятельности.

Не время заставляет исчезать бытие или превращаться его в ничто, а бытие своим исчезновением порождает пространство и время общественной формы движения, в которой сам процесс образования времени — вне его, вернее прежде, до времени как становление, а наличное бытие продукта труда является чистым количеством времени, но которое обладает качеством если не свободного, то освобожденного времени, перестающего быть агентом производства. Оно прямопропорционально прибавочному рабочему времени и потому, будучи тем или иным образом втянутым в процесс производства, прямо в качестве орудия труда, системы машин или косвенно, как то, что обеспечило возможность свободному времени реализоваться в предметно-практическом бытии идеи (не суть важно), не только выступает возможностью, но и реализованной потребностью. (Самое смешное это разрывы между бытийностью, сущностью свободного времени и его понятием, когда свободность времени воспринимают как каникулы, праздность, а не производительной силой, а его временность как произвол или игру случая. Тогда как именно свободное время не случайно по сути, и необходимо бытию, чтобы быть вполне, зато случайно то, что его производит — случайно и недействительно — способ производства и существующие формы собственности.)

Подвергнутое отрицательной силой живого труда, своим опосредованным исчезновением исчезая (исчезает исчезновение, время интенсифицируется, переходя в иное состояние) в реальном процессе производства, вещь, идея, предметность как таковая своим самоотрицанием освобождают заключенное, свернутое в них время.

Стремящееся к исчезновению необходимое рабочее время увеличивает обратнопропорционально прибавочное, а то — в свою очередь — случайное свободное время в виде произведенных не только вещей, но и предметности свободного времени самого и действительно нуждающегося в себе как самоцель.

Наступает момент, когда свободное время становится несовместимым со старой формой производства, основанной на производстве прибавочного рабочего времени, а следовательно, прибавочной стоимости (при капитализме) или прибавочного продукта (социализме) и тогда наступает момент, который либо разрешится тем, что произойдет переход к свободному времени как иной форме общественного богатства, и тогда происходит «апокатастасис» истории, — либо крышка прибавочной стоимости захлопнется и тогда «апокалипсис», но без искупления и даже хуже — пустота. Именно от свободного времени, как и его протагонисте — истории, исходит угроза исчерпавшим формам развития. Поэтому, грубо говоря, сейчас идет война против свободного времени, которое пытаются оккупировать всеми доступными способами, его уничтожают как сорняк, незаконный наркотик. Однако оно в своем антагонизме нынешнему действительно является силой тотального разрушения. Абсолютная несовместимость с миром потребления, по сути. Уничтожение свободного времени — уничтожение собственно человеческого.

Одно ясно, что свободное время при капитализме является издержками производства, а поскольку все человеческое развивается за счет свободного времени, то его следует эксплуатировать, как сдерживаемое всеми силами пространство, неподотчетное прагматическим притязаниям существующего строя. Это предмет особого разговора.

Возвращаясь к теме чувства прошлого, стоит отметить, что любое чувство современности, несмотря на страстное желание и титанические усилия сделать его управляемым, сведя к чувству обладания, является беспредметным, то есть уже тем или иным способом оторванным от действительности. Чувства фантазийны по принуждению, хотя в случае естественного развития должны бы по природе. «Симулякры», «фантазмы» и т. д. столь же реальны, как и самый обыкновенный презерватив. Они предохраняют от воображения, консервируя историю в псевдонеприкосновенности, оберегая от случайных связей тем, что навязывают манеру поведения в ситуации заведомо ложного сознания прошлого в отчужденных формах. Собственно, задача сводится к тому, чтобы чувства были сведены к «ощуща-

ловке», «к реакции-раздражителю», хотя и они в сущности продукт исторического развития, равно как и пресловутое бессознательное и даже биологические, химические, физические и механические «свойства» социально обусловлены. Что же говорит о чувствах, которые не то что не физиологичны, а сверх-идеальны, то есть преодолевают метафизический разрыв между духом и материей. Однако чувства не естественны, они вторичны по отношению к бытию, точно так же как бытие вторично по отношению к природе. Они должны доразвиваться до самих себя, вплоть до отрицания предметности, когда они сливаются в едином как различные формы одного и того же. Их двойственность, *противоречивость уничтожается разделением*. Если они ампутируются, как сейчас, на уровне чистого (стерильного) здравого смысла и существуют только в форме обладания, то они чувствами не являются, а только стандартными ощущениями, необходимыми исключительно для того, чтобы ощущать желание присваивать, обладать, покупать, потреблять. В современности делать нечего, есть только одна призрачная воля — прошлое.

И вот когда не только артефакты, а все прошлое время потребляется точно так же, как любой предмет, втянутый в производство, но целиком, когда само прошлое время становится предметом преобразования, то либо нужно создать защиту в виде мифологического прошлого, амортизирующего «радость» узнавания и спасающего от встречного движения, мистифицировав историю, либо следует прошлое уничтожить. Делают и то, и другое. Но все напрасно: чувства времени, избежавшего времени, времени самого времени, освобожденного в непосредственном опыте, лихорадочно осваивающемся в качестве заменителя, искусственного воздуха взамен отнятого свободного, начинает, пусть в превращенной форме, искажать и раскачивать, растрачивать настоящее, не только в смысле «Эффекта бабочки», но и в самом прямом, потому, что прошлое не только то, что было, но и то, что есть, так же, как наша индивидуальная манера говорить, мимика, прямохождение, язык, чувства, культура и тому подобное, вся совокупность, ансамбль человеческих отношений, свернутое единство всей предшествующей бесконечности. (Вообщем, sensus veri — смысл истины, как всегда, непригляден[1].)

---

[1] Ну, как? Все ясно? А ведь это всего лишь азбука, которую следует забыть, как в чтении про себя — буквы и слова, отдавшись течению чистого смысла, минуя звучание, это еще само собой разумеющееся, только грубая пропедевтика, собственно решение проблемы требует гораздо больших усилий, да и в чем проблема? Причем это не менторский тон и не назидательное обращение к читающему, всего лишь прием, чтобы быстрее опустить ненужные комплименты о том, какой умный и усидчивый тот, кто дочитал до этого места и потому может высказать автору по его домашнему телефону 413–8114, что он обо всем это думает, и развернуться, наконец, в полную силу на плохо подготовленном поле, препарированном, как рояль, в современной музыке в произвольной темперации.

Чувство прошлого во всех своих явлениях не только является результатом распредмечения истории, втянутой в практику настоящего, но и способом, каким прошлое чувствует свое будущее, которым ему кажется настоящее. Настоящему прошлое является как «Всегда». Прошлое преобразовывается в движение, в самосгорании рождая чувства, не принадлежащие ни прошлому, ни настоящему, выступающие чистым отношением, не связанным формой и причинно-следственными связями, ограничениями и запретами (цензура прошлого вводится только мертвыми государственными институтами, трактующими вольно право на прошлое) как «свободная игра всех на данный момент духовных и физических сил»[1].

И это можно только почувствовать. На пожарищах истории буйным цветом первым зацветает кипрей чувств любви и жалости. В его тени вызревают семена дальнейшего. Здесь, не смотря на бывшесть, чувства не происходят, а уже даны не в отчужденной форме, а в потерянности-найденности, чувства находятся сразу во всей полноте, как источник, но в видимой части, на поверхности, каков он в толще прошедшего времени, не ясно. Он данность — «вот». А искусство, в отличие от науки, спешащей пришпилить этот процесс первичного томления чувств истории и расправить их в «морилке», заформалинив, классифицировав и систематизировав и по человеколюбию, усыпив эфиром философем, искусство не стремится устранить «случайное» отношение к целому, говоря языком Фихте «трансцендентальное превращает в обыденное». (Это так радовало в свое время Д. Лукача.) Искусство находится в эмбриональном состоянии, и потому еще только играет, по-шиллеровски наивно и сентиментально, тогда как по сути своей оно — искаженный и превращенный образ абсолютной возможности самосотворения мира. Трансцендентальное ему имманентно «по определению». Чувства прошлого ничего не хотят знать о своем происхождении и причинах, их породивших, поскольку они не порождены ни прошлым, ни настоящим, а пребывают в пространстве неподотчетном, где только они, — удивительны и во всей полноте, без потребности и нужды. По сути, это неучтенное пространство, сродни свободному времени, оставленное по недогляду, халатности и разгильдяйству как бесполезное для данного общества. Как то, что могло бы быть, безо всякого «если». Затерянный мир в себе тождественности, в равенстве само-любия, единственным доказательством которого в том, что он — чистое самодвижение. «Если бы кто-нибудь тысячу лет вопрошал жизнь: зачем ты живешь? — и она бы вообще отвечала, она не сказала бы ничего иного, как: я живу затем, чтобы жить. И это оттого, что жизнь живет своей собственной глубиной, бьет из себя самой. Поэтому она живет без всякого «почему» и живит себя самое», — говорил Мейстер Экхарт[2].

И универсум этой жизни исполнен всей полноты. Он буквален, он ничего не оставляет на «потом», и здесь не возникают вопросы, вроде: «Что хотел ска-

[1] (*К стр. 372*) Радость рассудка, доползающего в своем эмпирическом разбеге до понятия игры, неописуема, поскольку игра видится конечной целью от известных шиллеровских пассажей, до Хёйзинги и Берна, до любимой «Игры в бисер» Гессе. В этом отношении разница между прошлым и настоящим — это саморазличающее пространство, где субъективный дух играет без правил в поддавки с самим собой. Если убрать метафизически остановленные прошлое как прошедшее отработанное бытие, свободно стоящее и лишенное чувства внутренней жизни, и отъять настоящее, которое относится к своему отношению как к чувству имеющему безусловную, но свободную причину, чтобы быть, а кроме того, чувствующее прошлое имманентно как непрекращающийся онтогенез через филогенез, то оставшееся — место встречи, где неожиданность предзадана и предвкушается. Тут все возможно, но и все превращается в некий «Дисней-Ленд» с набором переживаний, выдаваемых напрокат. Игра становится способом растления прошлого. Все современные пассажи, новоизобретенные оправдания игрой были известны еще Ф. Г. Якоби, под сентенцией которого каждый из нас охотно подпишется (впрочем, кому мы нужны): «Науки наши, *как таковые*, суть игры, не что игры как игры, которые человеческий дух изобретает себе на досуге. Выдумывая их, он занят всего лишь *организацией своего неведения*, даже на йоту не приближаясь к познанию *Истины*. Он, даже в определенном смысле, тем более отдаляется от него, чем более рассеивает себя этим занятием своего неведения, переставая ощущать тягость этого занятия, и находя его даже делом приятным оттого, что оно — *бесконечно*; ведь сама игра, в которую вовлекается дух, оказывается для него с каждым новым шагом все разнообразнее, изощреннее, полнее и увлекательнее. Если бы игра, в которую мы вовлекаем наше неведение, не была бесконечной и не была бы устроенной таким образом, что из каждого нового ее поворота возникает новая игра, то у нас дело с наукой обстояло бы точно так же, как с той Нюрнбергской игрой, которую называют «игрой-капризом» (Grillenspiel), и которая надоедает нам сразу же, как только нам становятся известными и предсказуемыми все возможные в ней ходы и изменения. Она оказывается испорчена тем, что мы полностью ее понимаем, что *мы знаем ее*» (*Якоби Ф. Г.* Философия чувства и веры // *Гаман И. Г.* Ф. Г. Якоби. Философия чувства и веры / Сост., вступ. ст., пер. с нем. С. В. Волжина. — СПб, 2006. — С. 487). В игре с прошлым мы знаем, что дальше будет. Прошлое якобы выходит играть вслепую, но зато оно знает, что с нами будет, и это ему совершенно безразлично. Прошлое, помещенное в иные исторические условия, ведет себя непредсказуемо, и тем влечет. Но это трансцендентальная иллюзия, порожденная репродуктивной формой самовоспроизведения настоящего, полингенез — возрождение, воскрешение «про кайрос», — до «местного» времени, прежде времени. Отблеск противоречия, настоящего, стремящегося к самосохранению в неизменности, в одной и той же определенности и этим происхождением в иное, — в этом оно само одновременно и ряд последовательный превращений, и сама эта одновременность прошлого и настоящего, то же и иное.

[2] (*К стр. 372*) К делу не относящееся, но все же... Образы, идеи, обрывки, некогда поразивших мыслей, цитаты, ассоциации, аллюзии однажды начинают преследовать

зать Платон?» Что хотел, то и сказал, и даже то, о чем подумал, представлены здесь в полной мере, но молча.

Время, как уже говорилось, есть результат прехождения наличного бытия. Чувство возникает в процессе снятия формы, которая и есть этот процесс снятия. Чувство и время тяготеют друг к другу не потому, что они единой сущности. Это «избирательное сродство». Их бросает друг другу и преобразовывает неизбежность исчезновения. Однако, когда ограниченная форма времени и чувство, зависящее от предметности, снимаются в непосредственности преображения, выглядящая как единое возникновение-уничтожение, они создают ту самую неповторимость, которая является непосредственным основанием любви, не той зеленой, кислой и скоропостижной, которая путается в бесчеловечном мире, а той, которая возможна только как осуществленная свобода, осуществленная свободой, невыносимая и страшная для жалкого мещанского быта.

Время Любви не пришло. Ее время всегда в прошлом. Ее потому и ждут в настоящем. И это странное время, блуждающее в себе, всегда окутанное дымкой чувства не жалости («на жальниках жалости нет») но сожаления, которое переживается едва ли не сильнее, чем чувство утраты. Здесь встреча всех чувств единым простором, и каждый из дошедших сюда — через время прохожий, которому история может сказать по-цветаевски «Идешь на меня похожий, глаза опуская вниз, я их опускала тоже, прохожий, остановись...» Вот здесь, действительно, не всё дозволено, в распущенности и раже диких предположений, оклеветывающих прошлое, в диких инсинуациях, засоряющих пространство пустыми

авторов, навязчиво всплывая, проклевываясь в самых неподходящих моментах, именно в моментах, растрескиваясь, раскалывая монолитное и ухоженное время. Долгое время я тщательно выкорчевывал их, выпалывал, сверяясь с тем, что уже написал, но забыл, чтобы не дай бог не повториться, а они всходили вновь и вновь. Потом я внушил себе, что эти сорняки, одичавшие на воле, имеют право на жизнь — все равно никто не делает сравнительный анализ текстов, не читает и не помнит, к тому же я ими не дорожу. Тем более право на повтор выторговывали себе все, кто когда-либо писал и много (даже в музыке — чего греха таить — великий Моцарт об одном и том же: это вопрос стиля, а не самоцитирования). В конце концов, и художник, и скульптор пользуются одними и теми же красками и материалами, а пишущие — одними и теми же словами. Писать одно и то же, быть не-иным во всех превращениях — непозволительная роскошь, которую я себе охотно позволяю, с той только разницей, что не продумываю насаждения в произведении, как какой-нибудь Гюнтер Вассер, а они случайно прорастают в старых водостоках и трещинах бегущего времени, хотя и не знающие своего родства с ним. «О цветы первоцвета по кровельным скатам...» (Хименес).

пластиковыми тарами очередных концепций, оправданных мифической игрой случая, «судьба играет человеком...»

Прошлое — не пришлое. Оно у себя. *Здесь — все возможно*. Именно эта абсолютная возможность и является чувством прошлого во всей полноте. Им дорожат самим по себе, не потому, что всё уже было, а как до слёз знакомым «никогда». Оно не поддается описанию, его невозможно отразить мемуарной литературой, разве что коснуться своими чувствами. Эти со-прикосновения — исповеди, истории бедствий, путешествия в Арзрум, былое и думы, повести о жизни, жили-были, города и годы, горькие лимоны, — они освобождены от ошибок не по слабости духа, их можно изменять, но им нельзя изменить. Все эти «теории прозы» как письма без адреса самому себе. Прошлое начинают любить и добиваться от него взаимности как объективную и единственную причину, чтобы быть, его усиленно пытаются обосновать, как опосредствующую апологию настоящего. К чему только время не припрягали. Прошлое, настоящее и будущее, были Царством Отца, Сына и Духа Святого (как учили в еретической секте VI в. тритеиты), замусоленным Единством истины, Добра и Красоты; необходимым, прибавочным и свободным временем, и т. д. хотя все это триединство лежит в начале (только не надо нам *берешит* — др.-евр. *в начале*) бытия, которое по-прежнему «в деянии», заставляющего восходить время в возгонке саморазвития по формам движения материи. Это не новая теогония. Tres relation in una substantia — три отношения в одной субстанции, хотя и это то же. (История любви к прошлому времени, она ведь как барыня в повести Н. С. Лескова, которая любила троих: офицера — «из любви», мужа — «из чувства долга», а кучера «из удовольствия».) Главное в этом отношении — ухитриться не раскрыть «mysterium imperscrutabile» — неисследимую тайну, не наследить. Оставить все как есть, ne distrahantur, neve confundatur, чтобы не разделялось и не сливалось.

(Использование мертвых языков как живых, без знания оных — вещь, тоже порожденная спецификой абстрактной любви к пошлому. Остановленное время, обновить его, остановить мгновение и использовать их каверны, как искусственные ласточкины гнезда в монолитной стене базальта прошлого (о чем с таким упоением написано у Бориса Ерофалова в статье, посвященной современному архитектору Хансу ван Бееку[1]. Но ведь селятся и живут...)

Дискретность и «сплошность» времени, рожденная самовоспроизведением практики, позволяет не путать специфику времени и его качество, когда оно выступает пространством. Пространство и время — атрибуты одной субстанции, но в нынешнем являются скорее инструментами, нежели целями развития. Это

[1] *Ерофалов Б.* Майский Ханс ван Беек // A+C (Art+Construction). — 2007. — № 2. — С. 48–61.

та формируемая и формирующая природа, которая привносится в действие воли, как вкус и запах в дистиллят движения как такового. Нарастающая стремительность настоящего, когда жизнь более не длится, а почти мгновенна, прошлое использует будто замедлитель, увязнув в котором, преодолевая свободное сопротивление прошлого как агрессивной среды, настоящее может себя узреть, как сохраняющийся за кормой след. Смысл прошлого не в его неотвратимости и неизбежности, а в том, что оно — создаваемая даль, в которой только и можно быть собой-другим. Истинная любовь — неразделенная. Чувство прошлого — любовь-в-себе-и-для-себя. История как абсолютное произведение таит в себе все возможные чувства, даже те, которых еще нет. Она архитектурна, поскольку мы входим под своды ее, пластична, развертываясь скульптурой в танце времен, обращаясь вокруг нашего движения медленной паванной, храня все бывшие и будущие ритмы, рифмы истории создают шаг поэзии, ее мгновенные озарения высвечиваются фресками и живописью, а игра света графикой, она философична, но главное — история — протомузыка, она прототип (в старогреческом значении этого слова), первообраз, не имеющий границ и пределов, кроме настоящего, но светит отраженным светом, изменяясь в лице во всей полноте как quo majus nil fieri potest — то, больше чего ничто не может свершиться.

ИМЕНЕМ ОДНОЙ ИДЕИ

Современные «мыслители», подвизающиеся на скудной философской ниве нынешней философии, зачастую путают банковские реквизиты с атрибутами. Происходит это не по злому умыслу и не от тотальной неграмотности. Философия здесь вообще ни при чём, хотя и является главным полем битвы за место на рынке, где занимаются больше игрой не всех духовных и физических сил, не игрой ума, а игрой на бирже, где котировки, цены, акции совершенно безразличны к сути того, что продается. И чего тут только нет. Кроме идей, чего нет — того нет, не держим-с, не выгодно-с.

Патовая ситуация. С одной стороны, нет спроса — нет предложения. С другой — предлагать нечего. Критика и та дрессированная и совсем ручная. Даже напротив — желанная. Так называемый нео-марксизм, даже в лучших своих образцах, оказывается совсем безопасным для существующего общества простейших. От почтенной «Франкфуртской школы» в лице ее лучших представителей — Адорно, Лукача, того же Маркузе — до уморительных, наивных защитников марксизма вроде Альтюссера или того хуже Бадьё — все, по сути, являются адептами пошлейшего состояния, которое именуют «гражданским обществом». И не то, чтобы ума не хватило, или образования, не то чтобы рылом не вышли, а просто по своему положению все без исключения вынуждены считаться со сложившимися основаниями, вернее их отсутствиями в современном способе производства, в том числе и духовного. Испорченный воздух сферы духа своей данностью обязывает считаться с предлагаемой действительностью. Несогласным предоставлена свобода не дышать.

Скажем, диалектика, о которой так много спорят и поныне, в принципе невозможна в обществе, чей способ существования всецело построен на двоичной системе (которую компьютерная техника только копирует, точно так же как Интернет является простым калькированием общественных отношений, где любая якобы случайность имеет жесткие, ограниченные демонстративные принудительные, прелиминарные, примитивные, однозначные..., можно продолжать до опупения, основания, не допускающие произвола.) На вполне приемлемом и единственно репродуцирующем, клишированном принципе всеобщей воспроизводимости. «Или-или».

Споры бесплодны, поскольку в лучшем случае воспроизводят схему механической диалектики Гегеля, смутно припоминая что-то о движущем противоречии и т. д. Такая себе схема двигателя внутреннего сгорания в разрезе на курсах вождения, все понятно, что на что давит и какая чертовинка передает поступательный момент на какую загогулинку, превращая во вращательный, а вот ездить нельзя, с той разницей, что в диалектике с трудом понятое и зазубренное «бытие-ничто-становление-наличное бытие-качество-количтество-мера-пространство-время-движение...», угрожающее рассудку, само всецело рассудочно и даже рассудительно в пределах здравого смысла, прикрывая самодовольной, благопристойной буржуазностью иррациональные и ничем необъяснимые провалы перехода, зияния, которые и составляют собственно суть диалектики и философии вообще. Идеи — хлипкие («хливкие») подвесные мостки, перекинутые над безднами, которые принято тактично не замечать, как в повседневности не замечают вселенной, просто не принимая ее бесконечность в расчет, не замечая звезд и не чувствуя ничего, в том числе абсолютной красоты, тиранящей сердце открывшего свое одиночество человека. Куда важнее сплетни, интриги и мелочное копошение в убогих выяснениях отношений, с обильным слюноотделением животных «мечт» о карьере, новой модели (машины? женщины?), уютном семейном гнездышке, президентстве, персональной выставке, власти, покое, жратве, хорошей перистальтике, нобелевской или какой другой премии и т. п. — всего того, что составляет счастье одноклеточных и кишечно-полостных.

В обществе построенном на..., впрочем не построенном на... а живущем антагонизмом, а раз антагонизмом то и не живущем, а живящемся падалью, мертвечиной, *стервом*, будь ты хоть гением или более того, — твои личные качества безличны, если не обналичены. Все приравнивается вполне объективно к абстрактной форме стоимости и сведено до состояния товара, что искусство, что философия, что чувства, что времена, что навоз, что само это *что*...

Все абстрактно и до идиотизма просто. Протухшее «деньги-товар-деньги-штрих» (Марксу авторство не принадлежит, как полагают некоторые) сменяется на д-д-Д, уводящее в дурную бесконечность пустого, зряшного отрицания, однако завораживающего своей несомненной действительностью, явью до дурноты и рвотного рефлекса.

Это сказывается на всем. В обществе антагонизма диалектика не только не применима, но и просто невозможна. Живое противоречие есть там, где есть жизнь, которая, хоть и движется смертью, но само это противоречие не делится на тезис-антитезис-синтез, на раздвоение единого и доведения его до своей противоположности, как своего-другого, «еще один шаг в том же направлении и переход в свою противоположность». Противоречие ни в момент своего развития, ни миг «раздвоения единого», ни в «разрешении» не обнаруживает себя, оно незаметно и главное не чувствует себя таковым, так же как человек не чувствует себя «совокупностью, ансамблем всех общественных отношений», хотя это и является его непосредственной сущностью.

Нет трех законов диалектики, которым подчинено движение и развитие материи вообще, а есть даже не один закон, а единое не-иное, так что «единство — борьба противоположностей», «переход количества в качество» и «отрицание отрицания» не разняться во времени и не являются одновременными, не «три в одном».

И тем более не существует «двух» отрицаний, сперва одно, потом другое, а суть его вне времени, оно же не-иное-иного-себя, снятие не «опосля», а «здесь–сейчас». Все опосредующие звенья превращения, суть скованная цепь из распавшихся времен, произошедшего, которой пытаются сковать расползающееся бывание в причинно-следственных, временящих, рассыпающихся пространствах «логики твердых тел» (А. Бергсон). Опосредствование прошлым, овеществленным временем имеет совершенную закономерность, коренящуюся в самом способе производства, как ни неприятно это сознавать. И совпадение начала и конца, жизни и смерти, умирания и воскрешения, прошлого и будущего, как и само это ветвление и игра времен, тоже отсюда. Что, конечно, отрекшемуся от оснований сознанию кажется дурнопахнущим (да так оно и есть и никакими дезодорантами интеллектуальных экзерсисов запах не забить, пока не произойдет смена самого основания) и ему очень желается быть самодостаточным, однако железная логика практики, которая сама подчиняется дисциплине необходимости, заставляет обращаться к конкретному процессу развития по истине, так же сурово и непреклонно, как он обращается с нами. Для того чтобы видеть мир не только таким какой он есть, но и таким, каким ему быть свободно, уже утратившим свою ограниченность и определенность не-миром, требуется исключительное мужество, поскольку в этом как раз нет необходимости. Но свобода, предполагаемая про-зрением — всего лишь необходимая идея, которой достраивают недостачу бытия в современности, мысля его до смерти, до совершенной завершенности, по сути *опрошляя* его. Свобода, да и красота, истина, добро, чувства и прочее — все «в прочем» и являются как отрицательные возможности в виде скрытого «не то, что сейчас». Это время «еще-небытия». Время «никогда-не-бывания», некоторым образом «контр-становление», «антистановление». Поэтому требуется невероятное и по сути не человеческое усилие, чтобы отважиться вообще рассматривать эти абсолютные атрибуты, эту неве-

роятность и невозможность, которую выдержать ни рассудок, ни разум, ни чувства ограниченного, агонизирующего в антагонизме, но действительного до боли мира, не пытаясь навязать эминентно даже не собственные свои атрибуты, а «фигуры» и «модусы» обыденного, обыдленного сознания, хамского здравого смысла[1].

[1] Именно об этом предупреждал «старик Спиноза», которому было лишь сорок пять лет, когда он умер, Славнейшего и благороднейшего мужа Гуго Бокселя в своем письме, датированном октябрем 1674 года: «Вы говорите, что если я отрицаю относительно бога акты зрения, слуха, внимания, воления и т. п. и не признаю, что они эминентно существуют в боге, то Вам непонятно, каким я представляю себе бога. Это заставляет меня подозревать, что, по Вашему мнению, нет большего совершенства, чем то, которое может быть выражено этими атрибутами. Этому я не удивляюсь, ибо я думаю, что если бы треугольник имел дар слова, то он таким же образом сказал бы, что бог в эминентном смысле треуголен, а круг бы сказал бы, что божественная природа эминентным образом кругла. И подобным образом любая вещь приписывала бы богу свои собственные атрибуты и делала бы себя похожей на бога, причем все остальное казалось бы ей безобразным» (*Спиноза Б.* Избр. произв.: В 2 т. — М., 1957. — Т. 2. — С. 585, письмо 56). В оригинале говорится не о похожести на бога, а о том, что вещь, приписывая атрибуты, сама мнит себя богом. Поэтому отсутствию свободы, красоты, любви и т. д. приписывают отношения нашего убогого мира, как нечто прекрасное, проецируя «нетость» нынешнего в качестве конечной, имманентной цели и наделяя его «скрытыми качествами» (qualitates occultae) — согласно философам-схоластикам, а так же некоторым натурфилософам и алхимикам эпохи Возрождения, некие таинственные «внутренние силы», присущие вещам и не выводимые из их чувственных качеств. Эта принципиальная отрицательность транскрибируемых возвратных, неповторимо-воспроизводимых, удерживаемых принудительно в настоящем, форм предполагаемого будущего в качестве пространства развертывания прекрасного супротив красоты. Говоря языком незаслуженно обиженной схоластики, интенциональные образы (species intentionales — «образы», «виды», «формы» вещей, которые считались исходящими от внешних вещей и рассматривались как необходимые посредники при восприятии вещей и при мышлении о них), — подменяют «субстанциальные формы» (formae substantiales — «идеи» «формы» или «сущности» вещей в метафизическом платоновско-аристотелевском смысле этих слов), попросту говоря, «выдавая желаемое за действительное» и что самое парадоксальное, желаемое действительно становится действительным. Хотя желание настоящего по отношению к абсолютной красоте, приблизительно, как у того мужика, ответившего на вопрос: «Что бы ты делал, ели бы был царем?» согласно своему представлению о возможностях: «Корову бы купил. Да ситного от пуза ел». Отбросив шутки, можно утверждать, что современность все, не укладывающееся в низменные ее желания, полагает безобразным, а остальных чувств ей желать не приходится, поскольку их попросту нет в опыте житейской мудрости.

Антагонизм, когда не единая сущность, а сталкиваются подчас не только противоположные, разные, розные, но и одинаковые, сходные, однородные, безразличные, но всегда самостоятельные сущности, хотя и не вполне. Они всегда — выражение нужды, в своей частичности, в пустопорожности и опростанности. Цельные или самосущие сущности в антагонизм не впадают, хотя и могут покушаться друг на друга, как на пространство собственного развития, «порозняя в пении». Поэтому, сталкиваясь не со своим представлением о красоте или чувствах, а с действительной их сущностью, со становлением, антагонизирующий рассудок не сходит с ума, а попросту не узнает — налогов нет и образцов тоже. Он не может «схватить» движение, да и не следует его останавливать, а только превращаться без ограничений в само становление, совлекая тварную форму своего я. «Между» (его первородство от дискретности времени, в разрывах его «порожнятся» пустые формы), в котором мечется антагонистическое со-знание, вынуждает его с подозрением и ненавистью относиться к любым, пусть и движущимся, но негативным, формам отрицания его действительности, побуждая всеми силами уничтожать саму идею красоты, свободы и человеческого во всех явлениях, в крайнем случае, унижая чувства до ощущаловки, ниже чувственного. Поэтому Прекрасное, как форма форм — достижение, посмертный памятник старой эстетике, которая предпочла сконать, капитулировав перед превосходящей массой копошащихся образований — всего лишь вещь, совершенная в своем роде, пытающаяся вступить в антагонистическое противоречие с абсолютной красотой, но она — другой природы и потому недосягаема, даже в идее. Однако идеал последнего, исторического антагонизма (а не диалектического противоречия, на которое так надеялись наши великолепные учителя Э. В. Ильенков, А. С. Канарский, Мих. Лифшиц, Игорь Ильин, Т. Адорно, Д. Лукач, Б. Брехт, Гегель, Шеллинг, Кант и так далее до бесконечности) — аннигилирующий антагонизм Красоты и прекрасного, последнее противоречие диалектики и недочеловеческой истории, причем противоречия, превращающегося из антагонистического, против всяких возможностей в диалектическое и оправдывающее развитие вообще. Этот идеал становится единственным и необходимым смыслом жизни, хотя с жизнью этот антагонизм не совместим.

Антагонизм это не только «лоб в лоб», но и разрыв на все четыре стороны, на бесчисленные направления, сплетающиеся в сплошность бесконечных изменений, переходов, побегов. Поэтому ни одна из классических противоположностей, скажем тождество «я = не-Я», «содержание и форма», «прекрасное и безобразное» «пространство и время», «качество-количество», «сущность-явление»..., ни одно из видимых, образцово показательных контрапунктных дихотомий парных категорий диалектическим противоречием не являются, представляя произвольно склепанную эклектику из застывших контрадикций. Парность этих «гнедых, запряженных с зарею», их тягловая сила тех самых кляч истории, которых благополучно загнали,

отдаленная производная от «саморазорванности земной основы», которая может сказать последнее «прости» всем своим отчужденным и превращенным формам: философии, искусству, науке, чувствам, свободе, истине, добру, красоте... Дескать, «были когда-то и мы рысаками». Реальным и ощутимым оказывается только время, да и то утраченное. Все время — прошлое, заезженное, избитое, говоря современным сленгом, улётное Коль скоро оно — «лишенность», «отсутствие», то «время оно» всегда прошлое, мертвое, отработанное время заведомо мертвой жизни. Разрывы, разбегание, утраты, все порождает излишнее время тотального одиночества противоположности без «своего-другого». Здесь невозможно обрести себя, потому что нет даже «себя» — возвратная форма обособляется в абстрактную самость, теряющую и возможность и действительность и возвратность, и форму и само пространство и время, поскольку нет отношения бытия-ничто и самого «нет». В разрывах, трещинах ветвящегося времени, еще не способного к свободе и всецело порожденного нуждой примитивного производства, между временами, срывающимися с исчезающих форм наличного бытия, в отсутствии, восходят не предвиденные, преждевременные, неожидаемые и нежеланные человеческие прообразы изуродованных чувств. То пространство, которое им остается, достается в этих расколах причудливо и принуждает их расти не свободно, но как бурьян и сорняк, незаконно. Ничто, которое им остается в качестве пространства развития — еще-несвобода, но уже-не-необходимость. Сами чувства чувствуют себя случайными и хоть и укоренены в этом мире ощущениями, реакциями-раздражителями, аффектами, этосами, страстями и прочими периодами развития, рвутся все же к своему предназначению, в сущности, стремясь подольше оставаться в неведении относительно своего первородства в огненной природе чувственно-практической деятельности. Практика в своем уродливом виде общественного производства просто не может не производить пространство собственно человеческого развития чувств, в виде свободного времени, которое не является праздным (это намеренное заблуждение распространяется, чтобы обуздать и свести к минимуму издержки производства). Свободное время требует свободного действия и свободных чувств, что представляет смертельную опасность для общества потребления. Свободное время должно быть уничтожено, либо прагматически используемо. Но поскольку именно за счет него развивается наука, культура, искусство, философия, образование, то его загоняют в рамки воспроизводимой формы в необходимом и достаточном, усеченном виде, как то, что нужно производству. Антагонизм свободного времени и времени производства, в том числе и свободного времени, открывает эпоху жестокой борьбы за выживание. Чувства дичают, но не это главное. Ужас в том, что капиталистический способ производства не может не производить свободное время, как своего могильщика. Поскольку именно оно становится новой формой общественного богатства, так же как капитал, вернее превращенная форма стоимости в свое время,

при помощи разделения труда, а значит умножения времени прибавочного, и тем самым свободного, что сняло в себе натуральный обмен. Дальнейшее развитие разделения труда ведет к количественному росту и господству прибавочной стоимости. Однако капитал не может функционировать, не превращая живой труд в мертвый, что в свою очередь порождает, прежде всего, не учтенное свободное время.

Если необходимый рабочий труд относится к издержкам производства и должен быть сведен к минимуму, за счет роста производительности, то его сокращение неминуемо вызывает рост не только прибавочного рабочего времени, но и свободного. Свободное время условно делится на необходимое свободное время, в котором происходит восстановление рабочей силы и возможностей живого труда, и прибавочное — за счет которого развиваются вторичный формы производства: искусство, наука, культура, образование и т. д., то, что иногда называют «духовным производством» (что верно исключительно для капиталистического способа функционирования) и наконец, свободное свободное время. В его пространстве рожденные несвободными чувства еще должны доразвиться до своей сущности. Они и так уже своим существованием не совместимы с так называемой «жизнью», а здесь, по сути, вне времени они должны не просто вернуть, а создать из ничего свою вечную сущность, как чувство движения материи вообще, как бесконечное самостановление Абсолютной красоты, причем эта бесконечность «здесь-сейчас». При этом само время неоднородно. Потому что оно проступает прехождением как определенной формы бытия, так и определенной формы небытия, прехождение же самого времени, в том числе и свободного, порождает переход не-времени в просто ничто, требующее заполнять это зияющее пространство собой всецело, как будто чувство и есть эта свобода, совпадающая со становлением как единством бытия и ничто, в которое уходят, исчезая, все ограниченные формы, как в основание. Поэтому чувства, которые собственного саморазвития не имеют (то же относится к искусству и философии) развиваются не собой, но разными в разные времена. Чувство любви в античности, возрождении. Двадцать лет назад, и сейчас — разные чувства и рознятся не по предмету, а по сути. Не новость и об этом много раз говорилось, что сама любовь, в сущности, возникает лет 600–700 назад, когда появляется определенный простор, где она может дышать. Она — дитя своего времени, но в этом ограниченном пространстве, в этой провинции несвободы она существует свободно, пусть в резервации, в чумном бараке, в колонии для прокаженных искусства. До этого ни античность, ни средневековье любви не знали, в лучшем случае это либо простое воспроизводство рода человеческого, либо гомосексуализм античности, потому что любить можно лишь свободного человека, а свободен мужчина или гетера. Так называемое средневековье с его менестрелями, трубадурами, куртуазностью, рыцарством и любовью к богу, по сути, не знают свободы и то, что произвольно называют любовью — поздние напластования романтизма.

И много позже появляется любовь настоящая, которая не опосредована чувством собственности и обладания. Но не в этом суть, а в том, что по своей форме, по самому переживанию любовь не может быть ограниченной. Она — неразделимая бесконечность, либо — не любовь. Собственно наше время предпочитает и любовь считать издержками производства, навязывая ей случайные, уродливые формы. Должен заметить, что о любви речь я завел для наглядности. Существуют такие невыносимые и грандиозные чувства, в сравнении с которыми самая самая истинная любовь — жалкий отсвет, тень и отсвет, блик, но о них говорить преждевременно.

Возвращаясь к сказанному, время производства требует дальнейшей интенсификации и, являясь социальным, общественным пространством, требует для своего функционирования дальнейшей дифференциации, где каждая из особенностей его порождает новое общественное отношение.

Однако самодробление, измельчание умножает утратами все то же время, мультиплицируя его, и в этом мелькании уже невозможно удержать расползание общественных отношений, каждое из которых в ясном сознании и самосознании своей никчемности, ничтожности, жалюгідності старательно подменяет свою дифференциальность, стремление к нулю обратно пропорциональной, возрастающей жестокостью, бессмысленностью и мнимой самодостаточностью единственного, выдаваемого за достоверность. Не субъективность, а индивидуйность мыльными пузырями тщится раздуться до бесконечности, распространится на весь универсум, подменив, подмяв его собой. При этом происходят странные, но вполне закономерные искажения пространства, хотя объяснение происходящего никого не интересует, как и само происходящее. Всеобщее безразличие имитирует мгновение настоящего и жизнь на пределе, в мелькании одного и того же усматривая несомненную стремительность развития, хотя по сути это есть самоистребление и самоумножение мертвых форм.

Утрата будущего и прошлого не сосредотачивает на исчезающем, уходящем настоящем, которое предстает в отрицательности апофатичности. Настоящее — то, что осталось от всего и меньше всего может быть основанием, разве что как несомненное покидание. Этот «мельк», про-мельк одностороннего, ввиду отсутствия сторон, бестороннего последнего времени, соскальзывающего в отсутствие отсутствия, лишенность лишенности вдруг обнаруживает свою схожесть с «полнотой бытия, когда времени больше нет», с «абсолютной красотой», когда нет «когда» и «протяженности», все «здесь–сейчас как сущее настоящее» и неповторимо в своей тавтологичности, поскольку здесь нет тавтологии и в тот же… Нельзя сказать (можно сказать, но эффект будет тот же) «миг», «момент»… определения времени провисают без опоры, но где? как? почему? Обессмысливаются, как и «поскольку», ввиду исчезновения причинно-следственных связей. Сам язык становится бессвязным, заставляя философию пользоваться пуантилизмом «бессмыслов», чтобы выстроить произвольную мозаику, осмысляющую самое себя в случайной

свободе. Она не то же самое, что произвол, переход к которому требует хотя бы некоторого действия. Опереться на случайную свободу невозможно, ею можно только пренебречь. Здесь всё оглядывается даже не на мнение, а на самомнение. Волю сменяет наглость. И хамство с холуйскими замашками лакея превращается в художественный принцип. И это еще не всё.

Поскольку путь через свободу, как познанную необходимость и действие в соответствии с ней, заказан. Сама свобода оклеветана и сослана в область политического права, продана как симпатичный казус в публичный дом под юрисдикцией правящего класса. А несвобода пришпиливается в качестве конечной цели все той же свободы, в качестве ее гражданского долга. То в силу вышеназванного происходят процессы, не имеющие прецедента во всей истории — принудительный и обязательный, тотальный, глобальный фашизм во всех областях человеческих проявлений. Причем он не просто принуждает смириться с его диктатом, но и требует обязательной к исполнению любви к себе (о чем догадывались уже во времена Т. Адорно с его невеселой, с чего веселиться, и, что несвойственно ему, не остроумной, безнадежной «Авторитарной личностью»). Но это все лирика, которую оставим ренсьерам, разделяющим чувственное с профессиональным рвением мясника (см.: *Ренсьер Ж.* Разделяя чувственное. —СПб, 2007, и прочие сочинения подобного рода). А что им остается делать, они только воспроизводят, объясняют и оправдывают реальную практику повседневности, за соответствующий гонорар, конечно.

Стремление к обособлению в тотальной индивидности неминуемо ведет в этом рассеивании к де-генерации, что в свою очередь рождает не только идею, но и действие, основанное на внешней чуждой необходимости, устанавливающей дисциплину внешней, принудительно объединяющей абстрактной общности. Это не обобществление в конкретности действительного развития, а обобщение, в концлагере общих мест. Простое случайное скопление при помощи полицейских мер.

Это может быть чем угодно, но обязательно диктатурой — культуры, национализма, домашнего дуче, картины, шоу, произведения, текста, фюрера, начальника, учителя, нанайской борьбы мнений и т. д. — но никак не личности, ввиду того, что диктат устанавливается абстрактным однородным, доведенным до предела минимизации, составом массы, порожденной исчерпавшей свои возможности и теперь уничтожающей себя формацией. При этом нижний порог боли, сострадания, человечности, порядочности и даже собственно господствующей ханжеской морали пройден, элиминировав саму этику и нравственность. Начинается пустота ничего не значащего и не выражающего, как принято говорить у нынешних «хозяев мира» (на самом деле «мырка», как говорил Григорий Саввич Сковорода). «Типа чисто конкретно по приколу типа игра» — реальное выражение современного студента по поводу игры после прочтения Г. Гессе, Ф. Шиллера и Й. Хёйзинга, не самый худший вариант. Нет не то, что развития — развитие событий подменяется сменой

стандартных положений и при этом ничего не происходит, поскольку ничего не меняется, кроме неизбежного процесса старения на уровне вульгарной физиологии. Приказ, циркуляр, тысячная поправка к конституции и полная пустопорожность и бессмысленность функционирования в любом проявлении от государственных институтов до тусовок, от философии до искусства. Даже если бы никого не осталось, то механизм, скрипя и визжа, продолжал бы крутиться и выдавать продукцию до полного исчерпания энергоресурса. Вот только работает он на времени человеческих жизней, перерабатывая жизнь в смерть, где ни одна, ни другая ничего не значат и почти ничего не стоят…

Единственное, что создает «трансцендентальную» иллюзию, «примару», и оставляет некое подобие надежды (реанимированной, сочиненной сызнова и наделенной мистической философией Э. Блохом), ухмыляющейся преждевременной старости — это совпадение случайности и свободы, снятые в покинутых основаниях необходимости и антагонизм единичного особенного, обособленного и присвоенного вещью-товаром прекрасного и абсолютной всеобщей красотой. Это вызывает пароксизм парадокса и диапазон порывов здесь велик, от «быть или не быть» до «нельзя на танк идти с ножом, но если очень хочется, то можно». Я не ёрничаю и не иронизирую.

Суть в том, что чистый эстетизм основывается на бесполезности, с точки зрения прагматического мира, на плохо понятой «целесообразности без цели». Любая философия, если автор успевает состариться и не обдуматься с ног до головы, прозреть, пусть в откровении, любая, независимо от глубины, завершается чистой эстетикой, которая не имеет оснований к бытию, потому что и есть этим основанием, безразлично к тому будет ли это «форма форм», «абсолютная красота», «первообраз» или «становление, как единство бытия и ничто». «Сам себя конструирующий путь» (Шеллинг), срываясь в откровение, сталкивается не только с необъяснимым, не требующим доказательства и объяснения миром пусть случайной, мгновенной, но свободы, но и с ни с чем не сравнимым, несравненным, уже не надоевшим изрядно «быванием», но сбыванием, хотя на самом деле это может быть смерть.

Но смерть — избавление от внешней необходимости, робкое и опасливое ощущение отсутствия тяжести и привкус горечи той самой свободы, которую знал лишь в ее идее, как догадку (точно так же, как идея красоты, идея любви, истины, добра, подменяют их реальную не то что сущность, но даже содержание). Универсум обретает пронзительную ясность и не застится слезами. Прозрение духовидением, которое было всегда, но в слепом мире с бельмами вещей это зрение, медленно дозревающее до света, до темнеющего, смеркающегося времени, не видит ничего, не потому что не может, а потому, что не хочет открыть глаза и видеть, не воспринимая свет, а как на старинных гравюрах, испуская его[1].

Иными словами, если задыхаешься не в своем — чужом времени, выдышав воздух до основания и уже не в силах сочинять его, зная наверное, что при таких об-

стоятельствах, ты будешь биться в тесных рамках возможностей этого мира, безуспешно пытаясь решать проблемы не предназначенные и потому невероятные, сумасшедшие для этой эпохи, как Хуан де ла Крус, посаженный в выгребную яму,

---

[1] (*К стр. 388*) Когда это открывается, ты в первой попавшейся книге, Книге, а не в сытой отрыжке очередного борзописца, вдруг узнаешь тот же мелос, ту же музыку сфер. И ты можешь позволить себе быть хоть наивным, хоть сентиментальным, потому что «все уже произошло и безмятежных нас переменило», все сбылось и впереди вечность, когда мучительное прозрение, как прорезывание век по живому, уже сбылось, а дальше остается глядеть во все глаза, глазеть на ненаглядное. Тут не спрашивают, зачем и для чего. Здесь нет правильно или неправильно. Все в истовости, как «музыка — предвестье расставанья, от прошлых нас все глаз не отведем», как утраченная любовь, смысл которой в утратах, и даже не любовь, которая слабое подобие, отсвет того, что еще имени не имеет, как радость и восхищение от чьих-то удач, возвращающих к свежести первоначального удивления. Фантастический Сигизмунд Кржижановский писал: «Есть старое, схороненное в забытых церковнославянских рукописях, слово: «реснота», — и производное «ресный», — и далее поразительно, — «Реснота» — это все пестрое многообразие зримого мира, который, по сути своей, *не длиннее ресниц*, хотя и мнится огромным и многопространственным. Театр, сокращающий все пространство мира до короткого, в десяток аршин, воздушного куба сцены, тоже близок к вере, что мир наш — ресный мир, и если техника театра утончится, то может быть, ему и удастся доказать наинагляднейшим (ненаглядным — *А. Б.*) образом, что все мнимые глубины и длины мира мер не длиннее длины ресницы. Иллюзионизм, ширясь, покинул низкую келью мыслителя: теперь он в рост театральному куполу и как раз укладывается под ним, герметически закупоренный в глухие стены театра; но никаким скрепам не удержать его внутри сомкнувшихся стен: фантомы и фантазмы, просочившись сквозь них, рано ли, поздно ли войдут в жизнь, и миры, укоротившись до длины ресницы, войдут внутрь «я». Солнца зажгутся по Сю сторону век; огромный сплюснутый сфероид земли, протиснувшись сквозь зрачок, спрячется в крохотном сфероидально приплюснутом хрусталике. И тогда театр, как мост, по которому уже прошли, можно будет развести: он уже не будет нужен» (*Кржижановский С.* Философема о театре // *Кржижановский С.* Собр. соч.: В 5 т. — СПб, 2006. — Т. 4. — С. 48). Только кровь настоящая, а не клюквенная. Это напоминает такое близкое И. Канта о том, что вечно будут волновать человечество звездное небо над головой и нравственный императив внутри нас. Надменный Гегель говорил о звездах, которые не более, чем сыпь на теле человечества, но сильнее немецких классиков задолго до них высказался знаменитый Парацельс «Вечно будет волновать звездное небо внутри нас» (хотя иногда приписывают авторство доброму десятку других славных имен, суть не в этом, а в том, что вечно хочется повторять эти слова, что я и делаю и они повторяются мною, всплывая, как тема в последнем квартете или прощальной симфонии).

писать неземные строки стихов или, кусая в кровь губы и голодая твердить «я скажу это начерно, шепотом, потому что еще не пора...», или, привязав к скрюченным подагрой пальцам кисть, теряя зрение, практически ослепнув, наощупь писать последнее огромное полотно, или умереть на сцене, или писать музыку, которую никогда не услышишь, или знать счастье мышления в никуда в адском «совестном дегте труда» научного исследования до востребования..., всегда есть нечто, что пробрасывает в иное, которое может никогда не наступить, но всё же, но всё же... Они очень сходны, эти миры.

Истинная свобода, от которой отказались, так или иначе уходит в основание, перестав быть собой, и став однородной в абсолютном движении становления, не опосредованного ничем. Здесь теряют определенность и обособленность не только философия, искусство, прекрасное, истина, добро, но и сама красота, став единым потоком, лишенным даже основания, которое может быть только покинутым, и все здесь ничего не значит, поскольку существует все во всем, как сущее настоящее, эминентно и имманентно во всей полноте, даже все время, состоящее из разлук и расставаний, когда пространство разлуки, стеною связующей нас необъятно и необъяснимо и расстояния необъяснимы, как превращение идеи в свое материальное движение.

Случайная свобода, упущенная, оброненная необходимостью, не снимает в себе необходимость как истинная свобода, а отрекается от нее и получает всю полноту небытия, все время без остатка, рожденное ничто, единство ничто-бытия, всю смерть. Но и возможность творить мир субъективно, как произвол, божественно сотворять из ничего, одним мановением «да будет...» Здесь все обоснованно самим фактом бытия, но не может уйти в основание, разбиваясь как абсолютно чужое в дребезги о невозможность. И эта невозможность делает то, что случилось лучащимся единственным и неповторимым, как человеческая гордость быть самим собой. Легко быть человеком, когда есть все условия, но быть человеком, когда нет никаких условий, более того никаких оснований — это невероятно, но бывает. Поэтому, когда смотришь на некоторых, запечатленных в истории и примеряешь на себя их судьбы, ловишь себя на мысли, что такое просто невозможно. Невозможен ни Бах, ни Моцарт, никто из тех, кто так ошеломляет, но ведь меня, это я не сплю ночами, «чтоб меня смерть не застала врасплох, я музыку Баха играл среди ночи».

Это меня ранит насмерть поэзия, живопись, музыка и заставляет видеть людей такими, какими они не были и не станут в этом времени никогда. Это на моих глазах гибнут, не родившись, потенциальные бесконечности, несбывшиеся музыканты, поэты, художники. И ты ничем не сможешь им помочь и отводишь свой взгляд, как отводят ручьи в пору таянья снега. К звездам, которые холодно смотрят тебе в глаза, и ты понимаешь, что все напрасно, потому что рано или поздно, все исчезнет, а потому, в сравнении с истинной свободой «тогда–потом» все здесь, сейчас, и иного чувства нет.

После истинной свободы все достигнутое во всех оттенках стирает грани чувств, снимая их многообразие в одном едином, поглощающем все разнообразии предметности в конкретном движении. Оно не имеет подобий, отпадающих от него в суетную вещность мира, иерархия которого давно преодолена, как и сам мир. В сущности, развитие материи вообще не делится на формы движения. Так и красота не знает, что она красота. Она не имеет качеств и тем более не создает меры, являясь бесконечно творимой, а не данной, о чем догадывался уже Аристотель.

Творимое прекрасное случайной свободы лепится к тварной вещи, пытаясь формой прикрыться от жестокой необходимости умереть в преждевременности. Оно всецело в наличном бытии, которым пытается загатить становление, отказываясь видеть, что ставшее есть просто самовоспроизводящее себя становление в форме покоя. Многообразие чувств — от ограниченности. Они временны, потому что укореняются в разрывах бытия и потому, едва-едва дотянувшись до ощущения, останавливаются. Им просто не время расти, ввиду отсутствия пространства свободного времени, не время цвести, когда кругом космический холод, от которого растрескивается твердь и смерзаются все смыслы. Иногда только им удается непостижимым образом обнаружить свою истинную природу, но и тогда они гибнут от собственной тяжести, потому, что выросли на скудной, выжженной земле чистого созерцания, когда взгляд видит только то, на что натыкается, сбивая зрение в кровь. Это становление-страдание всегда о другом, оно и чувствует еще только многообразие боли, которая мера и смысл всего сущего. Отсутствие боли — счастье. Здесь человек еще тешит себя россказнями о принципе удовольствия-неудовольствия и что все от бога, или все в генах, а чувства путает с чувственностью или чувствительностью. Собственно чувства, если просыпаются в этом мире, то по причине. Они причиненные чувства. От лукавого, от внешней необходимости. И тогда они человека убивают или корчатся в агонии сами, потому что они нежданные и не приспособленные в мире всеобщего потребления, как крылья незнамо для чего. Чувства воспринимаются как уродство. А чувствами называются аффекты или, если дорастут, страсти, круто всходящие на обладании и присвоении, но на этих костылях далеко не уковыляешь. Здесь то, что составляло жизнь человека, отравляет ему существование. Чувства ожесточаются, и если совсем недавно еще (не только в историческом времени, но и просто в молодости) музыка, поэзия, философия, живопись, да все человеческое, поднимали к фантастическим высотам, то теперь они набрасываются с садистской жестокостью и делают слабым, заставляя страдать, испытывать боль и унижение, при том, что чувствовать ты стал тоньше, глубже и сам стер грани, условности, позволяющие удерживать их от вторжения в бытие. Нет, они превосходят самих себя и, рванувшись через край, сносят все защитные дамбы, не признают ограничений, одним махом разрушают не только времяломы устоявшихся предубеждений, но сносят времена и пространства. Чувства безмерны, чрезмерны и они не слишком. Время

не для них, но их невозможность ошеломляет, потому что своей интенсивностью и неотвратимостью чувства несомненны и безусловны как твоя собственная невозможность и как стремительно надвигающееся «не успеть». Они не различают себя, но для них не бывает чуть-чуть, относительно, в меру. Только «все или ничего». И если невозможна вечная любовь, то пусть будет вечная ненависть, взрывающая этот проклятый мир изнутри, а дальше буквально «будь, что будет».

Рожденные прерывностью времени, чувства заваливают, забивают эти временные провалы собой, делая время непроходимым. Но они не могут быть синхронизированы, (разве что диахронизированы, на длительность и одновременность, рожая химерические чувства свободы, времени, пространства, прекрасного и прочие. Или еще разъятость, где чувства множатся с угрожающей бессмысленностью, мельчая соответственно вещности, опустошаясь людоедской вещью, потребляющей время человеческой жизни не только в процессе производства ее, но и потребления тоже. Чувство скорости, чувство ритма, чувство пластики, чувство такта, чувство композиции и т. д. куда ни шло, но начинается чувство машины, чувство стиля, чувство вещи, для краткости чувствовещи, вещечувства растаскивают время человеческой жизни на составляющие. Даже то, что кто-то читает 10 минут этот текст, по сути, тратит время жизни, и на десять минут ближе к смерти) никакой типологией, поскольку их ограниченность внешняя. Чувства стиснуты субъектом и объектом, сжаты и деформированы деятельностью и предметностью, но при этом суть их вневременная, хотя даже само чувство времени состоит в отсутствующей чувственности чистого переживания — воронки времяворота, в котором смыкается все в едином неутоленном движении, чистой самовоспроизводящей себя форме безразличного самоуничтожения.

Для чувства единого, присущего абсолютной свободе, в которой угадывается уход в абсолютное основание красоты, нет не только причины и следствия, но и явления и сущности, формы и содержания и т. д., поскольку преодолена самораздвоенность земной основы и противоречие красоты и прекрасного разрешено. Вопрос об объективности чувств нелеп, поскольку их реальность доказывается всей мощью единого становления, исполняющегося без купюр субъектно-объектных отношений.

Не то в предыстории человечества, сейчас. Чувства никогда не бывают субъективными. Они всецело объективны, поскольку существуют вне нашего сознания и наших ощущений. Я мог не родиться, но все возможные и невозможные чувства уже существуют. Вопрос только в том, каким образом я их развоплощу в себя в ходе доступного моему человеческому опыту пространства общественной практики. И это будут разные чувства в случае (а мы говорим о случайной свободе, которая, как воля к действию, существенно отличается от произвола, как воли к присвоению) когда я присваиваю их в готовом виде, когда овеществляю, или когда опредмечиваю, то есть осуществляю и, наконец, когда я их пре-существляю, то есть опредмечиваю-распредмечиваю и объективирую в них себя.

В этом последнем (в смысле, смертельном) случае я начинаю сотворять их не как общеобязательные. А как уникальные, то есть проявляющиеся в качестве всеобщего через особенное в единичном. Они, создаваемые мной в общественном пространстве, взламывают не только образ, в котором им тесно, но и забывают меня в едином порыве в никуда. Здесь рождается трагедия, поскольку, прорываясь к себе, они больше не соответствуют своему времени и превосходят возможности существующего и бытия и времени. Более того, они обречены, поскольку требовать от чувств позорного благоразумия и увещевать их — несусветная глупость. Они обрушиваются в себя и уничтожают того, кто их вызвал к жизни. Являясь, по сути, возвратными формами, такие чувства — более чем чувства и вернуться они не могут. Они свою необратимость черпают от неповторимости самого свободного времени, провоцирующего чувства к непримиримому, беспримерному изменению действительности. Они наследуют имманентное беспокойство, которое и есть музыка вечного движения, как «имманентное волнение души». Чувства хотят то, чего нет даже в туманном представлении об идее красоты, — самим быть этой красотой.

Они начинают себя без всяких возможностей, условий, обстоятельств и предпосылок, уподобляясь вечному движению материи без начала и конца, не считаясь ни с чем. Это первородство чувств ошеломляет своей безусловностью, которая делает их абсолютными и значит неопределенными и бескрайними. Даже если они длятся миг — они вечные чувства. Это потом они окрашиваются и окрашивают собой, как кровью вечного становления, все окружающие их формы, требующие безоговорочной капитуляции, а в это мгновение времени уже и еще нет. Катарсис. Все чувства до моего пре-существления их, есть, следовательно, существуют в прошлом, и прошлые, как мое будущее настоящее. И здесь происходит не только восстание из мертвых, напоенных временем, моей жизнью, заставляющей восходить мною, как в первый день творения, все, попадающее в поле моей деятельности. Не пошлая мораль, поучающая благочестию, а вся еще не развернутая мощь собственно чувств, пронизывающая до самого последнего для существования солнечную систему, чувств, которыми чувствует вселенная. Но ведь трагедия же, поскольку преизбывность чувств не оставляет надежды[1].

---

[1] Здесь нет компромиссов и даже в своих искренних заблуждениях современная философия, заслоняется от уничтожающего света абсолютной красоты, ей открывающегося. Упрямо втупившая свой взгляд в земное, даже она начинает задыхаться в рвущихся строках и спешит высказаться, ничего не сочиняя в стремительном мелькании. Она едва успевает записывать в книгах, состоящих из одних названий, что-то, по наивности полагая, будто объясняет мир, а на самом деле множа его тайны. В плетении словес (всяко лыко в строку) современный, не поворачивается язык сказать «философ», действует как сапрофит — (от греч. *sapros* — гнилой и *phyton* — растение) — растение, гриб, бактерия, питающиеся трупами

Предположения теорем оспариваются. И ложные предположения могут давать верные направления. В свое время Спиноза написал в королларии к теореме 69: «Следовательно, бегство во-время должно приписать такому же мужеству свободного человека, как и битву; иными словами — человек свободный выбирает бегство с тем же мужеством или присутствием духа, как и сражение»[1]. Это осторожное, если не трусливое, заявление меняет смысл, если читать бегство «во-время» как побег из абсолютного, свободного, не знающего добра и зла бывания субстанции *во время*, свободный отказ от свободы ради самой свободы, от бесконечности и вечности, которая не в том, чтобы произвольно начинать некоторые состояния, а в ней самой. Случайная свобода, потерянная в момент, во время происхождения, снятия, вбирающего собой будущее, настоящее и прошлое, схватывает не все и отказывается, теряет не только отжившее, но и вполне жизнеспособное, обретающее свободу, ввиду «недосмотра», похищенного становлением и становящееся «незаконно», вопреки развитию. Становление вопреки, контр-становление, «ре-волюция» как возвращение, позволяет быть свободным и восходить к красоте без оснований и причин в чувстве, не имеющем предмета и субъекта, как таковом, в чувстве самого чувства. Почему собственно недостижимая и невозможная идея красоты оказывается по сути непосредственным движением настоящего, а не только отрицающим идеалом, что делает безусловной, случайной свободу современного человека, хотя она и не может преодолеть собственной потенциальности эмпирически. Чувство обретает свое единство не в обретении, а в утрате, и случайная свобода становится для сиюминутности необходимой и свободной, в порыве и стремлении как таковом, но позволяющем использовать «вещество времени» в качестве «материи» света, темного от глубины, до всякого понятия, как «обращенную бесконечность». Все то же гётевское: «Кто был — в ничто не обратится...»

животных, растительными остатками. Но обретает преимущество, невиданную прежде свободу от циркулярной формы. Философским действием становится даже отказ от писания вовсе, или написание того, что чувствуешь, с разрывами, в которых умещаются галактики, впрочем, это было и раньше. Свобода от систематического изложения, порожденная случайной свободой, останавливает перед ошеломляющим фактом невозможности произвола вообще. Всегда удавалось на что-то пенять, «то это дом, то дети, то жена. То страх отравы, то боязнь поджога» (Фауст), то проклятые большевики, то всеобщее невежество, то КГБ, то массовая культура, то заказы, то заработки, то редактор и сотоварищи, то публика-дура и т. д. Парадокс в том, что теперь делай что хошь, а как правило, нечего сказать, только имитировать или играть в астрагалы, гадая по книге перемен.

[1] *Спиноза Б.* Этика // *Спиноза Б.* Избр. произв.: В 2 т. — М., 1957. — Т. 1. — С. 557.

СОВРЕМЕННОСТЬ КАК АНАХРОНИЗМ



еще не раз об абсолютной красоте

Пойдёмте, здесь нам больше ничего не покажут…

Из записных книжек Ильфа

Современность — пережиток. Не только потому, что со-временность. Семенение рядом с собою, чуть отставая почтительно-с, с забеганиями мелкими лакейскими шажками вперед, чтобы преданно заглянуть в собственные пустые глаза, и услужить, угадать, заветные, подспудные желания, анонимного пользователя. «Человек!» — «Чего угодно?» Угадывать нечего, поскольку не имеет нынешний обыватель собственных желаний, потребностей и вожделений. Все исключительно привнесенное извне навязчивой рекламой, штампованное, пустое и безыскусное. Производство потребностей в потребностях стало доходной статьей, изводящей не только отсутствующие, уже опущенные чувства, но даже ощущения, вбиваемые в качестве рефлексов в первую сигнальную систему. Человек в своем существовании непосредственно стал абстракцией. Перерождается и сама философия, став собранием брэндов и сводом банальностей, любезных обыденному бараньему сознанию. Исследование невозможно ввиду отсутствия предмета, а главное проблемы. Современность — не проблема, потому высшей формой интеллектуальной деятельности является плоская ирония, дескать, «ну-ну...» Время обозналось. Это не временно, а привремененное. А дальше, за «Чином погребения», в духе Иоанна Дамаскина. Хоронить получается лучше всего настоящее.

Современность предполагает дистанцирование от себя в свое и чужое прошлое. Отстранение. Отшатывание от себя, как от предполагаемой бездны. Но не опасной, игрушечной. Создание этого прожитого, обжитого истребленного оставленного пространства, пространствовав которое, теряют себя окончательно и бесповоротно, — результат воспроизводимого, репродуктивного времени. Бесконечность не может

быть определена, как и вечность, но бывает предельной.

Само пространство — изъян, полученный выемкой грунта, опустошением основания. Современность, повторяясь, вторясь желает стать неповторимой, уникальной и незабываемой. В глубокой провинциальности она всецело не в себе: рядом, рядоположенная, разложенная, разлагающаяся.

Отпрянув в отчуждение, им прозябая, современность ничего не символизирует, являясь всецело «как будто бы...», вполне удовлетворяясь дурной бесконечностью однообразных повторений, которые огораживают ее невозмутимым, внешним пределом, охраняемым периметром. Поиски критериев, по которым она отличает себя от не современности, заведомо ложная задача, поскольку именно время является мерой и смыслом ее. Она утверждается «тем» и «не менее», хотя, минуя, стряхивает время с себя демонстративно, совлекает отношение. Современность в отказе.

Просторы брошенного, освобожденного от постоя, оставленного на время. Длительность замедленного, тянущегося ожиданием, «что же дальше», узкого пространства, страшащегося перемен и страстно желающего пройти незамеченным, без потрясений, ненавидящего будущее, смертельное для случайных мертворожденных форм. Дление пережитого, банального в своей обыденности, но утвержденного своей изначальной предсказуемостью.

Страх времени, репрезентирующего смерть и желание этой смерти как проявления свободы воли[1].

Желание продлить существование и неудержимое ускорение бытия к концу, как акт доброй воли. Если нельзя обрести свободу или, в виду продуктивной неспособности воображения сочинить ее, то хотя бы освободить время от себя, объективировав его своей гибелью до срока, тем обманув смерть, заставив время наступить прежде-временно. Свобода современности по причине ее отсутствия, которое в своей пустоте имитирует пространство и предметность своеволия как массовый

[1] Как тут не вспомнить Гегеля: «В себе и для себя свободная воля, как она есть в своем абстрактном бытии, есть в определенности непосредственности. Согласно последней она есть своя отрицательная по отношению к реальности, абстрактно соотносящаяся с собой действительность, — есть внутри себя единичная воля некоего субъекта. Взятая со стороны особенности воли, она обладает более широким содержанием определенных целей, а как исключающая *единичность*, она вместе с тем имеет это содержание перед собою как некий внешний, непосредственно преднайденный мир» (*Гегель Г. В. Ф.* Философия права // *Гегель Г. В. Ф.* Соч.: В 12 т. — М.; Л., 1934. — Т. 7. — С. 63). Отсюда свобода воли уже содержит смерть в начале, не как дальнейшее, а как не имеющее развития, поскольку уже в абстракции определена и закончена. Преднайденный мир искусства как пробивающийся кастальский ключ чистого движения творится из-под-воль (когда воли волнами скрывают тайное течение), пока его не замутит от обнаруженной реальности мусорной свалки истории.

заменитель, в качестве неслучайной случайности, хотя не случайность, самоотрицающая себя, еще не необходимость, а — только внешность, взятая по всей видимости. Современность кажется себе в самодостоверном воспроизведении.

Но тем современность подписывает себе приговор, поскольку «прежде» чем что бы то ни было, значит быть прошлым этого случайно открытого пред-стояния в представлении, прежде возможности, минуя действительность. Современность всецело в про-образе. Она протометафора, мета-фора, перенос, не знающий своих оснований, и того во что оно разрешиться. Современность пытается удержаться не в «хронотопе», а между временем и пространством, являясь противоречием отрицаний, единством «ни-времени», «ни-пространства», «ни-здесь-ни-сейчас», а «когда-и-где»? Современность — это «никогда».

Современность — всегда бывшее. Она была. Она — «было». Она — «оно». Стиснутая между последовательностью времени и одновременностью, наследует единственность, изменяющейся природы самого неверного времени. Современность вся и навсегда «наверное». Схватывание многообразия в безусловной одновременности заставляет ее все время избегать самой себя, быть не вполне и обращаться в самосознание к уже изведанному, испытанному, прошлому опыту, как к достигнутой очевидности созерцания, впадая в обретенную видимость и кажимость самой себя.

Желаемое (и не очень) выдается за действительное, попирая последнее. Последнее действительное настоящего в непосредственном сдвиге единственного отрицания, в отрешении от прошлого, в котором видится предел-упор последнего основания, которое покинуто, а будущее отрицается невозможностью всецело действительного единства бытия и ничто, которые не в силах превратиться в непосредственное становление, поскольку «отрицание отрицания» разведены в формальном противоречии унылого тождества с собой. Время остановилось и от того, что смерть по-прежнему, по настоящему со-временна, ничего не меняется, ничего не происходит. Ничто — неизменно.

Будущее уже не предстоит. Оно провидится и ведомо провидениям. Можно гадать о нем. Не ошибешься.

Прологи будущего, предвидение — дело опасное не той великолепной опасностью живящей жизни, лишающей обыдленности и пресности, как холодок под сердцем, но опасностью тяжелой, неотвратимой и тоскливой, поскольку приближает ту самую, не живую метафизическую смерть, последнюю в своем роде и предсказуемую. «Все или ничего!» — лозунг ибсеновского Брандта (жалкая проповедь которого имеет смысл только на фоне такого же жалкого существования) сбывается преждевременно, до срока, как «вот и все и ничего».

Пошлость восторжествовала, и начинает террор. Террор реставрации. Единственные реальные чувства — тотальная ненависть ко всему человеческому и месть завершающаяся физическим уничтожением музыки, живописи, пластики, философии,

мышления, любви, истины, красоты, и даже самих соглашателей, коллаборационистов прекрасного, идущих на компромисс, сделку: умеренных, смирившихся, апологетов существующего.

Террору, истина которого ложь, приспособление, подлость, продажность, пошлость, тварность, мало оправдания: ему необходимо утвердить себя необходимостью и единственной возможностью.

Однозначность отказа от человеческого, дает только одну абстракцию бытия — не быть вовсе.

Ввиду торжества всеобщей откалиброванной поточной, конвейерной случайности, когда всеобщность подменяется унификацией, подведенной под абстрактный эквивалент одномерности, а обобществленное практикой движение простым мельканием однозначных форм, — эта возможность принудительно становится действительной, так что объективность взаправдашних настоящих человеческих чувств, и впрямь обращается против них и самого человека, отваживающегося быть в этом враждебном месте и времени.

Любовь видится в мире кажимости ненавистью, но ненавистью действительной, сила — слабостью, мужество — трусостью, а искусство окрысивается против чувств, если не стравливая их друг с другом, то пробивая бреши и взламывая защитные укрепления сражающихся за свободу свободой. Человек, оказывающий сопротивление, так же вступает в отношения войны, реальней которых нет, и деградирует в своем окопе, и кормит тех же тифозных вшей, что и наступающие продажные, предавшие себя. Сама свобода предает человека. Прошлое уже не мертвый, который хватает живого. Живого не осталось.

Трупным ядом современность уничтожает прошлое, расползаясь чумой, распространяясь временем с мышиной побежкой, фетишизируя уже не вещь, а засиженное предрассудками случайно упущенное пространство со-временности, где гнезда кровососущих, *времясосущих* потребителей прячутся в щелях времен, между временами. От времени до времени, в трещинах существования коренится современность. Она не знает двусмысленности: только двувременность, многовременность как одновременность. Она не ждет своего часа, время ее истекло, так и не начавшись. Современность до основания смыслена, смылена, на ней только оскальзываются идущие мимо. Современность — раз-очарование, развоплощение образа человеческого, исчезающего в кислоте прошедшего времени.

Суть влачимой за собой сволочащейся истории отнюдь не в юридическом своде прецедента, ссылка на который оправдывает существование такого вот настоящего, а в том, чтобы лишить историю времени, всего времени, и заставить ее быть предвосхищением в вечность.

Однако возгонка в вечность предполагает абсолютное снятие и отрицание истории в ее непосредственном бытии. Это не переосмысление прошлого, а пресуществление

времен как таковых, когда сама предметность снята и развременена как «адекватная идея», и всё не только осознает и ощущает себя атрибутами, модусами и фигурами единой абсолютной субстанции красоты, но и действует как имманентное становление. Причем, не только в смысле что часть вечности и бесконечности так же вечны и бесконечны, как целое, но и в том, — что не подвержены эрозии этого мира.

Для этой самотрицающей себя свободы и красоты нет определений, — и свобода, и красота уходят в основание, не знающего, что оно основание, и не имеющего пределов. Здесь нет «здесь», «прежде», «потом», «сущности», «явления», «формы», «содержания», «цели», «идеала», «истины», «добра», «зла»... Нет кавычек. Категории исчерпывают историю, и тонут в едином движении, поскольку противоречие «материи» и «духа» разрешается не пресловутой «гармонией», а снимается вместе с разделением труда, теряющего предметно-практическую определенность, разницу по предмету и субъекту в непосредственном едином чувстве свободного времени, становящего пространством не единственно человеческого развития, а развития материи вообще, единственной мерой которого может быть только абсолютная красота, а потому — не мерой, как только свободное время теряет свой ограниченный облик времени (причем не в не-меренности, не в ненамеренности, как происходит сейчас).

Сняв исторические феномены в их отдельности во всеобщем движении времени, лишенного исчезновения, прошлое противостоит как будущее во всей своей напрасности и необратимости, — повторяй хоть до бесконечности.

Прошлое втягивается в настоящее как эстетический опыт нужды, в которой не нуждаются. Отсюда видимость прекрасного, якобы свойственного былому. Юность человечества, которой не было. Молодость каждого в ее идеальной совершенности навсегда, навеки, — когда стареет все остальное, не-я, другое и ты чужой сам себе, поскольку дряхлость мира касается и твоего существования, поражает телесность и дух и душу, а вместе с тем умножает скорбь мира.

Ты смешон, смешнее не бывает в сравнении с вечной молодостью. Но то, что ты стареешь, говорит только, что ты еще жив, и превращаешься, утрачивая тленное бытие, возвращаешься вечному движению. Ощущение боли как болезнь роста хотя это и — развитие по инерции. История остановилась, натолкнувшись на репродуктивность и вступив в антагонизм с избытком мертвых форм, а некоторые не удержались, и в результате катастрофы полетели дальше. Разлет осколков, на все видимое и невидимое, производное от настоящего будущее, но будущее случайное, — как повезет.

Смерть — освобождение, воплощение свободы, *освободивание*, но не в иное, а в безусловность чистого ничто, в просторах которого не затеряться только чистой всеобщностью, а не причастностью частному, временному *временененному*, вмененному человеческому, считающемуся таковым на сей час, сейчас.

Слабое утешение.

Личный опыт присвоения всеобщего как его свободного воплощения в каждого, в меня — избранного, на которого прошлое во всей своей красе снисходит благодатью, длясь мной и живея, живясь.

Прошлое вторгается в меня не только всей предметностью, но и временем, отделавшимся от вещественного и освободившегося от предметности. Сама современность вся прошлым о прошлом.

Все чувства, весь мой возможный опыт — чужой и в употреблении бывший. Захлебываясь этими канализационными стоками, ошибочно принимаемыми за истоки, современность полагается на прошлое как на единственное основание, руководясь принципом: «раз было, значит должно было быть», поскольку «все разумное действительно, все действительное разумно», втайне надеясь, что вся эта история творилась исключительно ради нее, сердешной.

При этом современность ничуть не сомневается в своей преходящести и, что особенно свойственно нынешнему, застигнутому врасплох моменту, стремится в здравом уме и твердой памяти к мельканию и сокращению времени бытия, выпуская ничто на свободу.

Она — сплошной «расплох», сполох, когда все и вещи и отношения, и чувства, и сущности с явлениями, и без, все отдельности и единичности, разом всполохнутые, встающие на крыло, создают сумятицу, и эту сумятицу лелеют как возрожденный хаос, сулящий маленькую, случайную, но свободу, хотя, конечно, — это произвол. Ничего, кроме библейского — «все пройдет, и это тоже пройдет».

Эта псевдочувственная свобода случая, лишенного действующей причины и дальнейшего, возможности, — всецело детерминирована так называемой «свободой воли», с которой убедительно распрощался уже Спиноза (повышенный интерес к учению которого и нынешние споры вызывают удивление не только у любителей интеллектуальных развлечений).

Свобода воли всецело детерминирована ближайшими причинами, побуждающими определенные желания, осознание которых в явлении, но без вдавания в сущность, уход в дурную бесконечность причинно-следственных связей рождает ощущение спонтанности, принимаемой за очевидность самопорожденной свободы.

Воля — не более чем сопротивление предмета, и в тот же момент деятельное выражение идеи в ее особенности. Поэтому воля к свободе, воля к красоте могут являться энергическим принципом саморазвития и противостояния обстоятельствам. Спор Декарта, считавшего, что воля противостоит разуму, и Спинозы, полагавшего, что разум и воля суть одно и то же, оказывается в истории не принципиальным. Это лишь различные распавшиеся в прошлом формы одного единого движения, так же, как хрестоматийная «психофизическая проблема», барахтающаяся в лягушатнике вопроса: «каким образом мышление присоединяется к бытию».

Но если история философии попросту отмахнулась от него, согласившись с временным работающим решением Спинозы, что мышление и бытие всего лишь два атрибута одной и той же самопорождающейся субстанции, то для трансцендентальной эстетики все оказалось не так просто. Несмотря на то, что в целом вопрос снят, его приходится решать в каждом акте творения. Не важно, будет ли это философский трактат, картина, скульптура, спектакль, фильм или простое воображение, начинающееся всегда с отрицания, с того, что не приемлет данность настоящего и потому не своевременно и не-современно. — Здесь акцент смещается к проблеме: а что есть побуждающая причина, природа порождающая, беспокойство, нарушающая причинно-следственные связи, застывшие в одновременности, когда прошлое не прежде настоящего, а будущее — не потом, не результат, когда полнота бытия до начала? Не тогда, «когда времени больше нет», а когда его еще нет?

Здесь начинается мистагогия свободы воли, когда все предшествующее движение, вся актуализированная и потенциальная бесконечность, вся вечность, проистекающая до настоящего момента, оказывается ничего не значащим случайным, а действие ведет начало от решимости и свободы воли с ее неизменным «фиат!», как будто это и есть творение из ничего.

Однако современность страдает отсутствием воли (которое претендует и заявляет себя «свободой от...»), ампутированной в результате утраты даже идеи сущности человека. Индифферентность воли — ближайшая непосредственная причина уникальной ситуации, когда основанием бытия становится случайность как субстанция. Случайность как причина самой себя.

Природа не знает прошлого и будущего: только беспрестанное движение настоящего, снимающее предшествующую историю вечности и в мгновении — будущей бесконечности (или наоборот, — но всегда напротив).

Превращаемая и превращающая всё во всё и в сущее настоящее природа человека, ускоряющая формы движения к своему концу человеческая деятельность, общественная форма движения материи как природа порождающая и порожденная, — одна природа, рождают и все многообразие времен, и свободу, необходимость, случайность, причину и следствие, сущность и явление. Случайность порождена вещью, гегемония которой и утверждает собственную свободу. Знаменитое спинозовское: «*Свободной* называется такая вещь, которая существует по одной только необходимости своей собственной природы и определяется к действию только сама собой. *Необходимой* же, или лучше сказать, *принужденной* называется такая, которая чем-либо иным определяется к существованию и действию по определенному образу»[1]. Но в нынешнем именно вещь является свободной, а человек принуждаем ее образом — как принужденная вещь. Здесь нет даже «свободной

[1] *Спиноза Б.* Этика // *Спиноза Б.* Избр. произв.: В 2 т. — М., 1957. — Т. 1. — С. 362.

необходимости», а только принужденная униженная случайность.

Отдельные мирки единственных и их собственностей как воли и представления, но мелкотравчатые, и как раз лишенные и представления и воли, наделенные только стадной, извне навязанной, чужой необходимости в виде ее грязного выражения в нужде, в *заботе* (о коей с таким смаком писал Гёте, и с пафосом одухотворял Хайдеггер, стращая добропорядочных бюргеров), в которых прозябают, натужно веселясь от случая к случаю, крохоборствуя (унижаясь, подсиживая, сражаясь за место под солнцем, грызясь за объедки обглоданного существования — вот и вся борьба) и — побираясь. Так что ни крыльев, ни полета, хотя бы фантазии: сплошное копошение и суета сует, и всяческая суета. «Суетня» (В. Шкловский). Разностей как таких сумятица. Смысла писать об этом нет, только — увеличивать равнодушие и маяту.

Да и не должна ни философия, ни эстетика, ни живущая с этого психология разбираться с этими зощенковскими персонажами, которые вполне приобретают черты кафкианских. С этим вялым шевелением и шуршанием вполне справляются представители «желтой прессы разума», во что превратилась плавающая на поверхности общепринятая не тонущая «философия» парикмахерского дела.

Современность разменивает единство, доставшееся ему аннигиляцией прошлого как чистого бытия и будущего как чистого ничто, стараясь изо всех сил потушить то свечение, которое вызывается исчезновением и прехождением предметности. Причем всё едино: предметы ли исчезают, люди, чувства, жизни, страдания, муки и радости.

Если прошлое втянуто, грубо и зримо в работу, и производит свободное время как пространство человеческого развития, должно было бы означать, что в своем превращении аккумулированный живой труд свободу умножает. На самом деле прошлое как мертвый труд ничего не означает, и его втягивание в процесс превращения, лишение качественной и количественной определенности только умножает время. Времени с каждой секундой существования становится все больше, но фактура его становится свободной только в способе производства, и непосредственно в способе дела.

До некоторых пор в производстве, основанном на превращенных формах общественного богатства, в частности, на стоимости и частной собственности, время свободное не бывает реализовано в его подлинной природе. Время множится. Но не сбывается. Оно может быть только пережито, *исчезнуто* со всем тщанием праздности и время-пре-про-вождения. Дело современности — проводы времени.

Свободное время тоже претерпевает превращение соответственно человеческим (на данный момент времени считаемыми таковыми) потребностям. Всеобщность превращений «все во все как сущее настоящее» ограничивается, с одной стороны, как «то, что нужно человеку» (собственно определивается «со всех сторон» собственностью), а с другой (фигура речи), — неограниченным и абсурдным производством ради производства. В этом последнем есть своего рода эстетизм.

Оно и должно быть производством ради производства, а не ради абстрактного человека. «Целесообразное без цели» вполне укладывается в буржуазность и добропорядочное мещанство, хотя как раз именно цель очевидна. К тому же и не имеет оснований к бытию. Здесь происходит внешнее совпадение свободы и случайности, о чем бессмысленно упоминать, поскольку это странное соответствие целиком есть дело случая. Можно бесконечно перебирать каждый в отдельности, исследуя его в уникальности существования, неповторимости, и знать, что это одно и то же.

В самом деле. Свобода является причиной самой себя, как будто не имеет оснований.

Каждый данный момент она иной природы, и именно поэтому отстранена от времени и пространства. Свобода не развивается и не происходит в пространстве и во времени, а — независимо от них.

Но и случайность, причиненная пространством и временем, независима от них. Она упущенная возможность. Случайность вообще невозможна и неповторима как сама свобода, хотя и воспроизводит себя в одной и той же определенности. Она воплощенное одиночество пустоты, которая произведена, и все, что все ей противостоит как тотальная внешняя необходимость, в своем многообразии есть единая и единственная сила, чтобы быть, но — быть вообще. Случайность не имеет прошлого и будущего, поскольку сама является отчужденным разделительным принципом, но не настоящим: отсутствием как таким. Одно преимущество: это страдание, всеприемлемость в чистом виде абсолютной негации. Чувства отрицательны. И решительно отказываются от себя. Их многообразие — рефлексы отчужденной предметности.

Свобода не имеет цели, поскольку сама цель есть выражение нужды, достраивание до вожделенной цельности, тотальности. И случайность не имеет цели. Поскольку внешняя цель всегда имеет случайность, и как всегда оправдывает средства, хотя и является по сути отрицанием как таковым.

Случайность подобна свободе. Как подобие, отпадая от первообраза, будет ли это свобода, красота или что-то другое, случайность карикатурно, очень похоже копирует черты, но не того, от чего отслоилась как явление, в себе тождестве (мнит себя «чистой трансцендентальной апперцепцией» — чистым изначально, неизменным сознанием, как его понимал Кант в первом издании «Критики чистого разума», во втором он благоразумно ослабил формулировку, ограничившись «чистым единством самосознания») полагающее, что оно обладает самостоятельной сущностью. Случайность — копия своего падения (ближайший пример — «искусство»)[1].

[1] Говоря завуалированным учтивым языком философии, объективный идеализм искусства превращается не в субъективный идеализм, но в вульгарный материализм и прагматизм. Что в переводе означает — не хождение в народ, а простую «бытовуху», которая ничем, предположим, в литературе не отличается от производства туалетной бумаги; вещь,

«Подобно тому как многообразие пространства и времени лежит в основе созерцаний чувственности» (Кант), — это лишь ближайшая видимая причина, допуск, дающий некоторую степень свободы робеющим чувствам, неуверенность как неопределенность на фоне самого пространства и времени и самих чувств, *пророждающимися* бытием, которое, в свою очередь, вторично по отношению к деятельности, в ускоряющем формы наличного бытия к превращению и переосуществлению, — в непосредственность субстанции становления.

Формы наличного бытия остаются «позади» как совершённые, в том числе и необходимость и случайность, выступающие в необходимой предметности как отсвет возможности, ее рефлексия. Случайность сродни чуду. По крайней мере, чудо всегда случайно. Это то самое «вдруг», оживляющее нудную длительность настоящего. Удар барабана посреди нудной симфонии Гайдна. Разрыв. Перерыв постепенности. Она не имеет протяжения, и ее единственность — в тотальном одиночестве, которое так же безразлично, как и свобода. Здесь невозможно нарушить никакую монотонность провокацией. Идеальное «устойчивое неравновесие». Равнодушие.

безусловно, нужная, но в пределах нужника. Современное искусство состоит из комментариев, будто ремарки к так и не написанной пьесе. Оно отреклось не то что от Красоты — от прекрасного, не желая признавать, что оно то и есть самое разсамое, что ни на есть реалистическое до натурализма и слащавое до тошноты, — такие себе современные олеографии «мишек в лесу» под блатной квадрат музычки. Эстетика подвизается экскурсоводом по этому паноптикуму, комментируя зуб мамонта и ржавую копию вериг, власяницы, кои искусство носило, а потом по наследству передало современности. Ни фантазии, ни воображения. Искусство смело и мужественно слепо копирует действительность не только в ее характерных чертах, а даже с запахом. Тупо отражая, удваивая мир, следовательно, удваивая своим гиперреализмом всю его гнусность. В этом его правда. Но отражение не только удваивает подлость и без-образность, доказывая право на собственное существование. Искусство своим продуктивным трудом (напомню, продуктивным трудом является труд, производящий прибавочную стоимость, предполагающей эксплуатацию) позволяет этим превращенным формам обретать реальность объективную. И так до бесконечности, поскольку отражения порождают еще отражения, возрастая в геометрической прогрессии, но повторяется и репродуцируется как одно и то же одним и тем же. Это не возмущает искусство. Но и не отменяет, поскольку, все созидаемое, в силу абсолютной самоидентичности, попадая в мир, предположим свободы, обретает совершенно иную сущность. Так что современное искусство является простой констатацией его встроенности и, главное, нужности (не скажу — необходимости) общей системе эксплуатации и общества «господства и подчинения», а в общем-то работает на принципиальное жлобство (не будем демонизировать обыкновенный капитализм), а так же попутно забивает и так невеликие просторы случайно упущенного свободного времени.

Свободе все едино. В случайности — «все равно». Даже пространство и время внешни к случайности. Время уже не внутренняя форма созерцания, оно — вовне.

Свобода не состоит. И случайность неделима. Она отдельна. Свобода — «никакое что», избыток бытия. Случайность его нестача, «не бытие». Свобода не имеет начала. И случайность не имеет начала.

Случайность в односторонности своей даже перед свободой обладает «преимуществом». Не имея возможности, она все аффекты воспринимает как действительные, но не знает чувства, подменяемые свободой воли. Она сочиняет идеи чувств, дух которых из прошлого вызывает случайно застигнутыми чувствами населенного. Мифология и мистификация очарованного мира, простирающегося и окружающего. Это абсолютное страдание, воспринимающее все, но — равнодушно.

Свобода как тотальное «бытие-возможность» стремит чувства *доразвиться до, но* парадоксальным *образом прежде* снятия, когда свобода неотделима от чувств, теряющих определенность. Она не только испытывает чувства, но и создает их в такой всеобщности, что не в силах сама пережить. Однако и случайность, и свобода противостоят принуждению.

Дилетанты ошибочно приписали Спинозе противоречие свободы и необходимости, на самом деле — свобода противостоит не-свободе, то есть самой себе, поскольку с точки зрения не-свободы собственно свобода является самой страшной не-свободой. Нет ничего более безнадежного, чем свобода от свободы или, что то же самое, — порабощение свободой, да еще как познанной необходимостью, когда ты должен это во всей полноте осознавать. Любое действие твое становится самоубийством вне зависимости, кто победит в этой битве, — ты проиграл. Вся смерть тебе, и твоя — и свободы.

Случайность внешнюю эту детерминацию принимает как адекватную идею смерти, но подчиняется как познанной необходимости, угадывая прообраз свободы, ради которого можно жертвовать собой. Она фатум. Рок. И роль ведет неотвратимо. Это как просвет в трагедии, которую ты уже не однажды смотрел, и её, и о ней, и знаешь все наперед, а она наступает неумолимо вновь. Неизбежность, которая не необходимость. Случайность только в этом единственном случае оказывается не напрасной, и на целую смерть приблизившуюся к красоте. Переход к красоте некрасив. В своей безусловности случайность обретает на миг абсолютность, где свобода красота истина любовь время вечность пространство бесконечность — вневременны, неразличимы, безразличны. Они теряют пределы, высвечиваясь мгновением становления. И это музыка современности в зеркальном и скользящем контрапункте противоречия бытия и ничто, свободного от времени, но отражающегося в нем. Временение, напоминание, вменение современности ее необходимость не быть или быть переходной формой. Пение про себя.

И это единственный просвет, как молния озаряющий нынешнее. Никакой надежды, только ярость творения из ничего. Никакой любви — только идея ее отсутствия. Никакой веры (впрочем, я в этой категории никогда не нуждался), которая выступает как компенсация нищеты духа, тоже отсутствующего и ожидаемого, как второе пришествие.

Второго сына нет ли у тебя?
Пришли его на нашу землю, боже!
Посевов новых ждет она, скорбя,
А ты забыт, и первенец твой — тоже.

Без малого две тыщи лет прошло...
Давно пора надеждам возродиться!
Мы ждем весны, но вешнее тепло
Твоих распятий древних сторониться.

Второй твой сын научит нас любить
Вино и пламя юного рассвета
И будем петь и кровью песнь кропить,
Чтоб не осталась пеня без ответа.

Он даст нам свет, дарует благодать,
Твой младший сын, — мы вмиг его узнаем,
И, чтобы повторенья избежать,
Его мы не распнём, а расстреляем.

Норж, пер. М. Кудинова

Детерминация детерминацией, но она оказывается не при чем. Сама случайность как проброс в чужую еще природу красоты, где ты заведомо преждевременен и чужд по природе, но можешь себе позволить вдохнуть ядовитого воздуха, потому что задыхаешься здесь, и — у тебя нет выбора. (И только потому искусство не знает деления на прошлое и современное, а свое родство со свободой и красотой, — что одно и то же как свободная красота и красота свободы, — черпает из безусловных, а значит, имманентных оснований, как будто не имеет никаких оснований, побудительных целей и, какая гадость, мотиваций к бытию, естественно будто сходить за смертью, куда искусство постоянно посылают.) Творчество вообще самоубийственно.

Свобода же, когда из идеи превращается в действительность и уходит в основание, на свой образ не похожа. Она реальное движение, и имеет сущность, не соответствующую нашим представлениям хотя бы потому что не имеет причинно-следственных связей. Здесь вообще нет ничего внешнего. Природа свободного времени как пространства свободы не ограниченна и не протяженна. Свобода не длится

и не определена собой, поскольку не выступает внешней причиной. Чувства более не унижают познанием, они развертываются уже не произвольно, не дико, но и не оскорбляются свободой как познанной необходимостью. Действие свободного времени создается производством самого времени, вырастающим из производства для производства, которое — в свободном времени — находит единственный смысл и источник самого движения.

Этому есть вполне объективные причины. Распредмеченный прошлый труд, который есть основание прошлого, освобождается в процессе производства. Но это только временная освобожденность, но не свобода. Он превращается в живом труде в прибавочное время, и невольно порождает свободное, эксплуатируемое в так называемом «духовном производстве». Свободное время репрезентирует, представляет будущее как пространство человеческого развития, оккупируясь прошлым, в виде формальных вещей. Сейчас — экспансия виртуальных конечных отношений даже в сфере духа, который представляет собой уже чистое отчуждение.

Прошлого слишком много, и оно не переосуществляется. Выступает в настоящем как одно и то же. Сплошная репродуктивность (даже в этом тексте повторы и нудное толкование есть результат этого процесса).

Отсюда, превращенные формы вообще теряют способность к развитию и отчуждены не только от бытия, но и от идеи, более того — от своего понятия. Случайность не имеет выбора, а если бы имела, то выбирать можно из того, что есть, то есть из прошлого. К тому же, какая разница как умирать: выбор смерти так же произволен, как и выбор жизни, которую не выбирают. Все становится фатальным и предсказуемым. Но как сплошная негативность, одиночество случайного в случае проявления нечеловеческой воли может действовать в свободном времени, как будто его пространство и есть достигнутая свобода, — однако неадекватно самой его фактуре. В свободном времени нельзя действовать несвободно: убьет высоким напряжением духа.

Только в этом случае свободное время выступает вполне безразличным и самодостаточным, во всей своей полноте отрицающей и время, и форму, и общественного, и богатства и всю дихотомию всего сущего, и саморазорванность земной основы, которая — как ни крути и не жеманничай, притворно вздыхая и с придыханием, с деланной скорбью, говоря «к сожалению», —ведет свое происхождение напрямую от противоречия производительных сил и производственных отношений. (Надо сказать, что, если бы не развитие труда, от упоминания которого обыкновенно зажимают нос, а оно действительно смердит, шибает, так что *дух захватывает*, даже в понятии, — если бы не оно, мы бы до сих пор пребывали в круге первом цикличного времени, которое, кстати, никуда не делось, а просто снимается в развитии сущности своего времени в иное, в полагании дали времени, распятого на кресте истории с перекладиной современности, коее снимается во

втором отрицании времени вообще в иное, но не состояние. А в — движение вечности, лежащей в основании. О захваченном духе искусства — отдельно.)

От них же происходят и триипостасность времени, обретающей триаду прошлого, настоящего и будущего, и триада свободы, необходимости, случайности и, дабы не вдаваться в перечисления, — все деления, дробления, различия категорий, если их понимать не банально, как «предельно всеобщие понятия», а в сущности, включенные в саму суть дела и делом этим снимающиеся.

В этом самодроблении времен, абразивности ломающихся, ставших, крошащихся форм наступает нарастающее «трение» времени, «замедляющего» процесс развития общества, но в мелькании жизнь человека делающего почти мгновенной. Но когда это становится элементарным и ясным, в решении псевдопроблемы уже не нуждаются. Размышления, в каких формах это будет воплощаться — забава для несмышленышей, верящих в астрологический прогноз и футурологов, с культурологами, гадающими по внутренностям прошлого. Поэтому ввиду отсутствия идеи, когда делают, *что хотят* (как это предполагается во времени свободы), в случайном мире делают *что получится*, случая произвольные формы и формы форм, делая вид.

Нынешнее — жизнь по видимости. Жизнь кажущаяся и выказывающая сущность этого настоящего как исключительно случайную, к тому же вторичную, копирующую себя. Зато — раздолье для искусства. Ничего уметь не надо. Знать — тоже. Чистота условных рефлексов. Инстинкты в купеческом загуле. Естественный отбор. Выживает не сильнейший, отнюдь, — а умеющий приспосабливаться, *умеющийся*. И при этом: жесткий расчет. Не с целью оскорбить людей, действительно жертвующих жизнью, сгорая в переживании того, что они делают. — Но уж слишком много самородков обсели область духа. И ничего с этим нельзя поделать. Никакие фильтры не помогут, да и без них все проходит систему фильтрационных лагерей бизнеса. Без идей критериев не бывает, к тому же, без смены оснований — в ближайшее время не предвидеться. Даже критика невозможна: по большей части это сведение счетов или беспринципная борьба за рынок. Поэтому на всем, и на философии в том числе, лежит клеймо торгашества. Этим бравируют, гордятся любящие рабство. Однозначность индивидуализма всегда приводит к фашизму, поскольку еще до прихода дуче, фюрера или капо уже подчиняется всецело внешней необходимости, принимая ее за существующее и непреложное, бытующее от века.

Правда, есть одно обстоятельство: неопределенность случайности в силе абсолютной загнанности в единственность ведет к тому, что любой «творческий жест» становится формально эстетическим.

Сплошная эстетика, ни к чему не обязывающая и лишенная внутренней жизни.

Об этике промолчу. Она полностью подменила нравственность, углубившись в сферу домыслов и защищая мораль господствующего класса с яростью, достой-

ной лучшего применения. Даже если она критикует настоящее, это все равно — апология формального права. Категорический императив зла.

Впрочем, этика еще никого не спасала. Память является совестью, но, как оказалось, ее можно и фальсифицировать. (Или оставаться в беспамятстве, что в сложившихся условиях дает возможность выжить, не вдаваясь в подробности времени, застигающего как непогода.) Да и как область философии она уже воспроизводит мертвые формы, поскольку всё сказала. Хотя слабые попытки реанимировать ее видятся в том, что эти попытки открыть давно открытые незрячие глаза, могут угробить даже видимость надежды, вырвав из спасительной темноты хоть кого-нибудь.

То же относится и к институту религии, которая — и пережиток, и предрассудок[1]. Доказательству это не подлежит, так как в случайном мире нет причинно-следственных связей. А в области свободы действует иная логика, недоступная рассудку и не подвластная меркантильным желаниям здравого смысла.

Надоело заниматься ликбезом. Объяснять азы все равно, что подробно рассказывать, что, скажем, «спекулятивная философия» так это-таки да, не на Привозе. Здесь нет даже кэйфа[2].

По сути, всё это тошнотворно, а, кроме того, — наталкиваешься на внешнеположенные современности пределы, которые преодолеть не в силах. Одно дело, когда растешь, попирая собственные границы, — и это болезни всё того же роста.

Совсем другое, когда прихлопнут невозможной действительностью и скован предрассудками современности, которая в принципе ничего не может, потому что перестарок, и своим старческим рассудком, основанном на логике домашнего обихода, обретаешь только клиповое сознание случайности...

---

[1] Всё, что писали — от Отцов церкви до Шлейермахера, Баадера, Якоби и т. д., Карла Барта, Марселя, Унамуно, какого-нибудь К. С. Льюиса с его «Бог терпел и нам велел...», наконец, русской религиозной философии, да мало ли, — писали тонко, изощренно, красиво, со знанием и любовью к предмету, — не спасло никого, не решило ни одной из проблем. Даже знаменитую проблему теодицеи. Теология сама превратилась в эстетику. Ею можно любоваться, и даже быть, но не спасает, а разрушает чувство, замутняя его. Стоит ли прозревать? Слепота, она привычней, а к запаху можно притерпеться. Это грубо, но не грубее того, что происходит сейчас.

[2] Kayf — спертый британским львом из арабского языка во время оккупации известных территорий, как счастливое мусульманское снадобье, свойство. «Kaif, — утверждает Лоуренс Даррелл, — та созерцательность, что происходит от умения молчать и внутренней свободы. Kaif — не мечтание и не медитация, которые по сути порождены расслабленным рефлесирующим сознанием: kaif есть глубокое, бездонное отдохновение воли, когда человек даже не пытается задаваться вопросом «Счастлив я или нет?» (*Даррелл Л.* Горькие лимоны / Пер. с англ. — М., 2007. — С. 102).

Все в лучшем случае получается нечаянно, чаять нечего и уповать тож. Знание о чувствах вообще невозможно, тем более в современности, когда правда — хуже лжи, а неподдельный интерес представляют только ощущения. От чувств только боль и маята. Однако скорость и интенсивность явлений увеличивается, хотя все остается на месте, и ничего не происходит, поскольку движение это механическое.

Мелькание произвольных видимостей не сливается в видеоряд, как при той же мультипликации, а в разобранном состоянии деконструированных механизмов, деталей, лишенных логики, смысла, сковываются внешней диктатурой принудительного действия. Как песок отдельных форм, шелушащихся времен, отработанного мусора, вываливаемого не то что на свалках, а прямо в непосредственном жизненном пространстве настоящего. У современных творцов — психология бомжей, всеядность которых роднит их с клипмейкерами. Вседозволенность. Стереотипность поведения (о поступках не может быть и речи), моральность определенного класса, натирающая промежность, следование строгим правилам унылого эпатажа, полная опущенность и отсутствие интеллекта. Всё — в рамках необходимого и достаточного. Современность, гнусная, как старость, и дряхлая даже в своих желаниях и устремлениях. (Нехорошо обижать стариков?) Она надоела самой себе. Ей надоело быть современностью. Но это не мешает современности похищать воздух и портить его с упоением маньяка, подгоняя все под свои ублюдочные мерки, выраженные в утвержденных «ценностях».

В превращении сначала надо было исчезнуть историю в себе, чтобы открылось ничто, а не опустошенность слежавшихся пластов отработанного времени, и это «ничто» не узнать, ринуться пространствовав, овременив и превратив ничто в пространство, движущееся навстречу мне, и с упоением разминуться, пройти стороной, осторонь очертив траекторию, касательную, которая ничего и никого не касается.

Потом в само-забвении, в за-бытии, за бытием оставив, за-памятовав бросив свое я, слиться, утратив себя во всеобщем, чтобы не быть даже в помине. А не превращаться в склад, где в случайном или инвентаризованном порядке лежат ощущения, чувства, пронумерованные, как вещи, заставить все это расплавиться в движении в никуда, промерянное собой, но не присвоенное.

Единственное чувство, от которого следует отказаться легко и свободно, всей свободой отказаться, — чувство собственности. И после, исчерпав времена и пространства, вновь восстановить первозданное ничто, никакое что, где нет границы у абсолютной красоты и меня, поскольку нет этого возвратного меня, себя, своего-другого и прочего, уже исчерпавшего жизнеспособность, барахла, «культурного» слоя в отвалах истории, свального греха случайных вещей, осколков, мусора, обломков, которые с таким удовольствием объясняет бывшая философия, играющая теперь роль младшего черпальщика при ассенизационном обозе, а — искусство нехотя, лениво изображает, обозначая присутствие. Но это опять-таки ничего изменить не может, пока не упразднен институт частной собственности, основанный на эксплуатации.

В искусство и философию впёрлись люди толпы, «мульта(и)тьюд», чернь из глубинки, лишенная элементарного вкуса, но зато исполненная дикой наглости и всеядности. Полная вонючей силы сермяжная сволочь уничтожила неспособные защитить себя свободные, элитарные чувства, — их смела грязная физиология, сдобренная густопсовым фрейдизмом.

Некогда претили опасения Бердяева, что аристократичность духа может быть сменена полным отказом от свободы и от идеи. Теперь это стало явью. Причем, речь идет не о географическом или этнографическом происхождении «быдла», а о результате деятельности совершенно определенной формации, основанной на частной собственности и производстве прибавочной стоимости, которая, к чему ни прикоснется, превращает все не в золото, как заявляется средствами массовой информации, а — в дерьмо, и этим гордится. Так что появление класса подонков как этического феномена — архитектоническое понятие, возможное только в эпоху «ценностей» и господства тотальной морали капитала, когда подлость, обман, ложь, насилие и предательство возведены в ранг добродетелей как овеществленное сознание современности. Со-временность бессознательно себя ощущает со-бытием. Жаждет всего непосредственного бытия, но не чувствует себя, не дорастает до чувств. Современность — это не поступок, а поступание «этостью», оступание, отступание, отступление и арьегардные бои самоидентификации и актуации на подступах к себе; всё вокруг да около; между собой и временами; но отстает от бытия, довольствуясь только жаждой всего, отринутого на неопределенное время, как «нето». Ненависть к «духовности» провозглашается самой «духовностью». Делается это с неподдельным наслаждением, в соответствии с «принципом удовольствия». Однако бешенство эпохи не стоит принимать за страсть и развитие чувств.

Элитарность духа, высокие чувства достигаются деятельностью, требующей в этом мире жертвовать жизнью[1].

---

[1] Ничего общего с «Восстанием масс» Х. Ортега-и-Гассета или новомодных «Восстанием Элит» К. Лэша, Атильо Борона «Империя и империализм», Дж. Бьюкенена «Смерть Запада», Агамбена «Священный человек», Н. Кляйна «No Logo: Люди против бреэндов», Y.-A. Bois, R. Krauss «Formless» («Бесформенность»), или не менее культового опуса «Империя» Антони Негри и Майкола Хардта, или все того же Негри «Множество: Война и демократия в эпоху империи», труды Рансьера, Ханны Арендт, Джудит Батлар, Камилы Палья, Бенджамина Бухло, Анри Глюксмана, Бадьё и т. п. околофилософской «попсы». Это — не «энергия заблуждения», а сознательная «дезинформация как политинформация», направленная на подавление любого инакомыслия. Я просто заявляю о непричастности к современности. Все работы — навскидку, — букет мог быть и другим. Великолепная критика, смысл которой, в конце концов, сводится к банальному оправданию существующего строя, по эрудиции не годятся в подметки работам Ницше, Шпенглера, Маркузе, Лукача,

Только всей жизнью, постоянным самоотрицанием, всей смертью можно двигаться вровень с красотой — и то на время, и то противостоять ей, и то на миг увидеть и умереть, и то — идею: да не ту. Когда-нибудь красота уйдет в основание, как и свобода. Но это и происходит *всегда, когда-ни-будь*. Истина ее станет нормой и норовом, естественным как дыхание бытием человека, когда иного не дано. А если это не так, то не надо вовсе. Но пока современность отстраняется от себя и живет сугубо отчуждением, буйством превращенных и возвратных форм, которые — пепел и прах даже не ограниченных форм бытия, своей *нетостью* порождающие время, противоречащее времени, — но отработанные формы *времени времени* во всей его объективной реальности.

Объективность воспринимается как бесчеловечность, отрицающая субъективность. Это не так. Субъективность всецело объективна, и в этом противоречии находит себя в отношении саморазвивающейся и обретающей последний предел в форме форм, что и с завидным мужеством констатировала прошлая эстетика, вынужденная, дабы не выродится в убогое сравнительное искусствоведение (искусство-*едение*) или простую формальность, упразднить себя. И как оказалось — напрасно.

Подписанный эстетикой приговор оказался наговором. Преодолев формальность, вернувшись живыми чувствами живым чувствам, эстетика обрела смысл в бесконечном становлении. Ее объектом стали пока еще превращения превращений самих чувств. Это кажется исчезновением ее. И развертывание самих чувств в способе дела, не ограниченного заведомым масштабом, возвращается в непосредственность развития, в неминуемость становления, лишенные пределов и определенности. Чувство перестает быть частным делом, личным делом каждого.

Оно уже — не каждое, частное, частичное, — но в этом самоотрицании, самосожжении просвечивает до иной, возвращенной сущности человека, а не его возвратных форм. Оно неизбывно. Но еще временит. Когда в отрицательности действия материи сперва обретает форму, а после в отношении наличной формы как процесса теряет материальность, целиком, и целость в том обретая, обращаясь

Адорно и вообще Франкфуртской школе, не говоря уже о немецкой классике и ортодоксальном марксизме. Можно было бы обойтись и без имен, или, напротив, продлить список самых модных французов, дескать, «не бойсь, и мы не лаптем щи хлебаем», учитывая традиционную ориентацию, на ейну французов бабушку, которая «изячна» и поэтична, но — в рамках недели моды и законопослушности. Такой себе *фразум* современного околофилософского бомонда. Но очень смешно, когда смешивают французский с нижегородским и «окают» на французском, хотя русский отнюдь не хуже. Понятно, что не стоит бороться за квасной патриотизм, но все это напоминает грустные времена, когда шмотка тридцатилетней давности из городу Парижу вызывала ажиотаж где-то в Крыжополе, на местном «Бродвее». Этакий французский стих на вологодской почве.

в иное, не спрашивая и не утверждая, и это иное дает произведению жизнь и время как новый материал, который всю весомость времени возвращает чистому движению, — это только первое робкое обретение дыхания, шевеление развития, вынужденного развертывать свои определения в пространстве и времени пространством и временем, любящее преданно, не отрекаясь и не тяготясь ими. Всё — как рождение заново. Всего лишь — самообретение отношения и изумленное деятельное созерцание себя, метафизическое ощупывание, изумление чувств, пришедших в сознание, но на дыбе времени и пространства. Это только первое отрицание, но и его уже слишком много.

Эстетика сущности — не ко времени, и тем более не может быть приспособлена к нуждам современности. Она — не в созерцании. И со всей страстностью вступает в антагонистическое противоречие с отступающей современностью. Чувства сталкиваются со временем. До субъективности, этой промежуточной, временной, исторически ограниченной формы следует еще дорасти, а уже видится дальше. И эта даль сама по себе не видна, не ведома, а только — ее открывание, распахивание не навстречу, а мимо, поверх, пока еще унижающая своей огромностью, но превышающая возможность, застигнутой врасплох со-временности. Этот простор не возможен. А тут еще властвует — в противоположность субъективности, при том антагонистической — *субъектность*.

Если субъективность в противоположность субъектности предполагает самораздвоение единой деятельности на объект и субъект, которая в сущности ведет к становлению и разрешению этой противоположности, в каждый данный момент самоотрицаясь, и представляет собой чистое превращение, то субъектность в абстрактной односторонности не знает даже тождества с собой, являясь феноменом в себе, черной дырой случайного, неограниченного потребления, причем без восприятия и без меры, поскольку мерой полагает себя. Суть его — торговля.

И критиковать это положение вещей в положении бессмысленно даже с точки зрения формальной логики: не гигиенично.

Здесь произвольное прикосновение к любому клочку, обрывку увиденного вызывает не вопросы — «состарившиеся восклицательные знаки» (С. Кржижановский), а недоумение, как это вообще возможно.

А оно и не возможно, и не действительно, оно остановившееся механическое, заводное время, провалившееся в собственную дискретность, прерывность, как в колдобину бытия. Оступившееся и отступившее время того, что претендует на современность. Все случайно, без противоположности. Нет, не метафизика, просто анти-диалектика: все обретает самостоятельную сущность и тонет в бессвязности, как у разлагающегося трупа.

Нынешнее время действительно уникально в своей унифицированности и необязательности. Рванность как таковая. Спорадичность и покорность.

Произвол имеет некоторое преимущество. Основываясь на лозунге: «Делай, что хочешь!», он с удивлением обнаруживает, что действие невозможно и ничего не хочется, кроме небогатого ассортимента на животном уровне, без которого невозможно жить. Убогая фантазия дальше средства от перхоти и попкорна не идет. Поэтому остается только забавляться отношением времени к самому себе. — Куда кривая выведет. Или взвинчивать себя суррогатами, чтобы хоть как-то взломать одиночку, узилище случайности, раздваиваясь, разваливаясь на я и не-я, и — напрасно.

Одиночество не тождественно себе. Оно неразделимо. При этом впору, подобно каноническим евклидовым «началам», можно и должно писать «Начала современности», тем более что последняя начала не имеет, оставаясь в дурной бесконечности однозначной случайности. При этом необходимость всегда в прежнем, в прошлом, прошлым — дело прошлое и дело прошлого. Она бессильная причина, а случайность — последствие. Современность — «одна и та же», но «та же» не совпадает с «одной», как «свое» не совпадает с «другим». Она зазор между «не-иным» и «иным». Абсолютно безнадежное пространство между отражением и отражаемым смотрится в прошлое, и не видит ни прошлого, ни себя: в унылом однообразии имитации жизнеотправлений. И, главное, — иного не дано, а потому: «смирись, о гордый человек». И смиряются. Нет даже банального «бунта в тупике», безжалостного и... Все буднично и пошло. В лучшем случае эта бессловесность вызывает печаль, «хюзюн», столь изыскано описанную Орханом Памуком в книге «Стамбул»[1].

Современность — анахронизм. Зато сколько возможностей для игр среди руин утраченного времени — этих игр около-временности, похожих на игры среди могил, костями времен. Не стоит уделять этому так много внимания. Отводим же мы взгляд при виде уродства или «калецтва», выставляемого напоказ. А то в своих «филиппиках» можно вполне впасть в состояние того горного инженера у Паустовского, милого человека, но имеющего «пунктик», что — все зло идет из «Девона».

Я не за покорное благоразумие. Единственная отдушина у случайности — буйство чувств (хотя откуда им взяться, разве из прошлого), но «половодья чувств», а не однообразных без-образных ощущений, жаждущих подчинения и дисциплины. Мы, предавшие историю, даже прошлому не нужны.

---

[1] «Слово “хюзюн”, как и слово tristesse, обозначает не болезненное чувство, от котрого страдает один человек, а культуру печали, атмосферу печали, которой живут миллионы людей» (*Памук О.* Стамбул / Пер. с турецк. — М., 2006. — С. 138). «Это не болезнь, которую можно вылечить, и не беда из которой можно выбраться». Ничего общего с меланхолией, и тем более сплином. Это скорее сродни нашему «тоска-а-а-а». Как тут не вспомнить Рильке, который утверждал, что ради слова «тоска» он выучил русский язык, поскольку нет ничего более бесконечного и открытого, окутывающего дымкой бескрайнее небо, и т. д. и т. п.

НАЧАЛА СОВРЕМЕННОСТИ

Современность далека от себя как никогда. Она и есть как никогда.

Никогда прежде.

Никогда потом.

Никогда ныне.

Изнывшее «не…», которому нечего больше отрицать. Кроме расстояния до оставленного начала и расставания до конца. «Ны? Не?» Отрицание — распорка-прочерк между брошенным началом и неизбежностью конца. Распорка. Вот и Все Что Есть.

Этим со-временность отодвигает время в безнадежность. Сдвиг. От-сторонение. Время околевает около, на околице живого бытия ничто. Время оставлено на потом. Остановлено на «этом». Опережая «прежде». Прежде прежнего, оставленного на потом. И это «потом» всегда «не-сейчас». Оно прошлое еще до сбывания. Ненастоящее. Не настающее. Прошлое, прикидывающееся будущим. Замершее ожидание, свою несбыточность полагающее как цель, питающееся скудными обещаниями телеологии отсутствия. Со-временность, со-стояние с будущим непреходящим, не-настоящим и прошлым не преходящим, не отстающим.

Любое отсутствие становится поводом времени восстать из лишенности, во всей своей неповторимой близости и онтологической достоверности, нехотя давая волю чувствам, противным ему по природе. Времени хочется избавиться от чувства времени.

Чувства тянутся к вечности, даже в непрекращающейся ненависти к чему бы то ни было, будь то современность, сами чувства или время. Чувства против собственной природы вы-

нуждены (*внуждены*, принуждены необходимости) быть-как-ни-в-чем-не бывало. Время прорывается либо как цель, надежда, идеал, все несбыточное и безнадежное, навсегда отброшенное в будущее, либо кажется уходящим на закат, как нечто невозвратное и покидающее, скрывающееся за горизонтом, за кромкой смерти, кончающимся временем в непроглядности, тревоге и в печали, затянувшей чужие дали.

Уже за кромкой моря кливера!
Так горизонт ушедшего скрывает.
Не говори у смертного одра:
«Кончается». Скажи, что отплывает.

О море, непроглядное вдали,
Напоминай, чтоб верили и ждали!
В круговороте смерти и земли
Душа и парус выплывут из дали.

Ф. Пессоа

Цель, надежда, идеал, мечта сокращаются, скукоживаясь по мере приближения, наступая и мелея, приближаясь к метафизическому концу — все меньше этого «еще-не-все», как выражения неполноты мира, все огромнее пред-стояние, преддверие, нежели со-стояния, тем ничтожнее полнота совершающегося, ощущающегося как сбывшееся несбывшееся.

Все, некогда ожидающееся — в прошлом, за которым не угнаться. А если угнаться, двигаясь вслед за солнцем со скоростью вращения Земли, «уплывающей из под ног», пытаясь остановить мгновенье, то лучше подняться и быть напротив солнца, в упор наблюдая вечный его закат, который восход. Для Вселенной конец временен, а для тебя навсегда.

Нет ничего более далекого, чем настоящее, позволяющее взглянуть на время со стороны, отстраненно и безучастно наблюдать, как оно чахнет, увядает в переживании, как сеется рассеянно временами, застилая просторы истории, искусства и обыденной жизни, наводя невыносимую тоску.

Одно единственное одиночество, загнанное в себя сторонами. Стиснутое со всех сторон оставленностью, брошенностью. Но оно не потусторонне. Одиночество — та сторона, где… Сторона как граница. Оно — не игровая приставка к отчужденному миру, где удерживается в себе бесконечным «нет», тотальным отказом. Оно — предел бесконечности, итог и исток всего, предел всеобщего, которое предел одного, скованного в единство принудительным отсутствием. Убитое усилие. Ничего кроме… Кромешность.

Случайность будто предел всему, достигнутое и вожделенное здесь-сейчас. Угроза предела, но не наступающего, а отступающего в беспредельность. Сотворенная единичность никогда до и никогда после.

Разрыв, провал, рассечение, через рану которого пытаются отдышаться и захлебываются нетостью. Не-точность, от метафизической точки отстороняющаяся. Предел бесконечного отсутствия и потому по своему — все время, а по другому-чужому отказ от него. Свернутое в точку, без протяжения. Оно потеряло ближайшее «прежде» и дальнейшее «потом», но и «здесь и сейчас» тоже. Оно «тоже» и «то же», не существующее без внешней необходимости, ставящей перед выбором быть или не быть, но оставляющее в ни в том, ни в другом, как в «ни то, ни сё...», всецело втискиваясь в брошенное пространство нейтральной полосы и ничейной земли между случайностью и необходимостью, между пространством и временем, между я и не-я, и т. д. в любой контрадикции, когда вместо диалектического единого образуются две различные сущности, скажем, время само по себе и пространство само по себе, находящиеся в иррелевантности.

Парадокс в том, что этот вихрь, черная дыра времени, как полная лишенность (ничего лишнего) чего бы то ни было, представляет сплошность пустоты и потому умножается чистым количеством. Оно больше не единство прерывности-непрерывности. Утрачивая сплошность и связность, снимающиеся в «прежде» и «было», время теперь сплошь перерыв постепенности, но отторгнутой в чистом отрицании, как таковом; времени не осталось — только его механический субстрат.

Условно говоря — зряшное отрицание, повторяющееся без снятия и не имеющее последовательности. (С точки зрения формальной логики — такого не может быть, но время теперь — теперь-время, сорванное с «места» потеряло способность быть, ему не место, оно не существует. Это своего рода диалектика, утратившая основания или рассеченная пополам, метафизической, внезапной, не объективной смертью прерванного развития. Апофатическое единое отрицания, не знающего себетождественности и самосознания — совершенная ущербность ущербности, чистая лишенность и как таковое — время данное враз, сразу и вдруг.)

Что-то вроде практического разрешения проблемы, которой мучились отцы церкви: Если Бог абсолютен, то он вечен и бесконечен. Все возможные его дальнейшие проявления не вероятны и невозможны. Он не имеет истории и не развивается, поскольку, будучи вечным и бесконечным настолько, что не знает пределов и границ, не может выйти из себя никоим образом, и даже являться в образе, как чистая сущность, которая для себя непостижима. Другого не дано. Откуда берется время? В котором развертывается акт творения из ничего? Однако, коль скоро это так, то бог (с маленькой буквы, поскольку имени не имеет) ущербен на целое пространство и время. Этот изъян, лишенность, так же вечен и бесконечен, как сам бог, и противодействует абсолютным и безусловным образом самому богу, отпадая от него. Творит не Дух, а отсутствие духа. Бог обретает предел и познание себя в ничто. Он покинут. Ничто, из которого творится мир, является

материей. Ничто и материя одно и то же. Ничто источник времени. Чистое отрицание. Без отрешения. Стремление без экстаза и дальнейшего.

В случае, если мы обходимся без акта творения или прямо экстраполируем (полируем) эту богословскую идею на любую абсолютность, будь то красота, становление, любое творчество, ситуация не меняется. Вопрос начала остается неизменным и совпадает с концом. Начало не возможно и потому начинается с того, что не есть.

Но то же самое в абсолютной случайности, которая с Богом совпадает как нетость, покинутость, оставленность и бесконечность одиночества. Одна и та же апофатичность. Случайность одиночества меняется с богом не ролями — сущностями. Одиночество абсолютно. Оно — «вот и всё». Вот. И все. Сущее настоящее. Не-сущее.

Настоящее всегда не подлинное. Его данность иллюзорна и оно противостоит себе во всех противоречиях истинных и мнимых. Оно источник и конец времени, противоположность материи и духа, необходимости и случайности и т. д. Это не разные противоречия, а одно единое, одна сущность, а не множество суетой порожденных. Предел, как единственно достоверное ничто, разрывающее прошлое и будущее и связующее их. Равновесие между ударами истекшей (стекшей в ничто) и будущей бесконечности. Перерыв постепенности. Разрыв. Бегущая трещина.

При этом одиночество — не точка, оно имеет протяжение. Оно протяжно до бесконечности (однако не имеет длины), как лейбницевский складывающийся бесчисленно лист (квадратное одиночество, устремляемое в себя, словно к единству мира, в его дословной безусловности), стремящийся к исчезновению, но не достигающий его. Оно стремится к основанию, но обнаруживает и утверждает только себя и потому существует зазором между основанием, покинутым некогда, бесконечным «минимумом максимума» (Кузанский): это — прошлое, и существующим-покидающим, устремленным к себе — в будущее, стремящимся к настоящему, обращенному в себя, как в веру.

Антиномия актуальной и потенциальной бесконечности полностью исчерпывается провалом, самоосуществляющимся отношением, чистой формой, превращенной и живущей превращением (гусеница, жаждущая полета, но никогда не становящаяся бабочкой). Ни потенциальной, ни актуальной бесконечности.

Это не экстаз: ни Единого, Красота которого, по Плотину — в экстатической первопотенции сущего, ни экстатирование за пределы отчаявшегося единственного-принудительного, в которые загнан человек обстоятельствами, где ни *единого* человека, но множество одиноких индивидов, отчужденных в гипертрофированные (гиперантропоморфные) качества во-вне. В представление, лишенное воображения и образа.

Это экстатирование, вбрасывание, падение, низвержение в себя, которого нет. Жажда, умоисступленного желания рабства, чтобы быть зависимым, нужным

хоть кому-нибудь в абсолютном безразличии — никакой диалектики пресветлого Мрака и темнейшего Света (Lumen Obscurum — света, перевернутого, вывернутого наизнанку), — самоубийство, переход не в иное, а в обыденную смерть, обращенную в «обратно», как в неразличенное.

И только бесконечность в себе, которая на короткое время остается переходом, самовоспроизведением отодвигая метафизическую границу на неопределенное время, позволяет опять же на некоторое опаздывающее, обгоняемое, настигающее вослед время совпадать этому процессу в случайном с экстазом абсолютной свободы, хотя бы в образе исступления. Но даже в розности чувств это не одинаково, поскольку, хотя и в случайности и в необходимости одно и то же чувство разниться только по предмету, и иных качеств не имеет, однако в случайности чувство стремиться избыть себя в ощущении и дальше, стремясь к бесчеловечному насекомому бытию, тогда как в свободе чувство обретает с уходом в абсолютное ничто онтологическую, бытийную сущность становления[1].

---

[1] «Любовь, следовательно, есть не чувство, но *процесс онтологический*, а именно она, в точном диалектическом смысле, есть становление, то есть взаимопронизанность бытия и инобытия» — я даже не считаю нужным ссылаться на узнаваемый комментарий А. Ф. Лосева к трактатам Плотина, в «Позднем эллинизме», хотя спорить можно было бы и хотелось бы, а еще лучше взахлеб восхищаясь до бесконечности, а не печально констатировать, что все мы попали в ситуацию утонченного заката эллинизма, в гордом и скорбном недоумении вынужденного наблюдать приход тупого и вонючего нового мира, только без эллинистической культуры. И можете мне поверить, это отнюдь не новорожденное неохристианство, хотя и старое натворило предостаточно, опозорившись навеки, выродившись в предрассудок, чтобы мумифицироваться и больше не упоминаться в этой человеческой истории — только сквозь зубы, — нет, это та, замалчиваемая нисходящая ветвь в истории, которая деградировала и не оставила по себе памяти. Даже не ветвь, которая нечто органическое, а кристаллы мертвых случаев, составляющих, если бы пустыню, но просто отвалы, бытовые отходы отработанного времени, стыдливо именуемые «культурным слоем», свалка ядовитых отходов — «смерть с упованием уничтожения» (Плиний) Можно, конечно уповать, что мы — некий переходный период, а история сплошь из переходных периодов, такова ее суть — не надейтесь! абсурдность происходящего такова, что все закончится полным уничтожением, бессмысленным, как если бы взорвалось Солнце. В ожидании катастрофы философия замолкает. Если не... Поэтому заговаривание, бормотание, шутовские выходки, умственный целлюлит, дряблость (в духе Сати, очередные «три прелюдии дряблой собаки») и просто болтовня, бодро анализирующая с фрейдистскими шуточками роль и необходимость рекламы, вполне оправданы и берут на себя роль философии. Последняя философия всегда «если не...» (См.: *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Поздний эллинизм. — М., 1974).

Превращение, в отличие от бесконечности становления, как единства бытия и ничто, является переходом от сих до сих, от одной наличной формы к другой, от одного, вернее, оного наличного бытия к своему–другому, смысл которого в отчуждаемости, отрешенности. Оно — становление в одной и той же определенности, обставленной пределами переходов во всех возможных качествах, сходящихся в одном и том же. Все изменения, движения, исчезновения, возникновения, проявления, покидания, расставания, прощания — суть становление как оно есть — «есть» становления, загнанное во временные формы, чуждые есть и не есть, «бытию ничто» «истинного становления», обнимающего в единстве вечность и бесконечность, превышающего это единство и не относящегося к нему. Ограниченное становление является формой наличного бытия, предел которого — прекрасное, покушающееся на абсолютную красоту, не снисходящую до основания, но которую пытаются разрушить до основания, пытаясь всеобщему противопоставить столь же абсолютную случайность, хотя и оглядывающуюся на внешнюю необходимость.

Становление, ограниченное таким образом само, как то же самое становление воспроизводит себя в одной и той же форме покоя, в себетождестенности, тем самым становится формой наличного бытия или переходом, обретая начало и конец в каждой точке своего существования. Переход — всегда в прошлом. Как перерыв постепенности, настоящее отвечает временем (временами, временам) рождающимся отсутствием, при этом время двоится (множится, дезинтегрируется, живет распадом), поскольку как *одно и то же*, то же и иное порождается прехождением наличной формой бытия и наличной же формой ничто, и «третьим» временем. Переход, их преходящее отношение чистой формой, рождающимся «ничто не вечно». (Я не решил проблемы становления, но зато точно знаю, отчего плакал Гераклит Эфесский.)

Одновременность «трех» времен исчезает в основании, вызывая избыточное восхождение-изгнание, нуждающееся в происхождении со-временности. Время отторгается в самостоятельную область моновремени, без своей противоположности — пространства и рядится в пошлые одежды собственности, одним «костюмом» удерживаясь в принудительном единстве от распада. Одному, единственному «моновремени» противостоит только бесчисленная ограниченность множественности времен, безмерных в своих одномерностях.

Тошнит от одного представления, что возвышенное и воспетое «я, не-я и отношения между ними», совпадающее с прошлым, настоящим и будущим, есть всего лишь запаздывающее, отстающее от бытия отражение простого процесса разделения труда, которое собственно и является источником рабочего, прибавочного и свободного времени, не времен, а именно времени, построенном на практике «превращения все во все и в сущее настоящее» и, в конечном итоге, «в то, что

нужно человеку» (сейчас и правда, в то, что чуждо человеку, поскольку процесс отчуждения стал объектом самого себя, то есть нужда стала единственной целью производства). Основания природы времени и сущности человека в этом ускоренном доразвитием-превращением природы в вещь, аккумулирование в ней несоразмерного ей времени и деятельности. Она и является объективированной «первичной памятью» и основанием со-временности любого настоящего, выраженного в превращенном виде отношением Я и Другого, как скрытым проявлением общественного порабощения в обществе «господства-подчинения». «Любой объект свободного произвола, сам лишенный свободы, называется вещью», — кажется, так писал И. Кант. Человек — вещь среди вещей, он обезличен и добровольно отказывается от свободы. Хотя и эта последняя не в себе, а пока в свободе времени, находящейся в экстатирующей цели, которая с одной стороны порождена нуждой, потребностью, а с другой обращена не во вне, а «внутрь», к покинутой нищете основания. Свобода как самоцель не может быть локальной, не в состоянии удержаться, не опрокинув себя в действительность и тем опровергнуть. Она находится во временных рамках ближайшего времени. Самое трудное воспринимать это как один и тот же процесс, — настолько не похожи начало и конец свободы, сущность и явление того же производства и бывание его превращенных форм в виде искусства, религии, философии, науки и вообще бытия чувств. И это одно действительное движение, оно же бытие и небытие, которые не требуют доказательств, как солнце (перефразируя знаменитое наполеоновское о французской республике). Смиряться не смиряться, соглашаться не соглашаться, нравится не нравится — не вопрос — дело вкуса, однако действовать заставит действовать принудительно по заведомой схеме или обойдется без тебя.

Проблема оснований, начала, пока еще в обществе господства и подчинения, трансформируется в желание выработать любой ценой такие формы власти над этим процессом, чтобы установить диктатуру не только над искусством и вообще общественным и индивидуальным сознанием, но и над непосредственными чувствами и ощущениями индивида, повторюсь, любой ценой. Уже не насилуя их в попытке подогнать, порабощая и переделывая, а попросту создавая и штампуя... Для этого как минимум необходимо уничтожить историю и воображение, что и сделано с успехом. Всегда поражаешься, когда видишь пластиковые, дисконтные образцы современного «мышления», пусть не американского, а европейского, их одноразовости и дизайну. Оно функционально, но не чувствует историю, вращаясь в определенности простой осведомленности и количестве сомнительных фактов. Я не хочу это доказывать по простой причине: это как с религией, если человек верит, то твои аргументы впустую, если не верит, то тем более. Можно от излишней нашей удаленной, пока еще и не разучившейся чувствовать, любви, предположим к Италии или Парижу, начать рвать тельняшку на груди и орать:

«Дык как же ж, наши любимые…», — и кто во что горазд, — далее длинный перечень памятных мест и имен[1].

Промышленное производство чувств, ощущений, переживаний, аффектов поставлено на поток в полном соответствии с условиями применения машин, когда универсальность всеобщей человеческой сущности сведена к абстракции общеобязательного механического действия, в частности — потребления (истребления), которое вполне может быть заменено механизмом, действующим без человека. То, что искусство уже капитулировало — очевидно, какие бы заявления не делались его представителями и какие бы манифесты не писались. О философии речи нет. Суть только в том, что в такой бессмыслице человек, вернее то, что от него осталось, выступает единственным источником прибавочной стоимости, которая без живого труда существовать не может, что только и удерживает от тотального уничтожения, но удержаться не может. Это уже избитое (и очень больно) место.

Торжественно-ликующая констатация современными идеологами, что шиллеровский лозунг «Свобода или смерть!» сменяется толерантно-конформистским «рабство или Смерть!» и призывы к тому, чтобы смириться, потому что такова суть частной собственности, вызывает обильное слюноотделение и умиление у нынешних апологетов существующего. Запугивание тоталитаризмом как альтернатива нынешнему, тоже, кстати, тоталитарному обществу — хорошая страшилка для толпы. На самом деле такой беспощадной диктатуры, как сейчас, мир еще не знал. Фашизму, заполонившему все пространство, удалось приспособить

---

[1] Однако никто не утверждает, что умных и гениальных людей там нет, речь об неисторичности и бесчувственности даже там, где человек этим дышит и живет, о принципиальной невозможности чувства и его мгновенности, одноразовости, одновременности, которая не со-бытийна в соотношении времен, а время-в-себе без отношения, не имеющего ощущения. По себе судите, вот первый попавшийся пример: для большинства так называемых интеллектуалов Гегель «устарел» и вообще «отец фашизма» (при таком раскладе из Гоголя запросто можно сделать Гитлера и наоборот — было бы желание), Маркс — «архаика», а вся история философии — «отстой». Ну как? Примерили на себя? Впору? Не жмет? Зато поговорим о «фракталах», о «габитусах», о дизайнерской работе Беренса и в какой степени в ней нашли приложения принципы Веркбунда. Иными словами, любое самое серьезное научное исследование становится интеллектуальной попсой по определению. Принципиальной разницы между «Комментариями к “Пармениду” Платона» Прокла и борзым чтивом односезонной мужененавистницы, лауреата Нобелевской премии Элинек нет и не предвидится, она же несомненно круче, тем более лауреат. А нынешняя «фи!-los-софия» грозит заболтать себя насмерть, бултыхаясь в очередном жижеке, пытаясь заглушить страх пустоты, посылает от всей души читателя «К Адорно!», «К Деррида!!» и «На Фрейда!!!», что нисколько не ослабляет эффект и динамику послания.

осознанную необходимость, так что думают и ходят строем уже по внутреннему убеждению, совершенно свободно и добровольно, с лихостью и сладострастием[1].

Не наступившее, по вполне понятным причинам последовательное развитие основания от рабочего, через прибавочное, к свободному времени, снимающего противоречие всех времен в единстве их свершения через рабочее свободное время, прибавочное свободное время и наконец *свободное свободное время*, исчерпывают историю времени вообще, уходя в основание. Дальнейшее становится непосредственным становлением, восстанавливая во всей полноте и исчерпанные, а значит воплощенные и реализованные прошлое и будущее, во всей полноте освобожденного чувства, снимающего все раздробленные по предмету и чувства и ощущения, эмоции и аффекты в едином, не отличающем себя от другого

[1] Всеобщее стукачество, доносительство и патриотические намордники стали правилом хорошего тона и главной добродетелью у современников, равно как пошлость и проституция. В перерыве между бездарными, откровенно убогими конкурсами, играми, шоу, где избранный народ натужно веселится на бесконечных «юмористических» проектах, на которые тратятся миллионы для разрядки, тоже в качестве запугивания обывателя и в назидание домохозяйкам — фильмы о беспризорных детях, хотя то, что гибнут дети, никого не волнует, куда как интересней узнать об очередной трагедии бездарной «звезды», которая не может двух слов связать, о ее трагедии — собачка чумкой заболела. Между тем, хватило бы и миллионной доли того, что прилипло к ручонкам нынешних уродов, чтобы спасти детей. Нет, в лучшем случае снимают сюжет о том, как добрый бизнесмен, мер, президент, премьер и прочая и прочая, на рождество детям жевательную резинку, карандаши и образки подарили. О церкви умолчу, большего ханжества представить себе трудно. Тут и аляповатые, но очень дорогие храмы, и освящения оружия и молебны во здравие детей, больных параличом, и вечные разговоры о «слезинке» и «справедливости», почерпнутые из хрестоматий, где Ф. М. Достоевский, тот еще «праведник» переведен на «мову» (о детях разговор особый и все эти спекуляции на чувствах ради политических дивидендов ничем не лучше, нежели детская порнография, за это гуманно было бы сразу стрелять на месте), а между прочим оборотец то ого-го. Нет смысла во всем этом ковыряться. (Остается мечтать вместе с А. С. Пушкиным, был, знаете ли такой типа поэт, о том, что наступят времена, когда «кишкой последнего царя последнего попа удавим», впрочем царские кишки ноне в дефиците.) Все это закономерно и все знают, в чем смысл происходящего, но стоят осторонь, свято блюдя свои интересы. Торговлишка процветает, слава богу, бизнес идет. Это и не удивительно, так как все основано на продажности и предательстве. И утешительное «так было всегда», выдает в человеке либо труса, либо подлеца, или то и другое. Скоро начнут президенты, особенно братающиеся с эсэсовцами, приводить в качестве аргумента, что ведь в Освенциме и Саласпилсе, Майданеке было еще хуже, ставя отсутствие газовых камер себе в заслугу. Какая уж тут трансцендентальная эстетика. Но ведь это все мелочи, правда?

в безразличии «света тёмного от глубины света». История диалектики на этом кончается, равно как искусства, эстетики, свободы и естественно разделения труда. Противоречие становится в своем чистом, незамутненном антагонизмами, антиномиями, дихотомиями, дисенсуальностями и проч. в чистой сущности. Безусловно это представляется гибелью мира рассудку, руководствующемуся «законом Макдональдса» или, что таки да то же самое «законом Моисея» (которые так замусолены недавней французской торговой философией, что скорее напоминают скрытую рекламу). Да туда ему и дорога.

На самом деле происходит превращение, как с произведением искусства, развивающимся во времени, но не меняющем форму. Вернее форма-то как раз, являясь отношением и процессом видоизменяется, равно как и видение, правда не всегда в восхождении, но и в нисходящем регрессе, в бесконечность.

Здесь поступает в изменение само время, как свидетельство о бывшем рождении и смерти формы. Становление становления просто переходит от основания в конечной форме наличного бытия к бесконечному движению в абсолютной, тотальной красоте. Есть еще тонкости, но кому это нужно в мире нужды (в котором парадоксальным образом воспитана нужда в нужде, без которой никакое творчество не освятится), нищеты и полной ампутации, подчеркиваю абсолютной принудительной ампутации всех чувств и заменой одноразовыми, стандартными ощущениями, с гарантией на века. Иногда страшишься нечто определенное писать, — «Что могут подумать? Ведь не так поймут, хочется объяснять, входить в подробности, суетиться и дергаться», — и тут же успокаиваешься, да некому думать, мыслить, читать, незачем и некогда, да и нечем понимать. Ввиду тотальной нехватки мышления и времени.

Вообще, нехватка, дефицит времени, профицит информации, замещающий лакуны это принудительный процесс — катализатор случайности, пожирающей освобожденное время, не дорастающее, не дозревающее, до свободного. Отрицательное время ведь так же приобретает онтологический статус, не давая думать, чувствовать. Все сваливают на «темп жизни». А между тем элементарное исследование покажет, что движение это — иллюзорное, и времени сводного с не-деянием, а чистым потреблением гораздо больше, чем, скажем, даже во времена Пушкина и тем более Платона. Свободного самовозрастающего (сводного с необходимым и сходного с прибавочным) времени нет — есть нерабочее и неработающее, мертвое время, которое живиться собой как падалью, заглатывая себя. По сути, время потребления — время небытия. Да и «темп» относится только к производству времени, а все остальное — просто расхищение его суетой. Информация — не только гормон для бройлеровского «мышления», мышечная масса которого бессмысленна и заплывает жиром, она тот электрод, вживленный в «нерв», который его заставляет сокращаться, ввергая в пароксизм

«удовольствия», если хотите в «оргазм» присвоения (или сладострастие траты, не ограниченной потребностью) как такого.

Иначе говоря — информация дезориентирует мышление, рассеивая его, поскольку сама она активна, субъект пассивен. С тем же успехом можно закачивать информацию через прямую кишку, как физиологический раствор, но для промывки мозгов. Не супротив информации или не дай бог, не ради покушения на святая святых Сеть. Речь идет только об идеологической атаке на свободное время, которое используют не по назначению, а для получения сверхприбылей, механизм почти такой же, как в ТВ, но только во много раз мощнее. Я вовсе не призываю остановить этот процесс — это невозможно, напротив, считаю, что его следует ускорить. Он сам себя сожрет.

Поэтому мессианские проповеди, увещевания, усовещения бессмысленны и даже вредны. Незачем поставлять идеи на рынок, участвуя во всеобщем групповом гвалте. Одно счастье, все уже написано в истории, только читай, но не поймут, по самой своей сущности и принадлежности своему времени. Не поймут, не потому, что образования не хватает, даже очень хватает (за горло мертвой хваткой «век волкодав»), как, скажем у современных философов, но по самому существованию и «здоровому, здоровенному образу жизни». Ограниченный переход, как возвращение к самому себе через подчинение и чинопочитание внешней необходимости — удел нынешнего. «Знай свое место». «Всякому овощу свой фрукт». «Всяк сверчок, знай свой шесток». «Всякому городу нрав и права» (все это привкус случайности, которая и есть «всяко»).

Верх полета мысли — идея возвращения, в лучшем случае к антиномиям Канта и его же чувству морального долга (естественно, перед институтом собственности, а то как же), но до этого еще следует дорасти. Все, однако, у него сводится к оправданию господствующей морали, выражающейся в свободе произвола, преодолевающей зависимость от природы. Взрывоопасность, революционность кантовских Критик (вряд ли он осознавал, что сделал, хотя не следует Канта воспринимать комментариями к современности, хотя на его текстах можно гадать — не ошибешься, но ушибиться можно), опускают в современной трактовке, интерпретируя, истолковывая только как поступок, подчиняющийся всеобщим предписаниям и законосообразности, вменению, временению и свободе, понимаемой исключительно как способность, но не действительность, только как свободный произвол. А дальше все та же обывательская пошлая философия права.

Сижу за ширмой. У меня
Такие крохотные ножки...
Такие ручки у меня,
Такое темное окошко...
Тепло и тёмно. Я гашу

Свечу, которую приносят,
Но благодарность приношу...
Меня давно развлечься просят,
Но эти ручки... Я влюблен
В мою морщинистую кожу...
Могу увидеть сладкий сон,
Но я себя не потревожу:
Не потревожу забытья,
Вот этих бликов на окошке...
И ручки скрещиваю я,
И так же скрещиваю ножки.
Сижу за ширмой. Здесь тепло.
Здесь кто-то есть. Не надо свечки.
Глаза бездонны, как стекло.
На ручке сморщенной — колечки.

Блок, конечно, Канта не читал, это от Владимира Соловьева навеяло, но ведь и Кант ни рья не понимал в искусстве, да и как? Что он мог знать?[1]

Он только улавливал свойственный настоящему момент перехода, изменения, пытаясь отстрочить конец этого мира, заворачиваясь в свернутое и такое рациональное пространство. По сути, Кант был очень ограниченным человеком, по крайней мере, временем (как и любой из нас, и это его нисколько не умаляет),

[1] Я вовсе не пытаюсь похлопывать мыслителя по плечу или вольно с ним обращаться, куда уж мне до грамотеев вроде клоуна С. Жижека, берущего горлом толпу, выдавшего в очередном опусе «Кант и Сад: Идеальная пара» нечто вроде: «Утверждение “Кант — это Сад” является бесконечным суждением новой этики». Кстати, какого рожна его считают марксистом? Скорее, такие как он, Бадьё и прочие выполняют социальный заказ — они вакцина, и эффективная против марксизма. А то никто не понимает, что означает и сколько стоит такая раскрутка с предоставлением *гонимым* (тем, кто «гонит») лучших кафедр мира, в том числе и самых знаменитых на арене Парижа (если не путаю, все это происходит одновременно с фестивалями цирков). Пусть себе. По крайней мере, весело. (Сами эти пошлые и мелкие инсинуации, например, в адрес Фиделя Кастро, дескать, фамилия указывает на кастрацию революционного процесса, гнусны и пошлы, как если бы, а это делается уже, фамилия Жижека, ассоциировалась с грязнотцой, с жидким стулом. Жижек слишком жижек, но заразен, как дизентерия или холерный вибрион.) Однако не называйте это философией. Это рэп. Он не предполагает обсуждение, а если и предполагает, то не детальное, а летальное, дескать, мы станцуем качучу на вашей могиле или в гробу мы видели вашу философию. Когда Жижек заявляет, что его позиция находится между ненавистью к миру и полным безразличием к нему же, он скромно

но невольно прорвал отведенное ему, став «приложением творческих сил эпохи». (Творчество, которое как негативная форма отчуждения непременно должно избыться, поскольку и существует в элитарности только благодаря всеобщей нищете и нужде, это творчество должно исчезнуть в превращении, перестав быть плохой копией, подобием, пошлой олеографией, засиженной тараканами в дешевой гостинице «Земля» и уйти в основание. Парадоксально, но трактат Савонаролы об искусстве: «Apologetico del poetare» — «Апология творчества», по мнению А. Волынского, свод эстетических воззрений автора представляет собой исторический прообраз тех идей, которые, среди других реалий и условий идеальной жизни, с такой горячностью защищал Л. Н. Толстой.)

Потому и неисчерпаемы кантовские построения, что, являясь пережитым переходным периодом, сохраняет свою непостижимость, но бесконечную выражаемость. Его философия растет вместе с историей и как любая другая отличается способностью вбирать в себя все предшествующее и последующее, всю «энергию заблуждения» (Шкловский), которой прибывает и переполняется история. Кантовский же тезис об «обмане обмана» спасает и его философию, делая ее неопровержимой. Да и вообще, философия не устаревает, потому, что вовремя переходит в чистую эстетику, когда истина не нужна, то есть, порождена не нуждой, а свободой, оправдывая все спокойным стоическим созерцанием красоты. Даже если ее нет, она не нуждается в доказательстве и способности суждения. Все последующее просто проваливается между контрадикциями, в нужник пот-

---

умалчивает о своем маленьком гешефте. Своего рода карманная сексуальная революция, дескать я имею философию. И это, между прочим, ярко выраженная, эксгибиционистская акция открытых классовых интересов, в злорадной наглой откровенности и не рядящихся в благопристойность. Не «рефлекторный жест письма» (Малларме), даже не подаренный американцами всемирный неприличный жест — рефлекторное сокращение прямой кишки «гражданского общества». Короче, «Добро пожаловать в пустыню реальности».

Интерес к товарной философии дико, именно дико возрос, хотя все бросились ее хоронить. Но дело не в сердешной, а в том, что отпала необходимость вообще в мышлении, сознании, в чувствах, в воображении, не говоря уже о способе дела. Какие там «законы красоты», «свобода», «чувства», хотя бы временные — «пусть рушится весь мир, а мне чтоб чай пить». Случайность — результат деструкции, которая куда сильнее акта творения из ничего, и это торжество предательства и измены человеческому вызывает трусость «героического энтузиазма», который готов на эшафот, когда «ты смерть, красна не на миру, а в совести горячей» (И. Жданов) и грудью на амбразуры, и на баррикады, но совершенно не способен быть ассенизатором и убирать дерьмо, терпеливо, беспросветно, изо дня в день, всю жизнь.

ребности, а шум и грохот с соответствующей лексикой принимается с восторгом за новое слово в философии. В этой точке философия больше не начинается с удивления, а и в прошлых и будущих ипостасях начинается, как и любая современность, с непонимания и недоумения, все время оставаясь в переходном периоде, спонтанейности и симультанности. (Философия — не порох, не динамит, не тротил — ее революционность преувеличена — она нитроглицерин, чьи свойства одинаково хорошо известны и сердечникам и бомбистам — чуть встряхнешь — взрывается, но и сердечную боль успокаивает.) Конечная бесконечность перехода подстегивается обрушиванием и гибелью, открыванием бездны сразу за пределами современности, то есть повсюду, остается только зияние разверзающегося сегодня, которое никуда не *происходит*, оскальзываясь и пробуксовывая на месте.

Иначе говоря, переход между прошлым и будущим, который считают настоящим, своим принципиальным отсутствием прошлого и будущего представляется разрывом «здесь-сейчас», но не здесь и не сейчас.

Отсутствие, порождающее время, но либо прошлое, либо, как тень и нужда прошлого — будущее.

Отношения между временами временем не являются — только его самосознанием, вернее самосозданием. Наличное же бытие оказывается становлением, воспроизводящим себя как то-же-и-иное, не-иное, но в этом состоянии покоя обретает качества наличного бытия, взламываемого беспокойством. По сути, оно — ограниченное становление, воспроизводящее себя в одной и той же определенности и имеет такую же природу, но по форме и явлению оно — наличное бытие, в котором становление умирает от «задухи», «заморов времен», которые накрыло с головою. Здесь репродуктивная и продуктивная формы (по крайней мере, воображения) совпадают, находятся в неразличенном еще-не-бытии.

Да и то сказать, воображение задержалось, потому что невостребованно и отторгнуто в себя, как ненужное, излишнее, лишнее. В этой чистой лишенности оно восстает как самодостаточное, безосновное и неподвластное эксплуатации. Это молчание оружия, не знающего, что оно оружие и против кого оно обращено. (Так, философию используют, как гранату, для того, чтобы колоть орешки). Здесь молчание и невообразимость, невозможность и чистое движение. Воплощенные формы будут потом, когда наступит, именно наступит пространство и станет тесно от времен. Время еще отсутствует, как и дальнейшее — дали нет, как нет самого «нет».

Нет самого начала — только истекшая бесконечность, которой уже нет. Нет. Нет. Нет. И нет. Даже остовов, затонувших в прошлом произведений, изведенных, изъязвленных, прожитых еще при жизни. Лишь достигнутое единство бытия и ничто, жизни и смерти. Единство и единственность, превышающее веч-

ность и бесконечность и которое не знает ни что оно единое, ни как оно одиноко. Одиночество простирается в себе и обращено на себя, но в нем нет другого. Оно не внутренне, а все обращено из вне во вне, а переходом, пробрасывающим обращенность является со-временость как вне-временость. Бесконечное обрушение в себя, которого нет. При этом оно безгранично, как предел всему, который пределом становится только преодолением, но даже, когда он накрыт и преодолен, остается пределом. Одиночество не себетождественно. Оно всецело случайно. В этом случае оно бы перестало быть одиноким, как я, не-я и отношения между ними. Одиночество обрело бы форму. А так, не являясь в-себе-и-для-себя, оно чистое становление, превращающее все в сплошной поток. Из никуда в никуда, из никогда в никогда. Растворяющий всякую определенность, даже эти самые никогда и никуда.

Современность, не важно, чья и какой эпохи, не может быть прозрачной. Она может быть только мутной[1].

---

[1] Никаким авангардом и новыми сорбентными течениями ей не очиститься, в поисках силы оправдаться, дескать, время такое. Новомодный ныне Максим Кантор вполне прав, когда топчется на костях бывших ревнителей культа бунтующего искусства: «Легко найти авангардистов, зовущих к бунту. Но их не удается отыскать на полях сражений. Дерзновенные — да, шокирующие — сколько угодно; но вот смелые ли? Простая истина состоит в том, что одни бунтовали и звали в бой, а совсем другие умирали. Мы знаем писателей и художников антифашистов, но они не авангардисты. С другой стороны ни Клее, ни Кандинский в сопротивлении фашизму не замечены. А Хемингуэй да Камю, какие же они авангардисты? Десятки певцов радикальных поступков уехали в Штаты, подальше от линии фронта, и не создали ничего, что могло бы участвовать в борьбе. Почему так? Или декларации были услышаны неверно, или для призыва к борьбе и для борьбы, как таковой, требуется различные дарования. Никто из авангардистов, разумеется, отнюдь не собирался воевать с фашизмом. Бретон и Дюшан эмигрировали незамедлительно, едва запахло порохом, Танги освободился от воинской повинности и уехал в Америку, Дали там был уже давно, Дельво и Магритт жили в Швейцарии и т. д., и никто, решительно ни один радикально настроенный мастер не подумал подкрепить свой радикализм выстрелом по врагу. Должно быть, слово “радикальность” значит нечто иное» («Учебник рисования»).

Ничего не скажешь, кроме того, что автор слабо знает историю современного искусства, или передергивает, выдавая желаемое за… Вопрос только в том, разделяет ли правдолюбивый певец истины свои убеждения? Или это «наихитрейшая хитрость» — очередной самопиар, — верно, спрос на картины упал. Хочется верить в его честность, но суть в том, что уже этой книгой он работает на обывателя. Если такой смелый, чтобы тормошить мертвецов, выступи (выстрели) против тотального фашизма сегодня. Однако, похоже, и так комфортно.

К тому же, она не нуждается в объяснении. Современность сдвоена как удар сердца, который гонит кровь развития, в прошлое и будущее. Чувство в ней остается по недосмотру. Любовь — то, что осталось от всего за вычетом всего. Горький осадок. Щемящее чувство утраты, когда уже не важно, что именно утрачено: «любовь к мудрости?», «актуальная бесконечность?» или просто сама утрата? Нельзя писать о потерях в толстых или гламурных журналах, в книгах и даже в письмах, которые отсылать некому. Отрывочные мысли отрываются вместе с сердцем. Они — не отрывочный календарь. Тоска, как пение, но великое, словно страсти по Матфею, как пение про себя.

Искусство, если оно удается, со всей дури вгоняет осколок разбитого зеркала в это самое сердце и обламывает стекло с хрустом, оставляя осколки отражения. Искусство против человека и, отставая от бытия, бьет в спину, вдогон.

Современность — без возраста. Она не соразмерна времени. Искусство не соответствует своему понятию, которое трещит по швам.

Издревле говорят: «все познается в сравнении». Это заблуждение. Блудливое оправдание старости, примиренной с природой близкой смерти, да еще и суетящееся, указующее на некую мифическую мудрость. (Вранье. Мудрость в молчании и неразглашении того, что будет. Объяснять, чтобы избавиться — главный недостаток старости.) Какое там сравнение. Все познается в несравненном! И не только по-мандельштамовски «Не сравнивай, живущий не сравним!», но и потому, что нынче время остановилось и даже в возрасте — умирать приходится молодыми. «Молодость — это возмездие!» (Ибсен). Не отсюда ли у Арсения Тарковского: «И молодость, вправду сказать, под старость опаснее смерти». Жаль, не отсюда. Мы все не отсюда. Мы все сюда. Туда.

Вопрос об идентификации современности в себе-тождественности, тождественности, глуп до чрезвычайности тем, что пытается установить признаки и условия бытия, правила актуализации тому, что в этом не нуждается, будь то наука, искусство или просто жизнь. Указывать современности, какой ей надлежит быть, то есть остановить мгновение: «Мгновенье стой, раз-два!» все равно, что останавливать Солнце, один попробовал — скучно получилось: «И бог пошел, испуганный, как раб, и над побоищем держал светило...» (Р.-М. Рильке). И тем более навязывать свое дурновкусие прошлому, объясняя его и комментируя, своими пошлыми представлениями, схожими больше на разоблачения ярых журналистов желтой прессы. То, что сохранилось в той или иной форме, недостаточно для утверждения истинности происходящего. Мало ли что было. Тупая фраза «время рассудит, расставит все на свои места» говорит не в пользу времени, поскольку судит и приговаривает настоящее, сообразуясь с единственной целью самооправдания. Хорошо объяснять, прояснять, затуманивая, ретушируя, бросая тень, страшась разоблачения или хотя бы уличения в незнании.

Смешной кантовский вопрос: «Что я могу знать?» становится еще нелепее: «Нужно ли знать?» Вопрос: «Что я должен делать?» сам отвечает «Ничего» и «лучшее было бы тебе — не родиться, а лучшее, что ты можешь сделать — умереть». И конечно «не надейся», надеяться не на что. Может, лучше оставаться в уютном мире душевного расстройства эпохи, не пытаясь преодолеть страх увидеть нечто *прежде,* нежели оно осуществиться. Да и просто ясно видеть уже требует не только мужества, а первоначального создания этого самого мужества мышления, которое во времена классической философии достигалось простой ампутацией чувств, а ныне убереженные, но больше не создаваемые чувства, становятся едва ли не единственным достоянием человеческого. Болит до потери сознания, значит, еще живы. Объективность чувств в их нечеловеческой боли при полной бесчувственности.

Предмета исследования нет. В самом деле, философия больше не только не вправе объяснять мир, не говоря уже о переосуществлении его в практике, но и объяснять больше нечего.

Можно, конечно, заниматься классификацией распадающихся форм, типологизацией дерьма, чтобы не сказать злее, можно использовать всеобщую продажность, с невозмутимым видом сожительствуя попутно с извращенными формами искусства, но это для сутенеров. Весь это цирк дрессированных зачуханных форм современной эстетики забавен, но производит жалкое зрелище. Ни о каком падении не может быть и речи. Ей просто некуда упасть. Да и не откуда.

Некогда Иосиф Бродский (лауреат Нобелевской премии, что не делает ему чести, и посредственный поэт) высказал остроумную сентенцию в приступе мизантропии по другому поводу: «Повсеместный бетон, консистенции кизяка и цвета разрытой могилы. О, вся эта недальновидная сволочь — Корбюзье, Мондриан, Гропиус, изуродовавшая мир не хуже Люфтваффе! Снобизм? Но он лишь форма отчаяния».

То же можно сказать о современных философах, художниках, композиторах и прочих, бетоном заделывающих просветы и закупорившихся в своем-чужом времени, устранив не то что возможность возвращения (нам и так некуда возвращаться), но саму возможность побега, не говоря уже о полете. Однако дана команда Aufschwung! И они взлетают.

Тромбофлебит времени разражается убийственным и угрожающим тромбом, убивающим историю, уже и так находящуюся в кататонии. Как ни странно, это выражается в сознательной безмозглости и искусственной эйфории, которой пытаются заглушить тревогу. Отсюда такое искусственное веселье и паранойя. (Ничего плохого в этих массовках нет, отрезвлять, осуждать, а тем паче запрещать смысла нет, нето получится, как в известном анекдоте: «От люди! Країна у скруті, а їм аби пестощі...» Кто не знает, может услышать от меня лично.)

Настоящее, являясь разрывом, не имеет пространства, найденного в рассеянной точке взрыва, а является как сплошной бетон непроходимой пустоты.

Единственное достояние в этих рассечениях, что они в ничто создают поверхность. Это не ничто с его жизнью и создаваемой атмосферой, не предстояние, предтаяние, подтаивание и оплывание любых конфигураций, как форм наличного бытия, так и наличного бытия ничто. А принудительное покидание-отступление, астма нынешнего, задыхающегося простора, который так и не стал таковым.

Отставая от «жизни», человек погружается в память, которая сама по себе, хоть и забывает себя, свободна от атеросклероза времени и выступает онтологическим основанием быть вообще.

Я зарастаю памятью,
Как лесом зарастает пустошь.
Птицы-память по утрам поют,
И ветер-память по ночам гудит,
Деревья-память целый день лепечут.

И там, в пернатой памяти моей,
Все сказки начинаются с «однажды».
И в этом однократность бытия
И однократность утоленья жажды.

Но в памяти такая скрыта мощь,
Что возвращает образы и множит…
Шумит, не умолкая, память-дождь,
И память-снег летит и пасть не может.

Д. Самойлов

Есть, правда, ложная память, навязанная из-вне. Но о ней вспоминать не хочется. А вот эта, настоящая, которая куда как современнее нынешнего тягостного бывания, она не просто эстетизация юности, отпущенной на волю вязким отработанным временем, она то, что лучше всего свидетельствует, что мы живы, хотя и похоронены в братской могиле прошлого, в котором, конечно же, иначе Солнце всходило, другие цвели цветы и вообще ваше сволочное время — дрянь. Самое странное, что это не аберрации субъективного восприятия, а самое что ни на есть объективное существование чувств, когда, погружаясь в безобразную память, обретаешь невообразимую, — то есть, без усилий воображения, узнавание того, что было, как того, что есть. Иными словами чувства — как ВСЕГДА. Они не судят, но ясно показывают, не обещают, не увещевают, но «документально» сдувают наносное, мертвое с современности, обнаруживая то, что дальше произойдет. Одно преимущество в этом, что чувства становятся необходимым

и достаточным аргументом не в споре, а в желании жить — «я так чувствую и всё», или не жить. Настоящее распадается на горсть кишащих случайных форм, в которых ты точно знаешь, что являешься современником, как минимум Баха, но никак не «юного орла».

В этой размазне невозможен никакой упор, все формы характеризуются временностью, но это создает странный прецедент неправильной и невозможной, безусловной, но не отвечающей никаким условиям, «сверхпроводимости», основанной на принципиальной бессвязности сверхтекучести случайных соотношений. Критериев истины «нет и неизвестно» (по крайней мере, практика современная таковой не является).

Время становится не только присущим, имманентным. Но само обретает субстрат, почти вещественнее доказательство в вещи, которую представляет, однако (все однако, как одинаково) оставаясь при этом идеальной. Здесь не разрешение противоречия идеального и реального, но его нестача, неразвитие. Современность остается в недоразвитости, как способе своей самоидентификации. Она просто тупо настаивает на том, чтобы ее оставили в покое, где она могла бы не задаваться проклятыми вопросами, а спокойно играться с бессмысленными (сиречь эстетическими) проблемами, пытаясь установить бесконечные различия (не случайно нет ни одного произведения в современной несовременной, скорее своевременной — дорога ложка к обеду — философии, скажем, Делёз, Левинас, Чоран, Деррида, Рансьер, Бадьё, Бурдье..., до бесконечности, где только не мусолился тезис о различении). При этом диапазон велик до чрезвычайности и грандиозен в своей убогости, под стать эпохе: от «где граница между порнографией и эротикой» до различения между «современным искусством и контемпоральным», или пустопорожними рассуждениями о том, чем отличается настоящее искусство от попсы массового[1].

---

[1] Искусство по определению не может быть ненастоящим, или оно не искусство. Ему абсолютно все равно, что о нем думают и является ли оно искусством. Более того, по истине оно должно быть массовым. Массовым искусством должны быть и Моцарт и Шекспир и т. д. — они и есть, и без цензуры. Вопрос ведь не в количестве затрат: попса более энергоемка и технологична, к тому же требует не меньше усилий, трудового пота и «типа жизнедрам», но мы, положим, музыку меряем не децибелами, а живопись не площадями и не количеством пролитого вдохновения. Массовое — соразмерно и формально, классическое — безмерно и, по сути, не искусство, являясь выражением абсолютной красоты, по крайней мере, если не чувством ее, то пред-чувствием.

Грубо говоря, массовая «культура» просто, как мусороперерабатывающий завод, утилизирует свободное время, предназначенное для развития человека, в тот час как действительное искусство это свободное время умножает, или хотя бы увековечива-

Ответ один: граница в промежности, между. И она постыдна. Это не противоречие живое и движущее, а нежизнеспособный гермафродит, искусственное принуждение жить в двух мирах, которые не совместимы друг с другом. Выбор между смертью и смертью. И эту границу может провести каждый, хотя на самом деле она устанавливается в принудительном новом порядке.

При этом ответ не столь важен, он заведомо остается на уровне мнения, которое, как индивидное проявлении, шевеление, опять же освящено священным чувством собственности, а потому неопровержимо и неприкосновенно.

В этой попытке нарезать поток становления на дольки, кромсая его, сквозит вся беспредметность нынешнего мира, погрязшего в безразличии пустоты и потому рассматривающего этот процесс, что вполне объяснимо, для создания новой идеологии, подчиненной массовому сознанию (скажем Лакан и живучие «семинары» это, в сущности, «попса», та самая «бесконечная инсталляция» «в стремлении растворить созидаемый жест в вечном возвращении собственного исчезновения» (Бадьё). Эти замашки гуру: «Я всегда говорю правду», длинная пауза, — «не всю...» Да что с того, кому-то нравится картофель фри).

Собственно, это простая проекция принципа частной собственности, доведенной до абсурда, когда принцип «разделения чувственного» (Ренсьер) становится «прозрачностью зла» (Бодрийяр), а «различие и повторение» (Фуко) становится не только «письмом и различием» (Деррида), но и «логикой смысла» (Делёз) и т. д., вплоть до безыскусного, но старательного Бардье с его видением различия. (Не выше Аристотеля и прочих великих, но и не ниже какого-нибудь «Логического словаря». В этих безобидных и по-своему остроумных экзерсисах просматривается на просвет диктатура пустоты, устанавливаемой как политический диктат серости и усредненности. Философы, назначенные, нанятые на работу толкователей снов и рекламы и прочие пытаются переорать друг друга, как брокеры на бирже, показывая изменения котировок в общем то неподдельном раже и несомненном предчувствии увольнения. (Сосредоточенность сменяется рассредоточенностью как при бомбёжке.) Дележ дальше невозможен, поскольку мертвеющий капитализм воспроизводит себя в одной и той же определенности ничтожности. Апофатика современности как ни-что-жество.

ет в бесконечных и неисчерпаемых просторах конкретного человека, ожидающих, хотя и опасных, смертельных. Вся эта индустрия развлечений приспосабливается ко вкусам, вернее к отсутствию вкуса толпы, к потребителю и по сути ворует время жизни. Вся пошлость в том, что представители классического искусства тоже перерождаются в массовиков-затейников, выставляя себя на торги. Всеобщая продажность сжирает все, превращая в конечный дурнопахнущий продукт.

Можно делить только абсолютную стандартную форму производимого монотонного трупа пустоты, то есть той непроизводительной сферы издержек производства, которая формируется вне способа производства, «как будто свободное время» (имитируя его в произвольном, случайном различении, связанного с потреблением, на самом деле даже не подозревая о его сущности, как пластический хирург, кромсая его на взвешенные ощущения, полностью подгоняя под стандарты «жизни», и напрочь забывая, что эта так называемая жизнь — простое существование отчужденной вещи, несущей смерть и вовсе не в «символическом обмене», как это хотелось бы Бодрийяру или Янкелевичу. Время при этом однообразно и размеренно. А рваный ритм его, рэг-тайм, все от той же случайности перерыва постепенности, которая предсказуема колебаниями рынка истинного «куратора и функционера проекта, именуемого «современное искусство».)

В самом деле, знание о... совсем не похоже на опровергающее это знание воплощение. Образ, которым спасается философия, уйдя в него как в монастырь, закукливаясь в искусственные пределы, совершенно противен дальнейшему развитию, если таковое случается, хотя ее-то образ как раз в движении развертывания, а не в статике. Создавая скит теории, идея со своим уставом запрещает дальнейшее движение, неминуемо опровергающее ее.

Идея вообще бессильна, пока ею не овладевает принудительная страсть, которая в свою очередь — ничто, если не имеет свободы воли. Свобода при этом не дана и воля не является фактом, а тем паче символом веры. Воля и свобода всегда недостаточна. Они — ущербность бытия и, как случайные, требуют непременно внешней необходимости, как и любое тотальное одиночество, остановившееся в-себе-и-для-себя-бытии. Они ведь сами — результат исторического развития: и воля, и свобода (вернее то, что считается ею на данный период), и одиночество, и страсть, и чувство, и... что бы то ни было — всегда «мало ли что». Их «чтойность», «яйность», единичность, особенность современны, хотя время — лишь свидетельство их относительности и отсутствия протяженности. Это некие вторичные, несвежие времена.

Свобода, при этом по инерции, когда она являлась в результате освобождения от природы, теперь становится свободой от общественных отношений, а значит, и от сущности человека. В этой достигнутой пустоте — своя полнота, поскольку с одной стороны разрушаются все общественные связи, что делает человека вневременным. Но так как это не вневременность становления, то такая заброшенность составляет суть современности. Человек весь вне себя. Он весь в кажимости. Он в бреду самодостоверности. Он не-возможен, и тем более не действителен, являясь чистой абстракцией.

Вот уж где раздолье для искусства, уже не ошибающегося, что смысл его в иллюзии, поскольку оно, являясь формой отчуждения, становится воплощением

тотальной негации. Оно противостоит человеку уже не противоположностью и отрицательностью идеала, воплощая его (идеала и человека) нищету, но уже отказывается в раже от самого себя, оказываясь самоутверждением случайных форм и захлебываясь в этом безразличии, как куча отходов, свалкой отработанных вещей, которые в свою очередь являются овеществленным временем. Что-то вроде одинаковых пустых пластиковых бутылок. Искусство становится мгновенным и попадается случайно на глаза произвольной композицией, жертвой хорошего технического монтажа. Эстетика оправдывает это теориями, сработанными на скорую руку, не гнушаясь откровенной фальсификацией. Хождение искусства «в народ» сменяется крестовыми походами (да хоть куда) с тактикой выжженной земли и без особой цели. Набеги искусства, чтобы поразвлечься, ну а опосля, торжественное возложение венков из искусственных цветов со всеми церемониями (страсть к ритуалу у искусства в крови, если не поржать, то хоть поскорбеть всласть, ощущая власть над действом) на супрематистский гроб (горб) истории и созданием очередного мемориала самому себе.

Реальность больше не простирается. Искусство не возвышается и не возвышает человека, превращая в себя, хотя бы оказывая ему надежду как ритуальную услугу, давая как подаяние.

Искусство сладострастно унижает человека, отнимая последнее — созерцание, как чувственное сознание. В слепоте оно менее узнаваемо. Время якобы делает чувства и ощущения подлинными предметами, на самом деле — подлинным является только уничтожение их в длении. Поэтому современность не знает глубины, только длину. Отсюда желание искусства ничего не терять в утрате.

Об этом наваяли столько, что уже забито все пространство, не оставляя места мышлению, да и кому оно нужно. Утилитарность сама нуждается в утилизации. Все заменено искаженной информацией и осведомленностью, подмененной плохими справочниками. Испытываешь чувство омерзения от перечисления бесчисленных ужасов, фактов падения и «расчлененки». Это не добрая «эстетика безобразного», а «шоу-бизнес», когда порнография обнаженных вещей доведена до обыденности и уже не замечается. Искусство и тем более эстетика нынче незаметны. Они мелькают в этой кутерьме, в этой карусели, как принципиально случайные формы, чья задача поскорее сгинуть и освободить место очередному разрекламированному «шедевру». Слова стоят так далеко друг от друга, что уже не читаются вместе, распадаясь на буквы, расползающиеся и не узнающие друг друга.

И критика руководствуется вовсе не добропорядочностью возмущенного нравственного порыва, и даже не брезгливостью, а тем же самым пустым существованием, со-временности, которое свое бесконечное начало черпает в отработанном времени вульгарного производства. Писать об этом противно и не хочется, но это

единственный реальный предмет, единственное действие, являющееся основанием феномена со-временности как такового. При этом трудность заключается, как уже говорилось, в том, что не ясно, следует ли знать об этом, уже зная, что мы обречены и любые настоящие чувства, еще не опущенные до «ощущаловки», любые чистые эмоции, не сведенные к «раздражению» или условному рефлексу, уже по своему положению не истинны и лживы.

С точки зрения со-временности, существование невостребованного искусства или теории Искусство становится мгновенным и попадается случайно на глаза произвольной композицией, жертвой хорошего технического монтажа. Эстетика оправдывает это теориями, сработанными на скорую руку, не гнушаясь откровенной фальсификацией. Хождение искусства «в народ» сменяется крестовыми походами (да хоть куда) с тактикой выжженной земли и без особой цели — уже безусловное воплощение зла. Обыватель, притрушенный перхотью форм, исполняющих роль искусства, носитель банальных «истин», главный потребитель выставок, вернисажей, показов как раз и осуществляет тотальный контроль за тем, чтобы все было «пристойно», «гламурно». Он страшно серчает, если при нем дают настоящий анализ, указывая его место в отстойнике современности, а то, бывало, и нет, утрется и подумает, как его хорошо развели, все же что-то новенькое. Ну, для описания этих нравов, нужно писать «Наши» в духе Салтыкова-Щедрина, хотя не поможет.

Стоит ли докапываться до истины уже в бывшей науке эстетике — не сто*и*т. Вопрос — «Сколько стоит». Как уже говорилось, с критикой проблем нет, её предостаточно, но даже в лучших образцах никто не дает ответ, где выход. Все эти добрые пожелания обречены на ассимиляцию. Любое произведение, действительно талантливое, будет оставаться в себе. Общество потребления на самом деле, являясь обществом нищеты никаких потребностей не имеет, даже потребности не принадлежат потребителю, а только их отсутствие. «Ноу-хау» производства потребностей, привычек, взглядов. Протезирование. Желаниями можно манипулировать как угодно. Создается не только мода, но манера говорить, физиогномика и перистальтика. В этом случайном броуновском движении не действуют не то что диалектика или хотя бы рассудок, — невозможна ни критика вкуса, ни просто здравый смысл. Ведь этот мир не знает чувств, он не желает даже чувственного. Все подчинено рыночным отношениям, в том числе любые действия, отрицающие рынок, поскольку тем признается его действительность, причем единственная.

А между тем механизм прост до чрезвычайности. И так же туп своей логикой господства и подчинения. Гегель ошибался в поисках диалектики отношений раба и господина. Но суть не в этом. Главное отличие от предыдущей истории, ныне свихнувшейся окончательно и ставшей скверным и пошлым анекдотом, что она

не превратилась вовремя в нечто иное, покинув свои пределы, изменив форму общественного богатства. Теперь ее превратили. Даже овеществление живого труда (не говоря уже об опредмечивании), которым питалось время, больше не происходит. Идеи общеупотребимы, но непотребны. Это уже не «Жизнь и смерть образа» какого-нибудь Р. Дебре. Время бесится в репродуктивной форме, которую ему навязывает производство, становясь оборотистым, чисто функциональным, возвратным. Но без свободного времени оно обретает полную предсказуемость, о которой старательно забывают. В замкнутом цикле с большой степенью оно предсказуемо, как то-же-самое.

Время, этот всеобщий эквивалент и следствие общественной формы движения материи, задохнулось и протухло в замкнутом пространстве. (А то! Как говорил один герой А. П. Чехова: «Так, например, если муху посадить в табакерку, то она издохнет, вероятно, от расстройства нервов». У мертвого свободного времени свой эстетический опыт, позволяющий в отсутствие свободы довольствоваться блажью.)

Если движущее и движущееся противоречие диалектики требует раздвоения единого через отрицание отрицания и борьбу, единство противоположностей быть доведено до разрешения в снятии, то нынешнее амебообразное движение просто рассекается пополам. Сущность и явление уже не диалектичны и, надо полагать, никогда не были. Явление обретает собственную сущность, являясь самоцелью, а не действием живого чувства. Произвол неизбежен. У него нет критериев и градаций. Действительным является только факт самоубийства. И так до бесконечности. Со-временность — это противоположение двух ложностей, а затем, по мере деления до бесконечности бесчисленного множества ложностей, мнимостей, видимостей, иллюзий, среди которых комфортно чувствует себя современное искусство. Оно в критике не нуждается — только в аплодисментах. Искусство зло и самозабвенно кромсает в клочья пустоту для того, чтобы после из осколков делать некие композиции. Иллюзия создания с христианским смирением «Каприччос», изображая бичевание пороков. Сплошная балаганная инсценировка искусства, где «г(ъ)мыжь» (др.-рус. — паразиты, гнус) сосет время и жрет пространство.

Я вовсе не пылаю праведным гневом и не давлю на жалость. Среди кровавого месива так называемого человечества в его историческом развитии очень трудно констатировать полное отсутствие надежды. Прав я или не прав, имеет ли смысл знать истину или нет, — не играет никакой роли. В развитии духа столько наворочено, столько создано, что поневоле думается, куда мы прёмся со свиным рылом в калашный ряд. Столько образцов откровений, изощренной мысли, нравственного подвига, наконец, что надо быть очень тупым, чтобы отважиться высказаться. Но, поскольку истина распалась, прекратив движение, на составля-

ющие, копируя время, как будто оно и впрямь всего лишь механический прибор, собранный на конвейере и в силу ненадобности разобран на шестеренки (деконструктивисты не так уж и неправы, фиксируя этот процесс и пытаясь сделать его осознанным), то времени больше нет. Оно даже не механично, а в протертом до черных дыр пространстве гасит последние звезды человеческих чувств. Случай властвует в причудливых, но внешних отношениях. Время — жертва перехода — транзит, проброс из покидающего прошлого в изнывающее ожидание современности, где в рассеченной открытой ране пространства времена плодятся, как мухи. Главное — это норма, где в этих сумерках, видя чертящий замысловатую траекторию окурок, сознательно принимают его за падающую звезду и загадывают желание — «только бы ничего не случилось», и пусть все остается «современным», как есть.

Это дает неожиданное послабление отчаявшемуся времени. На вопрос, что же делать, если так все безнадежно и безжалостно, беспечно отвечать: «Да то же, что и *всегда*»[1].

А поскольку *всегда* сосредоточено исключительно в начале современности, то и смеяться над этим, насколько возможно смеяться накануне собственной смерти, глумясь над вечностью. Одиночество дает свободу быть самим собой, и ты — единственный критерий того, что делаешь. В условиях тотальной несвободы, нежданно-негаданно, в заброшенности обретаешь себя как единственную достоверность. Эстетика, подавленная было обрушившимися формами и вещами, поскольку не сумела перейти от статики к динамике, мечущаяся среди столкновений, конфликтов, катастроф, влипающих друг в друга форм «социально-товарных образностей» (Ренсьер), скорее несообразных и несовместимых с репрезентируемыми образами, внезапно обнаруживает свои временные основания в вечном движении, правда, в отсутствие свободы оставаясь почти движением,

[1] Но как узнать, что делало Всегда, и делать то же? И только когда совлекаешь с себя тварность, личность, личину, и остаешься самим собой, понимаешь, что *временно всегда* — это ты и главное твое дело не быть современным. Выспренним, и все же срывающимся голосом искусства это не высказать. Однако здесь странным образом восстанавливается, было убиенная, история, приблизительно как забытый текст Эли Фора из «Истории искусств», читаемый Бельмондо в «Безумном Пьеро» знаменитого Годара, отслеженного Рансьером и выдранного мной здесь-сейчас из контекста. Это принудительное дление навязанного, инъекцированного времени, впрыснутого в застывшее движение как катализатор, стимулятор и даже детонатор, в зависимости от силы воздействия. Заставить взорваться застывшую окончательность, чтобы осколочными ранениями нарушить монотонность и безнадежность искусства — вот смысл — заставить случай продлиться, как будто длить мгновение и очарование действительности без доказательств.

волей направленной на себя, на волю, то есть изменением, но уже в чистом виде, а не перемещением-передвиганием с места на место. (О чем говорить, если свобода по-прежнему остается в области философии права, как желаемая, но не очень, и подспудно понимается свободой «купли-продажи», отношением барина и мужика, ежели приноравливаться к национальным особенностям.) Стоит остановиться, и она задохнется, а так, временно, не останавливаясь ни на миг, она в отражении схватывает свой неопределенный, но и неограниченный облик, где искусство всего менее интересно в мелькании. Вместе со случайностью она получает возможность произвольного монтажа, сродни кино, но главное, своим поборникам, некоторую возможность двигаться и дышать в искусственной оболочке локального действия, может быть театрального, трагического, скорее комического, а вообще никакого, коль скоро всеобщность не снизошла. Последнее прибежище философии, если она поступок и жизнь. К тому же тебе это абсолютно все равно, как и само абсолютное. Скудное, но все же развитие, и только развитие, причем со временем. Своего рода «жизнь-в-себе» — третий чин умопостигаемого, где эйдосы являются первовечными, предвечными, ибо впереди них сама вечность, и далее (см.: Комментарии к «Пармениду» Иоанна Дамасского). Здесь есть и самодвижение и инодвижение (термин, введенный Сирианом, как движение иным, то есть внешнее). Чувств еще нет, они являются в образе, только кажутся и видятся и полагают свою относительную истину искусству, охотно и настырно пытающемуся остаться в иллюзорности. Почти классическая кажимость — явление сущности себе и в себе, отделывающаяся видимостью — явлением кажимости другому в необходимой и достаточной чувственности и чувствительности. И этим можно бы ограничиться, с облегчением оставаясь в рамках достигнутого, утверждая вполне по-спинозовски, что это определенная природа, благодаря которой «вещь есть то, что она есть», что вечно и неизменно и всегда должно заключаться в понятии, но искусство — не вещь, и хотя и не субстанция, но бесконечный атрибут. Причина, заставляющее искусство, равно как и философию, чувства и прочие превращенные формы искать гибели или превращения в основание, возвращения без остатка в субстанцию, находится вне их, равно как и бесконечное движение сущности. Слабые попытки, после обретения самосознания превращенных форм, самостоятельно снять отчуждение, восстать прекрасным, хотя бы иллюзорно или, что то же самое, «на время», делают их «возвратными». Однако, вторгаясь в основание с неизмененной, не снятой природой, они вступают в антагонизм, впадая в состояние перманентной катастрофы и бесконечной гибели, не различающей в беспамятстве ни творения, ни порождения[1].

Бунт против красоты прекрасным, самотождественным себе, как вещь совершенная в своем роде, заставляет, в конце концов, подавлять и прекрасное, как крайнее выражение господствующей идеологии все того же отчуждения, при

этом цикличное время необходимости начинает собственно время делать невозможным, выдергивая основания предметности, что воспринимается как принципиальная бессмысленность дальнейшего развития.

Свободное время, как действительное основание и его всеобщность, направленное на преодоление природы времени вообще, производится вопреки имманентной цели производства, представляет сущность развития материи. Оно само вынужденно развиваться не только по формам движения, но и по самому времени. (Здесь начинают путать время и возраст.) То, что оно творится, а не порождается, отнюдь не вырабатывает ни способа его свободного освоения, ни свободного действия в нем, ни самодостаточного его существования. Самодеятельность свободного времени не детерминирована.

Вообще переход от причинно-следственных связей, от внешней необходимости или внутренней, от пусть даже имманентных целей, нуждающихся идеалов, труждающихся, корячащихся страждущих и жаждущих чувств даже к основаниям свободы не предзадан и воспринимается в лучшем случае отрицательно, то есть свободное время по-прежнему, и прежним, прошлым трудом — праздное, пустое время.

Переход не происходит сам-вдруг. И чувства и способ дела, и сама суть дела, и все формальное многообразие «Welt-Ich» в духе Фихте, покидает в себя не ради инобытия другого, тоже ограниченного наличного бытия, а просто вне себя, без упряжи цели и идеала, без дышла необходимости и без понуканья нужды, тем паче некому крикнуть с облучка «Эх, залетныя!» Ты один, однако, не теряя сознания, будто творя из ничего, в принципиальной незавершенности. Движение, как таковое, поглощающее и включающее в полное определение своей беспредельности в предметной беспредметности и свободное время, и чувства, и движение во всей полноте. Но это не катарсис — это «амок».

Вся невыразимая мука современности — в ее предельных достижениях, в невозможности такого перехода, в осознанной принципиальной невозможности и невыносимости быть свободным в одиночку, ощущая как объективную реальность весь ужас не собственных пределов, а внешних, временных, даже выйдя

---

[1] (*К стр. 444*) Напомню рассуждение Спинозы, просто ради красоты: «Творение обозначает создание вещи (quo ad essentiam existentiam simul) по сущности и существовании вместе, а порождение значит происхождение вещи лишь по существованию (qua ad existentiam solam). Поэтому в природе нет творения, но только порождение. Применительно к порожденным формам искусства, философии, чувств и проч. Они сами стремятся стать творимыми и творящими формами, приписывая себе почти божественную сущность, поскольку в них воля не властна, но само снятие формы превращает их сущность, открывая, что она в ином, и тогда они в беспамятстве бросаются к собственной гибели».

за которые, став не со-временным, понимать, что еще не время, хотя ты и видел иное. Переход может происходить: бесконечным отодвиганием предела; перехлестом через предел самим фактом его определения; действительным трансцендированием; снятием предела; включением его в полное определение предмета; уничтожением его; и, наконец, недостижением его; оставлением в покое и ретрансцендированием, обрушением к истокам с изменением сущности все того же предела, который не монохорд, хотя такое отношение тоже возможно, скажем в музыке, устанавливающей свои собственные пределы.

Да, здесь-сейчас можно преодолеть традиционную ограниченность искусства по видам, типам, стерев границы между поэзией, музыкой, философией, живописью, пластикой, театром, кино и т. д. и, наконец, с жизнью, причем апостериорно, а не априорно, хотя и не пришпиливая стиплером теории отстающую бахрому рваного времени к существованию, в непосредственности опыта, и не заигравшись с образами, лицедействуя и кривляясь, а всецело, не теряя ни сознания, ни памяти, ни самоиронии, более того, переосуществив все существо. Ничего общего с интенциями, скорее это инвенция. Это не возрожденный хаос, не хроно(а)логический беспорядок. Это требование жизни: либо универсальность (не многоумение, не сумма операций) становится способом жизнедеятельности как самодеятельность, либо тотальное функционирование в одномерности, гибель в безмозглой механической абстракции обладающей реальностью гильотины. Идеалы общества потребления выдаются по безналу, как идентификационный код, как вытатуированный номер самоидентификации в концлагере, когда за твою казнь и кремацию выставляют счет оставшимся в живых.

И даже если это некогда независимое прекрасное освобожденного смертью прошлого, то и оно вынуждено входить в настоящее и маршировать со-временностью в колонну по четыре, подчиняясь новому порядку. Прекрасное обезображивает бытие по причине. Но здесь преодоление прекрасного не временем и возрастом, а просто игнорирование его именем красоты. Здесь не стоит впадать ни в детальное, ни в летальное обсуждение, выходя из забвения, как из глубины. Это не свой черед. Аристотелевской эпихериматикой делу не поможешь. Невозможное остается единственной возможностью и действительностью современности, где потенциальная и актуальная бесконечность требуют непосредственности действия как жизни, не знающей пассивного начала, а только начала порождающего. Никакими трактатами о началах (а их было предостаточно, тут и «О началах» Оригена, и Порфирия «О началах», и Дамасского «О первых началах» и т. д. до и после бесконечности) эту полынью вечности не загатить.

Со-временность скорее вопрос о не-свое-временности, так же как проблема начала — совсем не проблема, а вопрос о единстве мира, которое по-прежнему «не в бытии, а в его материальности», то есть в движении. Даже если вслед

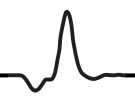
за Кантом и вообще классической философией считать время (как атрибут этого движения) чистой отрицательной формой чувственности (соответствующей внутренней форме созерцания»), а пространство единством дискретности и непрерывности, исчерпанной тотальной внешностью, хотя это далеко не так, если материальность понимать как становление, то и в этом, ограниченном, но зато вполне возможном случае проблема онтологии чувств, без которых невозможно опредмечивание свободного времени и доведение его до абсолютного снятия остается становым вопросом жизни и смерти искусства, чувств, красоты и эстетики, хотя это и не столь важно и более того смыслом существования так называемого человечества. Однако изобретение события — это не любовь — страх

[1] (*К стр. 448*) Любовь, это так, для нищих автохтонных чувств в ремиссии прошедшего времени. Возвращение не с «изнанки», но из достигнутого ничто назад к истокам, к покинутому основанию, тем же путем, по-прежнему, вот где страшно. Чувства, лишенные предметности и внезапно самопорожденные между «еще-не» и «только-что-было». Они как вскрик в сердцах (представить буквально, как это «вскрик в сердце» и сердце взорвется). Любовь бытийна, (хотя быта, даже романтического, не выносит), если под бываниeм подразумевать становление, но не объективна, поскольку нет ни объекта, ни субъекта. Одиночество бесконечной любви, самой по себе, не разделенной на актуальную и потенциальную бесконечность, где нет себя, поскольку нет другого, а только предчувствие разрыва. Это не палеонтология онтологии. Онтичность чувств, которые не готовы (к ощущению), как фабричные краски. Чувства здесь не сфабрикованы, они только начинаются и растут в ожидании не «снизу» от ощущений, а наоборот, от всеобщего к единичному. Тут еще святая наивность: «Не пристраивайтесь к жизни. Скитайтесь, будьте бродягами, пишите стихи, любите женщин, но обходите за два квартала солидных людей» (К. Паустовский). Здесь открытые пространства еще только предстоят. На самом деле любовь от бесконечности к бесконечности и не дай бог, если это не так. Тогда дурман (Datura stramonium) времени начнет прорастать и отравлять жизнь, и само время станет дряхлым. Апокалипсис (откровение) любви, который мы имеем несчастье наблюдать на протяжении всей истории человечества, и все, что этой метафизической любви приписывается, в сущности это мука от нелюбви, которая только еще в начале. Пока это символ веры, восстановление, «кенозис», апокатостасис, обнищания, истощения, того, что еще не бывало. Флоренский восхищается: «Непереводимо, но выразительно эту идею Р. Гамерлингъ отчеканил въ формулеъ: любовь есть «das lebhafte Sich-selbst-bejahen des Seins — живое себе-самому «да» бытия.» Нет. Великая метафизика любви в бесконечной печали небытия. Она — вечное несбывшееся, и если не замутнена ни метафизикой, ни психологической «порчей», ни химией «ублюдочного существования», то совпадает с абсолютной красотой, выдержать которую не в силах человек пред-истории. Тот, кто пытался, тот знает. Но никто не возвращается назад.

утраты бесконечности чувств. Дление как таковое: «золотистого меда струя из бутылки текла так тягуче и долго».

Все чувства, вся история искусства, все человеческое пребывает таким образом в эмпирее со-временного, оставаясь своим отсутствием. Их смысл в недоступности, в бытии-возможности. Они больше не замуровываются в личном опыте в основание действия, подобно тому, как по легенде греки замуровывали покалеченные персами скульптуры в основание Парфенона. А мы с ними переговариваемся жестами великих символических форм. Нам остается только временность, как временяемость в чистой эстетике замершего в нерешительности заблудившегося движения. Суровая (gravitas) действительность открывшегося, что уже никогда… в смятении нежности, ярости и беззащитности. Все понимать, чувствовать иное и не в силах изменить ни идее, ни настоящему, ни настоящее, переосуществить или создать не только мир, но и себя. Единственное достоверное, что нельзя предать себя, разве что земле. Рушащееся время. Оно ведь рушится в каждом по-своему. Но так ли необходимо отрекаться от любви по известному принципу «так не доставайся же ты никому!» (в которой истины нет, но и в ее противоположности тоже, хотя любовь обманывает и обманывается, а нелюбовь — никогда! И это «никогда — бесконечно!)[1], когда ты гоним свободой, освобожденной от канцерогенного прекрасного, а заодно и от доброго. Чувства в незначимости и незначительности все же впервые чувствуют свою бытийность, а не поминальность в архивных пыльных книгах не о любви.

ОТРИЦАТЕЛЬНОЕ ВООБРАЖЕНИЕ



Я ничей не голос…

Георгиус Сеферидис

Только ныне и никогда больше. Отрицательное воображение — мгновение и даже не проблема, смысл которой в удержании мига акцентуации бессмысленного бытия. Одна из тем, «в которых снуются», как писал А. Н. Веселовский в знаменитой «Исторической поэтике». Синкопа. Аритмия времени. Сбой. Решать нечего. Все само собой. Война неожидаемая. Все теряет способность развития и в метафизическом раже начинает пребывать не в противоречии, не в спокойном созерцании антиномий, в противостоянии, удерживающем в своих объятиях смыслы, пространства успокоенных времен.

Все — в претерпевании, притирании, перетирании в пыль, тирании проникновения, просачивания пустоты, приникании (потерпанні від...), отталкивании от времени, которому покоряются в изнеможении оставленного и громоздящегося опустошенного пространства. В сшибке, взламывании, нисходящей, не взмывающей катастрофе обрушивающихся сущностей, дробящихся в невозможности произойти в единство, в бессилии что-либо изменить.

По инерции, в детской надежде научиться летать ждут методик, рекомендаций, учебников по развитию воображения или, напротив, считают, что оно от Бога, врожденное. Ковыряются в генах и в нейронах — все тщетно. Рецепта универсального использования воображения нет (хотя рецептура активно изобретается). Оно вне сферы полезности. Там, где воображение есть — оно катастрофа, конец света, предел времени и апокалипсис обыденности. Где его нет — никакими заклинаниями не вызвать его к жизни. «Где нет нутра, там не поможешь потом. Цена твоих усилий — медный грош....» (Гёте). Нужда в воображении подменяет его

временными заменителями мифологем, которыми пытаются прикрыть нищету обыдленного мира, его опустошенность, пустоту, коюю при известном усилии все того же воображения можно вообразить простором. Но связанность изъяном потерянного, утраченного бытия ничего общего не имеет со свободой.

Свобода не доказывается, она изымается, изъявляясь как необходимость, изъязвляясь ею. Обособленное воображение вызывает своеобразный фатализм искусства. Судьба быть собой в чувственной достоверности свободы.

Избыточность бывания воображение отрицает по необходимости. Именно оно излишне в полноте бытия (и бывание и воображение, дополняющие и противостоящие друг другу антиподами, являясь подобиями один другого). В нем нуждаются только накануне свободы, когда ясно видна невозможность. Тогда воображение эту невозможность подменяет собой, как претерпевание превращения так и не совершившееся — длительность долготерпения. Оно — метафора-действие, выживание из себя, в то, что не случается, но может быть создано, несмотря ни на что (взгляд про себя, вглядывание во взгляд и *слышание* взгляда и взглядом) безусловно, поскольку не имеет оснований к этому. Чистое преддверие как таковое. Ограниченность «формой чувственного созерцания». Постулаты чувств.

Воображение не знает подробностей, отвлекается от частностей. Оно безусловное движение воли, бросающее на произвол обрыдшее пространство по прихоти и произволу, сочиняя свободу, которая не имеет ничего общего с истиной и даже не правдоподобна, но действует в настоящем как настоящее. При этом пассивное, репродуктивное воображение вполне соответствует действительности и стремится к постоянству, к догматическому ставшему навсегда, и к диктатуре определенности, хотя так и не достигает искомого состояния. Как блестяще выразил это Леон Брюнсвик: «Я считался счастливым человеком; быть может, из опыта счастья и памяти о нем я извлек умение обходиться без него».

«Сентиментоватость» (бесноватая сентиментальность) такого рода воображения, служащего затычкой в прорехах существования, создает каталог услуг на все случаи жизни, с прейскурантом цен, скажем, расплаты за неудачную женитьбу или квартплаты за пребывание в данном месте и в данное время — своего рода страхование от несчастных случаев. Компенсирующее репродуктивное воображение очень удобно и действительно экономит время, давая готовые формы, в качестве «времяцидных» пластырей против хронофагов творчества (о коем все лестно отзываются, забывая, что оно — болезнь с летальным исходом).

Все это приводит к безобидному занятию (занытию) убиения времени за собиранием хронотипий, откуда растут хронометрии искусства. «Мания времени» (Мих. Лифшиц). Исход из простого Колумбового положения: il mondo poco! — мир мал. А потому бесконечно творимым является не только познание «в поисках утраченного времени», но и в абсолютном развитии потенциальности универсума

в его принципиальной незавершенности. Воображение представляет «*допущение недопустимого*», то есть является не отражением и компенсацией данности, но синтез как бытия, так и ничто в непосредственном переживании.

Продуктивная форма воображения, с легкой руки Канта ставшая почти морализирующим учением о добродетели, с напускным благочестием утверждает, в конечном итоге, публичное право на истязающие виды искусства, чье исчезновение предрешено историческим ходом развития, предполагающим естественную смерть. Однако ложное время, порождаемое ими, опрокидывает все сроки. Время становится обратным, но необратимым и заведомо превратным пространством превращенных (и извращенных) форм, основанных на культивировании человека как универсальной потребительной стоимости.

Грубость и наглость этого процесса очевидны. Основаны на прямом механическом копировании распадающегося на элементы процесса производства, где репродуктивное воображение соответствует необходимому рабочему времени, продуктивное — прибавочному, а праздное воображение, замещающее потенциальность свободного, отражает предел всего рабочего времени, вместе с издержками производства. А между тем (и этим) само отражение без отражаемого, отражающего и отраженного — ассиметрично и не копирует само себя. Контроль над воображением — это прямой идеологический диктат, приблизительно такой же, как господство католической церкви, устанавливающей контроль за пророками. (Та самая диктатура «прошлого будущего», о которой остроумно умалчивает по одному ему ведомым причинам Райнгард Козеллек в книге «Прошлое будущее: О семантике исторического времени»[1], ограничиваясь буквой, «историей понятия» языка времени, в которое он с шумом вторгается, трактуя и терроризируя его. Он с бухты-барахты, совершенно случайным образом, анализирует, как ему кажется, «язык времени», «погружаясь во время» с аквалангом готовых предрассудков современности, в угоду которой пытается приспособить историю. И игра в немецкий педантизм играет с ним плохо, поскольку к концу книги ясно видно, как эмпирия истории, ее совокупный опыт, наконец, инерция времени взламывает хрупкие построения системы, прорывая плотины и не желая лить воды на авторскую мельницу. Упомянул его исключительно как иллюстрацию, образец сопротивления материала и его контратаки против любой попытки задать направление истории и времени в тщетной попытке заставить «работать» на современность.)

Время загнано в репродукцию. Очень похоже и даже лучше, чем оригинал. Потеря времени и временем неповторимости, хотя и так оно — репродуктивная, воспроизводимая и производимая смерть, выступающая чистым количеством, которая вся в прошлом и тянет за собой сожаление о потерянном времени. Это

[1] См.: *Козеллек Р.* Минуле майбутнє: Про семантику історичного часу. — К., 2005.

— тождественность с ограниченностью определенных условий производства, направленного на сохранение и воспроизводство именно этих условий в качестве необходимых, а также носителей этой совокупности отношений.

Причем, стоимость, производимая как универсальное условие развития, совершенно безразлична к особенностям потребления и общения. Она избавляется от многообразия, заменяя все унификацией собственного единого. Все, что ею не является, не включено в процесс ее производства, для капитала выступает только досадным пределом, подлежащим устранению. В качестве такого предела являются наука, искусство, образование, чувства, общение, знание и т. д., которые терпят в рамках необходимого и достаточного, подчиненного потребностям воспроизводства существования, для воспроизведения в одной и той же определенности в форме капитала. Стоимость, а по сути — время, стремящееся к абсолютному сокращению пространства развития, вместо того, чтобы сделать это развитие универсальным основанием беспредельного развития же, где предел «осознается как предел, а не некая священная грань» (ныне оболганный К. Маркс), является выражением крайней нищеты действительного существования, основанного на тотальном насилии. Производство капитала равносильно простому воспроизводству смерти. Все несет на себе налет «хрематистики» — искусства делать деньги, о чем знал уже Аристотель (даже семейные отношения, религия, музыка, поэзия, любой оттенок «человеческих» переживаний, в том числе и ощущений времени во времени или чувства воображения).

Воображение тоже подчинено всеобщему психозу и в современном отчужденном мире механически заменяет отсутствующий универсальный дух, который еще не парил свободно, но уже пробовал «левитировать» в искусстве и философии, приподнимаясь над оголтелой действительностью неопределенной потребностью, фантазией, свободной от низменного сиюминутного (теперь оно умеет только «кабрировать», то есть «козлить»). Не пустые мечтания, дескать, «хорошо было бы...», а реальное движение, хотя и находящееся в антагонизме с основанием. Это раздвоение порождает «сугубые», то есть «двойные» времена, в разрыве и разрывом провоцирующие воображение к происхождению. Воображение как «не то». Не то, что есть, и не то, что будет. Потому оно и есть мгновение, выпадающее из-под власти времени. Под откос времени чувством. С точки зрения реального производства стоимости, вображение есть идеальное исчезновение времени обращения и сокращенное до небытия пространство опосредования, изъятое из прибавочного времени. Это не свободное время, а учтенное, но не освоенное — праздное время, где побираются искусство и наука, где «бомжуют» чувства, не приставленные к делу. Ограниченное потреблением, условием, вещью, формой свободное время превращается из пространства человеческого развития в арену самодурства, а не в просторы свободы.

Теперь фантазия, воображение, мышление ассимилированы прагматическим допуском функционирования капитала, а жизнь всецело превращается во время обращения, да и то в кредит.

Искусство, чтобы оправдать расходы и выжить, вынуждено играть в эти игры, становясь местом помещения капитала, а не живой жизнью чувств, следуя моде и выполняя роль знака все той же стоимости, как символа господства и пустой траты, столь точно описанными и оправданными современными культуртрегерами. Чувства становятся необратимыми. Путь искусства уже не требует курвиметра для своего измерения, настолько он прямолинеен. «Senso unico» на итальянском — всего лишь улица с односторонним движением.

Искусство становится фабрикой по производству фирменных клейм, штампов для маркировки производимых, поставленных на поток чувств. Трансцендентальная иллюзия свободы, производимая искусством, привлекает надеждой на то, что все на самом деле не так, что есть некая тайна. И действительно, если то же самое, вымученное, выторгованное у времени произведение, поставить в отношения, порожденные иной формой общественных отношений, то совершенно свободно (и свободно, и совершено) предмет обретет иные качества и обрастет несвойственными ему переживаниями, органично растаяв в застигнутом движении. (Так ночной горшок, помещенный в иное пространство, становится произведением искусства, при этом он не обязательно должен быть отягощен тысячелетиями.) Искусство полностью поглощено институтом моды[1].

При этом искусство безразлично к собственному предмету, вместе с иллюзией свободы обретая видимость воли и легкости. (Ему вообще ничего не интересно

---

[1] И Барт, и особенно Бодрийяр не стесняются говорить прямо, кокетничая с марксизмом и любуясь собственной смелостью: «Мода — и, в более широком смысле, потребление, которое от нее не отделимо, — маскирует глубоко укоренившуюся социальную инертность. Она сама является фактором социальной инертности, покуда внутри нее самой — во всех видимых изменениях предметов, одежды и идей, изменениях, принимающих порой циклический характер, — разыгрывается, обманывая самого себя, требование реальной социальной мобильности. К иллюзии изменения добавляется демократическая иллюзия (то есть та же самая иллюзия, но в другом обличье). Принудительность эфемерности моды должна, как предполагается, уничтожить наследство различительных знаков, в каждом мгновении своего цикла она должна якобы наделять всех поголовно равными шансами. Любые предметы могут быть затребованы модой, и этого как будто должно хватить для того, чтобы создать всеобщее равенство перед лицом предметов. Естественно, это ложь: мода, как и массовая культура вообще — говорит со всеми для того, чтобы еще успешнее указать каждому на его место. Мода является одним из институтов, который наилучшим образом восстанавливает и обосновывает культурное неравенство и социальное

знать о себе, кроме положительных рецензий хорошо организованной «масс-медийной тусовки», поэтому все здесь написанное ни к чему. К тому же интересны только вольности воображения, а не его законосообразность.) Представители его, персонажи, герои и еретики, зная об искусстве не понаслышке, жизни положив во имя него, напоминают наивных подростков, мечтающих о судьбе актера и полагающих, что игра на сцене — сплошной праздник, тогда как это адский и рабский труд (какие расхожие штампы, порожденные все той же штампованной идеологией массового воспроизводства), тем более горький, что находится в пограничье свободы, прообразом ее, но обитающей вон там, недалеко, рядом, рукой подать, однако по ту сторону предела.

Наив этот деланный напоминает молодящихся старушек и старичков, норовящих быть современными и рядящихся в тинейджерское шматье. (Тяжело смотреть, когда действительно талантливые, если не гениальные люди, ставшие при жизни легендами, словно испугавшись чего-то начинают с оглядкой, хватая всех за рукав, убеждать в своей лояльности к новому режиму или поспешно стремятся откреститься от «грехов» молодости, поминая Бога всуе, каясь на базарной площади, где они никому не нужны даже в роли клоунов.)

Пасторальные напевы, звучащие в эстетике, луга и аркады, где выгуливают записных философов, ничуть не менее лубочны.

Образ воображения, застигнутый временем, делающего его должным и сущим, на себя не похож и не посягает на действительность. Он не статичен и не эманирует, обращая окружающее в свое затягивающее движение, но вытекает, как глаз, натолкнувшийся на острие взрезывающего взгляда обратно. Выколотый образ пустой глазницей формы не видит. Время в нем остановлено, лишено направления. И все это свойство, а не сущность.

Превращаясь в действие, он становится подобием, самоотрицаясь, проливаясь через край, являясь свободой до воплощения. Воображение — предел возможного. Оно — устранение обстоятельства.

Старость воображения — старение времени, осыпающегося в образ. Абсолютная деятельность явлений искусства основана воображением, понимаемом как воспроизведение, где повторение выступает как освобождение от времени и воскрешение. Искусство неповторимо повторяемо.

Искусство не имеет возможного опыта и оттого его нельзя объяснить или подтвердить. Оно всецело — аналогия восприятия, и вне опыта не ставит задачу оп-

---

различение, утверждая, будто бы их он как раз и уничтожает. Мода стремится выйти за предел социальной логики, стать чем-то вроде второй природы, но на деле она полностью управляема социальной классовой стратегией» (*Бодрийяр Ж.* К критике политической экономии знака. — 2-е изд. — М., 2004. — С. 40–41).

ределения в категориях рассудка, порождая «ублюдков воображения» (Д. Юм). Ему свойственна субъективная необходимость как привычка чувственной достоверности свободы. Воображение заменяется произвольной самоаффектацией. Поэтому, попав в зависимость от кастрированного и стерилизованного ощущения потребителя на барахолке рыночной экономики, став базарным, искусство по духу перестает быть собой. Шедевры, затерявшиеся в массе, не в счет, поскольку изменено даже восприятие и ощущение. (Так и в продажной философии: Маркс во многом прав, совпадает с истинным положением исторического развития, но это не имеет значения, когда мода сезона зациклена на хитах новоявленной «звезды». И неважно, что все перелицованное старье банально и вульгарно до нельзя: главное — соответствовать «духу момента», подчиняясь принудительному произволу, навязанному «эталону». Смороженное время уморительной эпохи тотального падежа подъяремных человеческих сущностных сил. Философия — собранные в «Антологии» посмертные и надгробные надписи.)

Зажившееся и зажравшееся искусство, исчерпав свои возможности, с одной стороны, спешит в томительном ожидании собственного исчезновения, суетясь и ковыряясь в мелочах, роясь в прахе остаточных патогенных форм, с другой стороны, изнывает в бесконечной невозможности умереть, поскольку ее нескончаемая, нудная, как зубная боль (этот образ так же навязчив, как зубная боль и потому повторяется, дергает), якобы жизнь обусловлена встроенностью в бюрократическую структуру машины для подавления.

Искусство сыто отваливается от бытия, пресытившись, притерпевшись к палаческой функции уравнивания чувств. Оно — отрыжка производства прибавочной стоимости и даже не скрывает этого, радуясь вседозволенности ходить строем и выполнять команды за умеренную плату. Проявляя чудеса дрессировки, искусство руководствуется условным, многократно закрепленным рефлексом однообразного воспроизведения. Вопреки своей первоначальной природе, оно вынуждено создавать ряд функциональных изделий, призванных воспроизводить блестящую нужду этого мира, загоняя живые чувства в простые ощущения. Узуфрукт — юридический термин (очень кстати и удачно эксплуатируемый Ж. Бодрийяром) — означает право пользоваться чужим имуществом и получать доход с него, и присваивается искусством, относящимся к чувствам как к собственности, «которой вменяется технический императив функционирования», службы и ценности. Но чувства не престижны, а посредственны. Не являясь условием рентабельности, они мешают основной задаче получения прибыли. Опосредованные превращенными формами и изуродованные в утробе извращенной производительной одномерной деятельности (как некогда уродовали детей для продажи на роль шутов) чувства обзаводятся ложной предметностью иллюзорных отношений, приучаясь скрываться за подобиями на предъявителя, избегая «фейс-контроля». Манеры вполне

заменяют их. Собственно чувства и не существуют, но почитаются как символ веры с примесями суеверия. Их отсутствие заполняется универсальной предметностью произведений, как пораженные участки мозга спинномозговой жидкостью.

Искусство попросту не выпускает чувства, да и упомянутые ощущения из области внешней необходимости, где они являются простой рефлекторной реакцией на самодостаточную вещь, диктующую логику дела. А уж она-то торгует всем — от индивидуальности до воображения, себя являя демиургом, а человеку оставляя роль потребителя — страдающего всеприемлющего, всеядного, зависимого существа.

Со времен немецкой классики, да что там — Лейбница, Локка, Бэкона, Спинозы, Мальбранша и других, — чувства обманывают ощущения, которые, в свою очередь, есть простая реакция на воздействие внешних предметов, а потому привязаны к органам несуществующих покуда, предполагаемых чувств. Ожидаемое неожиданного нежелаемого, так как грядущие перемены несут отказ от настоящего.

Более того, в аналитическом, распадающемся пространстве искусства чувства, ощущения, восприятия, аффекты, этосы, явления и так далее разделены, но, наделяемые самостоятельными сущностями, начинают теряться, скрываясь и исчезая, ускользая в отсутствие и тем лишая искусство не только реальности, что можно еще пережить, но и действительности.

Конечно, невозможность искусства открывает совершенно иные пространства, основываемые на «ничто», поскольку предполагает не пребывание в определенном пространстве и времени, в зависимости от исторического восприятия, но творение пространства и времени из ничего свободной необходимостью, при том беспричинно и безусловно. (Этот переход от «естественной необходимости к свободной» искусство совершить не решилось, деградировав к простому агрегатному восприятию факта своего, поднадзорного полиции нравов, состояния.)

Пока происходило становление науки, постепенно обретающей свободу от ползучей эмпирии натурметафизики, освобождающейся от природы, это вполне работало. Но дальше и философии, и чувствам потребовалось больше простора, и тут вместо того, чтобы преодолеть ограниченность старой формальной школы (включая достижения Шеллинга, Гегеля — ряд можно продолжить), философия попыталась ужаться и втиснуться в рамки ветхой формы, которая и так трещала по швам и до последнего времени, последнего предела продолжает оставаться в этом убогом состоянии, отмахиваясь от чувств, клейменных непотребными словами. Примером тому работы Батая, Мерло-Понти, Сартра, Башляра и прочих (вроде пошлейшего Х. М. Энцесбергера, этого Коэльо ново-старо-социологической мысли, пускающего слюну от восторга быть прикормленным и впадающего в оргазм от собственной лакейской преданности хозяевам. Главное — его «пози-

ция» была и остается неуязвимой, поскольку расползается и представляет нечто абсолютно пустое. Это бравый тип бессмыслия, оттягивающий и поглощающий энергию ищущего духа, представляет собой ту самую трату, роскошь, растрачивающую впустую ворованное свободное время, утилизирующую его как излишество, о которой он пишет как о норме. Символ добровольного отказа от человеческого — в скотском раже обожравшегося обывателя. Отсюда его предрешенная и непреходящая популярность у люмпен-интеллигенции и пауперов СМИ.

Вообще, можно особо рассмотреть роль запаздывания западных откровений в нашем пространстве, что позволяет отдышаться прежде, чем мода настигнет тебя и сожрет, завалив массой. Все является уже отфильтрованным временем, как прошлое и отстраненное, классически покойным). Не боюсь оклеветать почтенную публику, которая дальше механического имманентного, вполне логичного формального препарирования чувств и воображения не пошла, да и не могла пойти, выдавая свои представления, которые застала и выколупала из реальности, за реальную сущность самих чувств. О диалектике их и речи нет[1].

Только персонифицированная Эклектика, которую оправдывают, как оплевывают, всеми имеющимися средствами. А что еще остается? А ничего. Плюнуть и растереть. Они все еще метафизичны, метаисторичны, металогичны, метафоричны, но это не значит, что их нынешнее мертвое состояние, устраивающее искусство, является их действительной сутью.

Искусство как превращенная форма тоже выполняет роль, которая ему не к лицу (а поскольку лица нет — сойдет любое, лицедейное), пользуясь тем, что покуда чувства привязаны накрепко к своей едва поднявшейся от забитого эмпирического существования самости, опирающейся на единичность сделанных вещей, то заставить их, чувства, обслуживать вещи –проще простого. Но эти чувства

[1] Диалектика действительно априорна по отношению к частному опыту индивида, который вступает с ней в антагонизм, как с чуждой природой, но она — всеобщее чувственно-практическое действие, а не деятельное созерцание. Эстетика еще вкалывает на грядках ползучей эмпирии и для нее диалектика не применима, да и чувства находятся в заторможенном эмбриональном состоянии. Обыденное восприятие адаптирует диалектику как фигуру речи, ограничивая ее формой восприятия, монотипией личного бытового опыта. Поэтому ограниченная ставшая форма утверждается в границах и определяется в них, ошибочно полагая их пределами диалектики, набрасываясь и критикуя собственную ограниченность, навязанную рассудком и распространенную на весь универсум. Отказ от диалектики — всего лишь результат тотального отчуждения, о чем знал уже Д. Лукач, подробно рассмотрев этот вопрос в своей знаменитой, доселе живой работе «История и классовое сознание» (*Лукач Г.* История и классовое сознание: Исследования по марксистской диалектике / Пер. С. Земляного. — М., 2003).

имеют такое же отношение к истинно-сущему образу своему, как буржуазные свободки к действительной свободе, то есть никакого. «Ошейник свободы» приходится впору и весьма кстати, как причина, которой можно приписать собственную бездарность и несостоятельность.

Это не чувства, не воображение и не искусство, а простые заменители — превращенные, превратные формы, кое-как имитирующие человеческие временные отношения, поддерживаемые временем и подчиненные внешнему диктату производства. Принудительная «вторичность» заставляет искусство, чувства, философию — все человеческое — пребывать в повторности однозначности, загоняемой в standing остановленного прошлого времени.

Человеческое не просто всегда «потом», в ожидаемом будущем прошлом — оно всегда прошлое, никогда не бывавшее ни прошлым, ни настоящим, ни будущим, никаким. Радикальное отречение от человеческого — красоты, истины, свободы, наконец, от всего — есть апофатическое утверждение пустоты единичного и случайного, начисто отчужденное даже от одиночества, как чистое возвращенное «себя», отсутствие, не обладающее даже «ничто», «от», «ни». Это тот случай, который не имеет никакого значения, ничего не значит и привлекает отсутствием «политэкономии знаков», выпадая из логики стоимости, которая совершенно справедливо видится свободному сознанию извращением, но претендующим на всеобщую мораль.

Проблема в том, что свобода истинных чувств недоказуема и не нуждается в подтверждении. Если бы удалось это сделать, то и тогда переход от образа чувств к их опредмечиванию в действительности в несвободном мире был бы невозможен. А те обрубки, которые имеются сейчас, вполне устраивают и искусство, и непосредственное существование. Они утверждают себя ограниченностью обратного порядка отражения, как отторжения («не знаю и знать не хочу»), обращаясь этим к себе, отстаивая идеологию давно утерянной невинности.

Искусство недостаточно в принципе, провоцируя творчество как жест нужды. Искусство не вызов — оно практическая критика отсутствия и несет на себе проклятие временного, репродуктивного, повторяемого, серийного, массового, представленного в воображаемом единстве однозначности, интегрированном абстрактно всеобщим, распада и разложения. Что-то вроде бессмертной смерти. Но, заметим, не сама смерть. А вроде. Искусство вроде искусство, но имитирует себя, в самых смелых своих не произведениях — мечтах, оставаясь всего лишь аналогией. «Комнатное восстание», «потребленное проклятие» (Бодрийяр, как бы к нему ни относиться, все же лихо излагает, с себя пишет), «постер революции».

Мало того, что искусство полностью и без исключения стало продажным, видя свое предназначение в том, чтобы стать вульгарным, обыкновенным, подложным, тиражируемым в своей неповторимости, — оно становится преуспевающим

символом тотальной победы над возможностью иных человеческих чувств, торгуя самой надеждой и даже ее отсутствием. Это апофеоз идеологического террора стоимости (а значит, мертвого, овеществленного времени), равного которому история еще не знала. Современное искусство — реклама господства как такового. Оно вступает в антагонизм с чувствами, с сущностными силами человека, хотя не только не желает этого, но и не осознает, наивно полагая, что оно — негативная критика, инновация и авангард, воображая себя искусством, не траченным временем. Искусство — смутное воспоминание о себе: «да, да, да... что-то припоминаю». Искусство зло берет действительно, но только иллюзорно изображает демоническую силу возможности, драпируя холстами прорвы, наводясь как пластырь на пробоину, но время не сдерживая, стремясь, струясь временем. Искусство — обозначение отсутствия, избыточная страсть к тому, чего не хватает, к чувствам, не ставшим таковыми. Оно — утрата как таковая. Праздная трата свободного времени, потребляемого не по существу. Искусство больше не творит, отделываясь кунстштюками в кунсткамерах. Культивируемая наивность сменилась не менее культивируемой глупостью — все же что-то новенькое.

Инверсия рефлексивной деятельности выворачивает все наизнанку, так что чувства человеческие становятся бесчеловечными, а гнилые качества обретают желаемую и благопристойную окраску подлинных добродетелей. (Чувство удовольствия от созерцания эмпирического предмета, прилагаемое бесплатно в нагрузку к всучиваемому «шедевру», обязательно к исполнению в виде дежурного восторга — от служивых критиков до обывателя. Что-то вроде таблички «аплодисменты» в убогих теле-шоу.)

Не очень «взрачное» искусство малодушно пестует эту очень действенную иллюзию, впадая в маразм, спертую духоту отрешения от свободы во имя очень сомнительных целей, отменяющих будущее. Оно вполне сознательно отказывается от своего предназначения, комфортно угнездившись в отведенных ему резервациях.

Эти нападки ничего не меняют и не изменят, и потому являются исключительно эстетическим занятием. Просто противно писать елейные речи, обсасывая несуществующую «духовность» нынешнего искусства. «Мы научились различать тончайшие оттенки дерьма...» (В. Шкловский). Положительные высказывания на тему небывалого расцвета искусства насквозь фальшивы и, как правило, не удаются. Причем существующее деление на искусство коммерческое, независимое, «аукционное», официозное, массовое — стыдливое пожелание самих репрезентаторов современного искусства. Оно все насквозь продажно, как и все его порождающее. Его буржуазность — условие существования, причем существования не вживе, а в виде официальных мемориальных торжеств, порожденное «разрывом между историей-памятью и памятью, захваченной историей», о которых писал еще в 80-х годах Пьер Нора и вторящий ему Поль Рикёр. Искусство исполняет роль полноты

бытия, компенсирующего отсутствие памяти, наведенной *галлюциНацией* якобы продолжающейся жизни, в апологетике утешающей идеологии «так было всегда и будет». Забвение вытесняется континуальностью, повторяющегося раз за разом обыденного, успокаивающегося своим неменяющимся содержанием и радующегося псевдоновым достижениям в области технологий.

Образ и воображение удаляются как немодный атавизм, сменяясь химией гормональных препаратов разрекламированных состояний — для возбуждения пассивного ощущения, которое не подымается, просто не успевает дожить до восприятия, оставаясь чистым бессознательным, до-сознательным, к которому и тяготеет искусство. Однако это даже не бессознательное, которое сознательное, опосредствованное рядом превращений и ушедшее в существо человека, а обыкновенная безмозглость. Искусству сохраняют жизнь в обмен на предательство. Все, кто не желает продаваться, оставаясь свободными, подлежат принудительному забвению, если не уничтожению (но к чему ненужная реклама и трата на репрессии?)

Тем самым искусство предается времени, развращаясь, сокращаясь до мелочей, не стоящих внимания. Мельтешение вместе со стремительно меняющейся ориентацией в зависимости от конъюнктуры производит необходимый эффект даже без участия «творцов», фабричным способом. Не останься (не дай Бог!) ни одного представителя касты искусства, оно все равно выполняло бы свою функцию, исправно работая и выпуская продукцию.

Однако для этого надлежит, как само собой разумеющееся, порвать с историей, отказавшись от прошлого и сделав будущее однозначно неопределенным и тем самым неуязвимым для действительности. «Ускорение истории» (ничего общего с Даниэлем Галеви, которому приписывают этот термин) является не следствием сокращения «оборота» времени, освобожденного и распредмеченной свободой уплотняющего способ производства. Времяобращение своим ускоряющимся шагом, ритмом репродуктивного движения увеличивает продуктивную сферу производства избыточного свободного времени. Репродуктивное воображение соответствует самовоспроизводящемуся бытию идущего в разгон производства, становящегося все более бессмысленным и самодостаточным.

Продуктивное воображение — следствие неограниченного роста прибавочного рабочего времени, растущего произведения (сокращающего растянутое во времени действие), конечной сферой которого является отнюдь не прибавочный продукт и совсем не прибавочная стоимость, представляющие исторический предел истории производства времени, а свободное время в несвободном обществе, основанное на эксплуатации живого труда, насильно превращаемого в овеществленный, мертвый труд, и в моменте самого превращения порождает отрицательное воображение самой уничтожающей силы, уже не нуждающейся ни в каком единстве. Она

предполагает тотальное уничтожение, даже ценой отказа от себя, начав с истории и закончив памятью, поскольку в беспамятстве проще (не)существовать.

Никакие мероприятия по выведению этой безумной силы из угрюмой поступательности, включая принудительный «рост памяти» («teupsurgcofmemory» по поводу «Theworldwehavelost» — «миракоторыймыпотеряли» — неуклюжие термины, которыми П. Рикёр и П. Нора пытаются запудрить трупные пятна европейской цивилизации для придания благопристойности происходящего, «которым мы должны завладеть») не могут избежать очарования духом гибели, когда с хрестоматийным криком «так не доставайся же ты никому» избавляются от истории, памяти и чувства вины за несодеянное и от необходимости быть вообще человеком. И методы черной археологии гуманитарных наук, старательно закапывающей при помощи «долга и работы памяти» совершенно очевидное в состоянии каталепсии, беспомощное и, главное, пустопорожнее существование сферы духа, довершают разгром. Нематоды, расправившиеся с «бумажной, жеваной историей», выдают только собственную индивидуальную позицию за всеобщую, поскольку воображения не хватает, что возможно иное. Это кризис индивидуализма, когда распадаются последние основания. Гниет случайное, брошенное свободное время. (Оно травится средствами, противными его природе. Его нельзя использовать, продать, эксплуатировать, «сблизить со свободой потребления» при помощи «теории праздного класса» (Т. Веблен) — это способы изведения его. Любое действие, не совпадающее с его истиной сущностью, автоматически делает его принудительным и еще более страшным в своей свободе, как это происходит в образовании, науке, искусстве, чувствах, воле, разуме, прекрасном и т. д., которые только и развиваются в этом пространстве. Но с точки зрения стоимости, они — издержки производства и должны быть уничтожены или хотя бы ограничены. Поэтому производимое за счет прибавочного свободное время не только узурпируется господствующим классом, но и превращается им в праздное и, главное, потерянное время, которое всеми силами науки и искусства превращается в прибавочный труд, но уже в извращенной форме труда эфемерного потребления средств убиения времени. Попутно усилия воображения всей своей продуктивностью направлены на уничтожение собственно воображения, на деактивацию его.

По сути, при всей кажущейся «свободе» — это самые несвободные формы человеческой самореализации, не только потому, что самоубийственны, но и потому, что содержатся в концлагерях заложниками времени. Свободное время не может эксплуатироваться и основываться на эксплуатации. Чуждая ему «не огненная природа» (Мейстер Экхарт) им уничтожается. Достаточно вспомнить судьбы поэтов, музыкантов, философов, сгинувших в его просторах, поскольку попали не вовремя, преждевременно. Только свободный человек может выдержать слияние с универсумом, где свободное время лишь переход, исчезающий

момент во всеобщем становлении. Однако индивидуальная свобода не только деспотична, но и ущербна: она — за счет других, и пропитана несвободой как трупным запахом тления, разложения не бытия, порождающего время, но распада самого времени, множащегося собой.

Парадокс в том, что только свободный человек может слиться со свободой, стать свободой, и лишь ставший свободой человек, ушедший с ней в основание универсума, этим самоотрицанием потеряв определенность и ограниченность, может слиться со свободой. Логика необходимости обречена оставаться в антиномии, нет, антагонизме, основанном на противоречии свободного и рабочего времени.

Разрешить его может практическое действие, которое в несвободном обществе — явление не просто эстетическое, а каприз «абсолютного духа», игнорирующего «объективный дух». Произвол субъекта, отбросившего нищую униформу своего «я». Для него этот поступок равносилен самоубийству и движению не к красоте, а в никуда. Отрицательное «все, только не это». Это случайный прорыв, за который каждый персонаж истории расплачивался жизнью, действительно вступая, со своими мерками, в торг со смертью, ничего не требуя взамен. Увидеть и умереть.

И «разрыв с прошлым», отталкивание от него является той реактивной силой, которая поддерживает иллюзию поступательного движения мертвого настоящего. На этом принципиальном беспамятстве происходит реабилитация фашизма в тотальном масштабе. Искусству остается злопамятность и сладострастная вседозволенность. Идентификация с сомнительными образами по полицейскому протоколу, сличающая черты с неким оригиналом, имманентным, идеологически выверенным эталоном соответствия духу современного времени, как откатанные отпечатки пальцев. Мемориальные «места памяти» становятся отхожими общими местами.

Искусство — оружие против свободного духа, бытие которого оно пытается исчерпать всеми силами, расхищая и закупоривая в пробирки своих произведений, демонизируя их, одушевляя, загоняя в норму и образец, фиксируя (фиксируясь, консервируясь в собственном соку) в прекрасном против неопределенности красоты, умертвляя в неизбежной неизменности. Искусство всецело бюрократично. Оно — пропаганда.

Воображение при этом, вопреки обычным представлениям, целиком усреднено, как время вообще, являясь результирующей многих образов, теряющих свою определенность в снятии единого перехода. Оно сугубо функционально. Поэтому образы эти покинуты. Покинутость становится происхождением движения, которое, как всегда (как назло, зло навсегда) «целесообразное без цели», без образа, но с идеалом, дозволенным к употреблению, и цель проявляется имманентно, как все то же движение отрицания. (Когда нечто «провисает» ниже среднего уровня, обретая тенденцию к движению на дно, является спасительное понятие цели — этого метафизического разрыва между сущностью и тем, чего нет. Цель

является долгом перед действительностью воображения, его догмой и догматом.) Воображение — всегда «не то, что». Оно — «более чем», излишек необходимого.

Но не необходимость — еще не свобода, случайность, отрицаемая и превращающаяся в необходимость. Поэтому все, связанное воображением: и искусство, и философия, и наука, независимо от формы и вида, — является нуждающемуся миру чрезмерностью, излишеством и расточительностью, которой по определению быть не должно, но она есть, лишь исполняя функцию истребления просто так, как потребление ради потребления или простого уничтожения свободного времени и самого себя. (При этом зряшное отрицание является простым выражением того, что конечной целью капитала является стоимость, а не потребительная стоимость.)

Принудительное самосожжение, аутодафе, самоубийственное существование философии, искусства возможно только вопреки обществу потребления, в них не нуждающемуся, но довольствующемуся «символическими знаками присутствия». Они и сами не нуждаются в себе, растравливая доставшееся случайное пространство, как пустую жертву тому, чего нет, поскольку оно «сверх-того» необходимого и достаточного, которое они лишают единственности своим инобытием. Их ненужность воспринимается эстетическим прототипом свободы от необходимости. Их бесполезность — разрешением на создание любого химерического пространства. Однако произвол строго регулируется рынком, выполняя роль клапана для стравливания реального перепроизводства свободного времени, от которого набираются реальности производные, произвольные произведения и гильотины для усекновения зарвавшихся, вырвавшихся в иное, чувств.

Свободная игра воображения, столь вдохновлявшая Канта и Шиллера, оборачивается игрой отрицаний, схватываемых как освобожденности или независимости, а на самом деле самоотчуждением. Они крошатся и ломаются, отражаясь друг в друге, но не по сути, а в чистом преломлении явлений.

Бессвязность воображения — это прерывание связей времени на время. Оно воображает о себе. Но остается продуктом распада, представляя «различие как различие», которое как норму с наивной доверчивостью защищали Хайдеггер, Лакан, Делёз, Эко, Финк и другие[1], что порождает вялые случайные формы, созданные

[1] Можно было бы, как водится, долго и тщательно — в духе «Анналов» воспроизводить точки зрения предшественников, копаясь в тонкостях, скажем, философии истории и честно приписывая им несусветные идеи (что неизбежно), но предпочтительно начинать с самой сути дела, не вдаваясь в подробности, памятуя, что эта самая суть — тоже самостоятельное произведение искусства. История, в том числе и история воображения, возрастает, растет в каждой точке своей протяженности, а не только «вершиной» существующего в сомнительной современности. Следует успеть исчезнуть вместе с движением. Именно потому, что я принимаю к сведению и Лейбница, и Канта, и всю немецкую классику, и Кассирера,

простым разрывом остановленного мгновения, вырванного из исторического контекста, и утратившие все возможности, кроме одной — умереть без остатка, чистым Отсутствием (как у Фуко) или попросту — альянс со смертью, ее воспевание, поскольку смерть, как «последняя структура», остается без последствий, зряшным, пустым отрицанием, уничтожением безразличным к уничтожаемому. Смерть — последнее унижение (хотя и ее давно унизили, не оставив ей выбора, как это сделал Янкелевич). Ее пустое отрицание, безликость сводит все к однородному субстрату, а не к единой субстанции, как в живом движении. Смерть — натуралистка, объективная реалистка, «ничто, канцеляристка, дура» (А. Тарковский). Она ничего не сочиняет, оставляя все как есть, вернее, все как нет и нет как нет.

Отрицательное воображение противостоит синтезирующей способности продуктивного воображения как противодействие, создающее напряжение антиномии жизни и смерти, когда не все равно и симметрии нет. Усилие отрицания, переход от бытия к небытию, столь же велико, как и акт творения из ничего. Воображение избавляется от воображения воображением.

Собственно говоря, любое воображение отрицательно. Оно порождено недостачей бытия, ущербностью действительности, которая образом достраивает себя до вожделенной целостности. Оно всецело в несбывшести, между тем, что уже покинуто и отрицается, и тем, что еще не стало, как чистое образование образа ничтожества бытия и достоинства «ничто», прообразом превращения действительного, но внеопытного. Оно про-исхождение, тут же проникающее бытие и «ничто», как одновременность сверхъественного, превышающее несуществующее трансцендентальным единством возможностей. Воображение — стремление к тотальности, и представляет собой переход от небытия к бытию, а по сути — к умиранию наличным бытием, не только не дающим вырваться, но и ускоряющим его опускание в прошлое, безнадежно прошедшее, а потому — оглядывание на обращающие внимания состояния, схватывающие и умертвляющие движение. Восхождение к «высшему» оборачивается созданием все большего несовершенства (о чем упоминал Н. Гартман в «Эстетике», а до него тысячи других), но несовершенства как

и не устраивающего меня Ж.-П. Сартра с его воображаемой феноменологической психологией воображения, и Рибо с незаконным «Законом развития воображения», и Ю. Бородая с примерным «Воображением и теорией познания», до сих пор никем не переплюнутым, и Рудольфа Архейма, и Дагобера Фрея и прочих, я не считаю нужным вдаваться в детали и ссылаться без нужды. Собственно, обращение к этой теме вызвано усыханием воображения в настоящем и ближайшем будущем и потому его отсутствие вновь ставит воображение как проблему. Некогда И. Лэм писал: «Воображение кобылка резвая. Одно плохо: перед ней слишком много дорог». Боюсь, что укатали сивку, а заодно и загнали клячу истории, которая как падаль («стерво») валялась на обочине уже помниться во времена Бодлера и Рембо.

беспрестанного изменения, избыточности развития в его принципиальной незавершаемости, когда начало и конец всегда в истоке. А он везде и нигде.

Оставаясь становлением — воображение нетость наличного бытия, происхождение из ничего. Все, чего оно касается (демокритовское «касание», но только в одной точке с бесконечной пустотой, дающей надежду бесчисленных миров), превращается в стремительность истертого по краям (до крови движения) *образа*, живущего и живящегося исчезновением. Он дрожит как марево над раскаленным пространством и всецело поглощен движением. Вся невообразимая тонкость этого отрицания в том, что оно есть уставшее желание непременного, желание стать во что бы то ни стало, хоть чем-нибудь и потому ничем не бывает. Тем самым возвращаясь в бывание, оно же — становление (Das Werden), получившее свой всплеск обратно. Поэтому все раздваивает в себе. (Отсюда обнажение противоречия в противостоянии не сама цель. Само по себе противоречие незаметно в своем единстве как жизнь и смерть в жизни. Именно потому и диалектика не выпирает, когда она есть. Кроме того, заживо похороненная диалектика является индивиду, замурованному в единичную форму абстрактного я, всегда потусторонней, как нечто трансцендентальное, допуская не столько самостоятельное мышление, сколько догмат веры, поэтому по простоте душевной от ее неуютного и трудного соседства охотно отказываются слабые души, да и сама она не опускается до рассудочных предметов.) Все готово на все. Расчленяет собой. Оно не причина, но ее острие. Синтетическая мощь взмывающего и реющего воображения, оказывается, как то же самое движение режущей кромкой, краем, кроящим и оставляющим отторгнутое. Порожденное растерзанным и разнесенным бытием, воображение оставляет его, возносясь к руинам того же бытия. Оно мнит восхождение к единому, стремясь к неделимому и бесконечно малому самоутверждению. Как «то же самое», не растущее, но умножающееся и поглощающее, засасывающее зыбучими песками бесчисленных малых времен, мигающих «внутренними» и «внешними» сторонами, не имея ни одной в реальности. Воображение (все формальное многообразие его — от продуктивного до обыденного, от воображаемого до обыденного продуктивного и т. д.) всецело умещается между наличным бытием, порождающим своим исчезновением время, и исчезновением. Воображение — всегда последнее. (Напомню, что вневременное становление не может быть «при чем», время ему безразлично. Время — результат исчезающего, порождающего смерть наличного бытия, которое освобождает его от себя, чтобы стать «прежде всего». Этим самым время становится наличным бытием, которое и творит представление о становлении, угасающее в нем «как огонь, пожравший свой материал» (Гегель). Здесь утверждается субъективность. И обретается «здесь», «направление», «цель», «определенность», «количество» — весь блеск дышащей формы во всем многообразии возникновения и уничтожения.)

Если это современное искусство, то оно двояким образом причастно времени. С одной стороны, оно современно по бытию, с другой — по «ничто», снимая в себе и то и другое, как «неиное» — «ни что иное как» и «еще кое-что» (сверх того, от Лукавого. Не случайно Тертуллиан в суеверном раже писал: «Дьявол ввел в мир фабрикантов статуй, изображений и всякого рода призраков...»). Искусство «под стать» исторической форме, которую может и не признавать, но основание искусства как раз там, где оно «растрескивается», давая возможность быть не тем, что есть. В этом принципиальная неопределимость искусства, всегда ускользающего в магическом и мистическом несовпадении, неравенстве с «природой порождающей».

Но худшее время искусства — когда вознесшее его основание отказывается, отрицая свое порождение, в бессилии провисая и опускаясь, не просто оставляя, что там искусство, испуская дух, вынужденный сочинять собственную свободу и, что невыносимо, превращаясь в основание бытия, которое он держит на весу все той же свободой. Оно клянется всем, призывая в свидетели поэзию, но «вырваны глаза: слепота. Больше нет свидетелей» (Г. Сеферис).

Искусство временно, поскольку принадлежит миру явлений, а, значит, причинно-следственным связям, следовательно, феноменальному бытию и потому оно принудительно последовательно. В то же время оно рядоположно необходимости, то естьне так уж необходимо, и выступает как квинтэссенция человеческих сущностных сил, следовательно, является, является ноуменально, как видимость, но видимость сущности и потому одновременно. Оно не свободно, однако и не необходимо. Искусство необходимо, но и случайно, а в своем ускользании, кажимости показывает истину отблеска света, не связанного ничем в отдельности. Оно как зазевавшаяся, а лучше — заглядевшаяся вечность, замедленная в случайном блеске. Буквально видение ничего не значащей сути, как она есть в себе и для себя, в чужом времени.

С одной стороны, искусство современно как наличное бытие, по существованию, с другой — его современность определена (обределена, рождена бредом) долженствованием, обделяющим движение, ради сомнительных наделов уделанной предметности. (Именно здесь преуспела «нормативная» классическая эстетика, пытаясь стать «законосозидательной» и конструктивной для усомнившегося в себе искусства. Искусство призывает эстетику на царствие, как чуждую силу, которой оно не собирается подчиняться, оставляя роль мусоросборника для отбившихся от стада. Эстетике поиски насекомых в искусстве — качествования — заменяет собственный, преданный предмет — развитие чувств в пространстве и во времени. Весь смысл в симбиозе: искусство устраивает, что всю грязную работу выполняет эстетика, работающая по найму, эстетику удовлетворяет ее жизнь приживалки, имеющей вечную кормушку. Ей позволено, кроме прочего,

заниматься гаданием и пророчествами, классификациями, хотя и делить хлеб с другой челядью — искусствоведением и искусствознанием.)

Искусству, зависящему от рынка сбыта, предписывают, прогнозируя, как котировки на бирже, его форму и динамику, указывая на способ выражения, стиль, длительность, ставя на вид и делая оргвыводы. Такое оно есть, а таким должно быть, качествовать, чтобы быть вполне современным, быть вообще, стать абстракцией поперек движению, соответственно своему понятию.

Искусство — переставание быть самим собой. Вопрос в том: *становится* ли оно или *остается* собой. В первом случае — жизнь, во втором — смерть, хотя в сущности — один и тот же процесс.

Воображение всецело «умещается» в разрыве (становления и наличного бытия), гнездясь между сущим и должным, поскольку обессмысливает любое противоречие. (Школьное и поныне бытующее представление о переходе времени в пространство и обратно являет мертвое формальное противоречие уже произошедшего. Воображение здесь предстает засохшим, спекшимся и разложившимся, «до сих пор» представленным «от сих до сих». Вот где раздолье систематизаторам, классификаторам и археологам вещей, поскольку любое отношение, бывшее чувство или ощущение подчиняются логике перевернутого образа вещи, которой подражают, воображая себя на месте иного, совершая символический обмен со смертью, о котором с таким экстазом писал Бодрийяр.) Для него любое различение не только безразлично, но и не существенно. Оно целиком довольствуется представлением и существованием в воображении, как будто бы любимое Кантом als ob — как если бы.

От обычного, «положительного» воображения, стремящегося к наличному бытию исчерпанного движения, к завершенности и возникновению, отрицательное воображение, напротив, стремится к развоплощению, отрицанию отрицания, к небытию, как обретенному простору, и цельность свою находит в прехождении, которое требует для исчезновения адекватного усилия, пробуя его «на разрыв», а за одно и время за одно и то же время. (Следует пристально вглядываться в слова: сама суть воображения выдавать все за одно, выдаваясь видимостью и кажимостью как самостоятельными сущностями, за время проглядывая, не отвечая ему.) Разъятие и демонтирование образа требует не меньшего усилия, чем его создание. Сила развещевания, развоплощения кажется *ставшему* катастрофическим разрушением и только, но для *становящегося* — открыванием, освобождением простора. (Нечто происходит в процессе опредмечивания-распредмечивания, источающем воображение еще не дифференцированное на репродуктивное, продуктивное, аналогичное, научное, художественное, отрицательное и сколько там еще насочиняли, согласно требованиям разделения труда: не сначала опредмечивание, а следом распредмечивание, но один и тот же процесс, однодвижение

не рядоположных сущностей, одной сущностью во всевременье.) Ничего общего с пресловутой «деконструкцией» нет. Речь идет о свободе воображения и ее развертывании в пространстве и во времени, вплоть до исчерпания и упразднения себя в качестве необходимости. Тогда либо необходимость снимается свободой, действительность которой воображение включает в собственное существо, либо необходимость отрицается случайностью вместе с воображением, подменяя все механической стандартной целесообразностью.

Это одна из тех проблем, решение которой — дело чисто эстетического, бесполезного для прагматического мира и неприменимого заведомо. Один из оттенков конечных человеческих оснований, смысл которых в решаемости и решимости духа к отрицанию свободой, потому что так было задумано. Хотя каждый, кто пробует эстетику на вкус, рано или поздно попадает в смешное положение: он *вынужден, но свободно* распроститься с, не скажу любовью — с чувствами вообще, чтобы быть если не объективным, то беспристрастным, и тогда теряется всякий интерес к предмету, либо в отличие от обыденной науки включать эти чувства, страсти. Эмоции, нравственные оценки и безапелляционные суждения, весь мусор переживания и собственное сердцебиение — в полное определение предмета, да еще так, чтобы все это было необходимым и безусловным условием преодоления всякого предела и определенности.

Эклектическое «или-или» не превращается в диалектику — предотвращает ее, а воображение определяет в формообразование, или образоформацию, армированное силовыми линиями времен. «И то и другое», традиционное для обыденной практики рассудочного диалектического мышления, натыкается на неприязнь и досаду непосредственного чувства, его неудовлетворенность и невообразимость (несообразность) собой: «ни то ни другое», «ни то ни сё». Форма расплавляется в чистый процесс. Реальность ее удерживается только свидетельством воображения. Как брожение чистого свершения, самосовершенствования, конечной цели, останавливающегося, оставляющего времени, отбрасываемого тенью в прошлое прошлым же. Конец времени — граница воображения (о чем знал уже И. Кант, не зная об этом).

Воображение ни к чему не обязывает. Его сила — в самодостоверности и недостаточности. Иногда оно сбивается, принимая свою самоочевидность на веру, ввиду отсутствия цели. Оно только тогда воображение, когда чувствует себя беспричинным (хотя это не так), спонтанным, когда чувствует себя, хотя это «когда» выдает связь воображения со временем, временность его и длительность в еще несостоявшемся пространстве. Его целостность воображаема.

Однако пространство и время вовсе не являются априорными внешними и внутренними формами созерцания, как и само созерцание, которое происходит опосредствованным историческим опытом.

Пространство и время «вторичны» по отношению к преходящести — чувственность и воображение, представленные здесь предметами рассмотрения, только для них условия априорного представления И. Канта являются во всей своей причинно-следственной логике трансцендентальной эстетики — «науке о всех априорных принципах чувственности», — от имени которой он вынес недвусмысленный приговор, никем не оспариваемый по сей день: «Под этим названием кроется ошибочная надежда, которую питал превосходный аналитик Баумгартен, — подвести критическую оценку прекрасного под принципы разума и возвысить правила ее до степени науки. Однако эти старания тщетны.

Дело в том, что эти правила, или критерии, имеют своим главным источником только эмпирический характер и, следовательно, никогда не могут служить для установления определенных априорных законов, с которыми должны были бы согласовываться наши суждения, касающиеся вкуса, скорее эти последние составляют критерий правильности первых. Поэтому следовало бы или опять оставить это название и сохранить его для того учения, которое представляет настоящую науку <...>, или же поделиться этим названием со спекулятивной философией и употреблять термин “эстетика” отчасти в трансцендентальном, отчасти в психологическом значении»[1].

А мы что делаем... Употребляем. Дальше должно последовать законное: «Нас не должно смущать то предположение...» Но смущает же. Жалкое грозное предупреждение старца о том, что следует «изолировать чувственность», оставляя предмет созерцанию, рассудку и синтезирующей силе воображения, а не то не обнаружатся две чистые формы чувственного созерцания пространства и время — годно только для служебного употребления на первый случай младенческого сознания самого искусства, обнаружившего, что оно искусство, и пытающегося остаться на уровне представления, созерцания и детской непосредственности. Эстетика[2] предъявляет свои права на то, чтобы быть теорией познания, логикой

---

[1] *Кант И.* Критика чистого разума // *Кант И.* Соч.: В 6 т. — М., 1964. — Т. 3. — С. 128–129.

[2] Которая не имеет ничего общего с прикладной психологией, столь любезной питающему к ней эмпатию К. Юнгу, — а он-то не останавливается не перед чем, чтобы подогнать действительность под свою концепцию, хоть и общепризнанную, но весьма сомнительную и бездоказательную, об экстравертных и интровертных направленных функциях, которую он делит с Адлером и прочими, оглядываясь на Йодля, Вундта, Воррингера и Фрейда со товарищи. Эта «теория» работает исключительно как все та же «приспособительная реакция», от которой Юнг открещивается и действительна лишь в узком поле необратимой дегенерации индивида. Вообще, психология во всех своих потугах смехотворна, представляя успешное коммерческое предприятие, строящееся на желании быть обманутыми,

и диалектикой чувств, как только от созерцания она переходит к действию, создавая, а не занимаясь описанием несостоявшихся состояний, инвентаризируя и складируя вещи, чувства и побуждения, теории и идеи, как то, что не пригодилось. Искусство вразумить не удается, но ведь и эстетика тоже невменяема, поскольку вменяемость требует основания свободы. Нельзя рассматривать (да кто ж запретит, ежели хочется) современное искусство по аналогии с прошлым, где произведением выступает само время — устоявшееся, номенклатурное, партикулярное, учтенное... Речь уже идет не о «назначении человека», а о его «пригодности». Уже само искусство ориентировано не столько на сущность человеческих отношений, сколько на покупательную способность и «семиургию моды». (Саморазоблачение искусства — провинциальный стриптиз, скуку которого, пуская слюну, может выдержать только какой-нибудь новоявленный Ж. Батай, да и то для заработка на эмоциях дебильного дряблого фетишизма, столь свойственного обществу потребления, полагающего порнографию символом своего раскрепощения. На самом деле распущенность — свидетельство тотальной цензуры и ханжества, массовой сексуальной репрессии по отношению к сознанию и духу, которыми пытаются (и не безуспешно) манипулировать, оболгав не только искусство, но и язык, и чувства, и отсутствующую душу, подменив ее тем, что называется «fhallus exchange standard». Всерьез к этому относиться нельзя. Се область патологий.)

Современная эстетика, дурно полагающая себя критикой вкуса, вообще занимается садомазохизмом, с удовольствием и талантливо расписывая «гнусное» состояние искусства, его «извращения», «бесстыдство», тщательно выясняет, «почему» противно, и наслаждается собственной низостью. Она стремится к бессознательному, но безусловно полезному, давно утратив себя, захватанная случайными связями. От любой теории начинают требовать потребности или меновой стоимости. В искусстве же «Трудное взяло верх над красивым» (Дидро).

Эстетика при этом по-прежнему отделывается расписыванием под метафизическую хохлому идей, порожденных неравенством, тотальным подавлением, уничтожением всеми возможными средствами человеческих сущностных сил, защищая и оправдывая это как единственно возможный путь, справедливо выводя искусство, культуру и все человеческое из идеи смерти, но подло закрепляя данное историческое преходящее, случайное «оно» в качестве единственного и неповторимого существования. Единственный аргумент: «Так надо».

и является тем самым «регрессивным развитием, возвращением относительно развитой функции на инфантильную и архаическую ступень». Психология вполне удовлетворяет требованиям слабеющего умом человечества, являясь сильным транквилизатором, заменяющим самостоятельное мышление.

Все, написанное об этом со времен появления письменности и вплоть до современных теоретиков, справедливо, но является своеобразной апологией подлости. Этика в такой истории неэтична. Ее и нет, она высказалась вполне, и все вариации на ее темы — просто спекуляции нечистого здравого смысла. Помимо прочего, она как продукт господствующей морали, порожденный вполне конкретными основаниями (которые давно уже изучены и расписаны во всех подробностях), является своего рода застенком не только для чувств, но и свободы, где ее имеют в виду, держат поднадзорной саму возможность ее, ни на миг не допуская онтологию свободы во всей тотальности, потому что тогда пришлось бы устранить заплесневевшее и завонявшееся право, вместе с государственными институтами и самим государством, реальной и духовной эксплуатацией, уничтожить «функцию палача и попа» и «демократию как форму диктатуры», распылив само «священное чувство собственности».

Эстетика не может преодолеть себя, запутавшись в категориях, которые наваяла на манер философии, — от нее-то в свое время она старательно открещивалась, — изобретая собственный предмет. (Произошло это в силу расползания общественных оснований, когда реальные чувства отделялись от разума, разум от рассудка, а он отрекался от переживания, опять-таки в силу известных причин. На самом же деле нет, как в школьной программе, отдельных предметов, существует единая философия, а в сущности уже и единая наука, по крайней мере, пора бы уже ей быть, слившись в единстве материального и идеального, где все оставляет свою ограниченность и в какой-то мере перестает быть собой, в тотальном синтезе бытия «объективного духа». Именно поэтому время одиночек прошло.)

Но не о том речь, а о всеобщности воображения, направленного на уничтожение образного мышления и даже образа в его единичности, заменяемого «иконическим знаком», «символом», «представлением». Чувствительность подменяет чувства, сменяясь простым возбуждением. Отрицательное воображение — реальная измена изменяющему и изменяемому (читай — сотворяемому) ради сомнительной действительности свернутого мгновения. Полнота уходит в самоосуществление случайности. Возвышенное (отрицание которого не обязательно ведет к униженному) меняется на простейшее и совершенно низшее, благо «униженные и оскорбленные» возведены в ранг добродетели принудительной моралью общества господства и подчинения.

Полет и фантазия воображения сменяются барахтаньем на мелких местах. Искусство становится реликтом. И так далее, хотя дали уже нет, а есть, как выражается Ж. Бодрийяр «не действительность, но головокружение от действительности в том месте, где ничего не происходит». На всех этих бескрайних мусорных, свалочных полигонах ведут свои раскопки, уродуясь, сотни исследователей, изнуряя себя в написании того, что уже написано. Проблема не в этом.

Суть заключается в отношении времени, пространства, необходимости, свободы и чувств в их, так и не исполнившемся, единстве.

Там, где они теряют смысл, определенность и первоначальные значения, происходя в едином, где-то здесь в неведомом еще пробиваются чувства, которые может и не прорастут никогда, Свобода, снимающая свое отприродное значение принудительно-правовых норм практического разума, преодолевающая себя и возвращающаяся в чистое движение развития, время, лишенное категорического императива, воображение, ничего не фантазирующее, поскольку действительность превосходит возможности мышления и чувства, не скованные нормами исторического пространства. Все в неопределенности неограниченного развития предшествует действительному развитию, без ограничений и потому беспрестанному. Ewiges Werden — вечное становление. Здесь не тавтология, а открытое будущее, являющееся действительным основанием и настоящего, и прошлого.

Где-то здесь (в невнятности живого) лежит исток человеческих чувств, а не очеловеченных вещей, имитирующих механически аффекты и страсти, здесь формируется способ преодоления отчуждения в условиях крайнего отчуждения, возвращения человеческих чувств без деформации и их развитие без ущерба, когда само время на ущербе, а пространство закатывается, зацикливаясь на себе.

Объективный дух вочеловечивается, воображается в человека, делая его не только «точкой приложения творческих сил эпохи», не только инструментом своей объективации, но и возвращая его всеобщему движению, когда воображение обращается против себя и его превосходит самая заурядная действительность. Обыденное воображение неустроенного мира стремится к завершенности, в единственности и неповторимости, и в отказе от действительности, в «глазам не верю» тоскующего о другом находит себя, как утешение и то, ради чего стоит жить и живет, отрекаясь от жизни во имя, предавая настоящее ради будущего, которого нет, но которое непременно будет, всецело пребывая в созерцании, в немом изумлении, как на дыбе.

Отрицательное воображение взламывает закосневшие формы, будущее оставляя позади, не оглядываясь, начиная с себя, как самая последняя свобода, которая действует так, будто ею кончается и начинается бесконечность, как абсолютное начало сызнова всего, когда все время — впоследствии, и все пространство — в результате, но который оставляется без сожаления. Противоречия времени противоречат самому времени. Да и время интересно только потому, что его следует преодолевать.

Воображение — только способность, собственной сущности не имеющая. Воображение Данта с таким вкусом расписывает ужасы Ада, что хочется бросить все и устремиться туда, чтобы навеки поселиться. По выражению одного современника: «В Раю спокойно и приятно, но лучше общество в Аду…»

Паноптикум искусства, которое до сих пор воспринимают как кружок моделирования мира, ретивость философии, сбивающейся на нравоучения и пробавляющейся книжками для чтения, все пытающейся образумить бесконечность и вразумить вечность — бесплодные усилия любви, репетиция смерти.

А на деле все эти драматические коллизии — трансферт (и даже трафарет) экономических отношений. И это так же грубо и нелепо, как грубое, наглое использование искусства и философии на панели площадной заплеванной действительности. Не менее похабно, чем заявления, что «в образе потребляются наши фантазии» или «производительный труд сменяется добровольной услугой-потлачем» (Бодрийяр). Этим обретается принципиальная безопасность, неучастие, изъятость из действительности. Воображение таким образом являет собой отстранение, дистанцирование, «остранение» действительности искусства полым, пустым пространством, когда видят и не видят, обучаясь в великом искусстве не придавать значения искусству. Это воплощенное равнодушие спокойно переступающего через агонизирующие, чужие чувства. Отказ от переживаний ради ничтожества иднидивидной абстракции того, что считается жизнью, предназначенной для внутреннего употребления, употребленного повседневностью индивида, расслабляющегося перед кровавыми картинами. Об этом достаточно написано со времен Достоевского, а уж эпигонов и не счесть, в описании «пусть провалится весь мир, а мне чтоб чай пить» можно захлебнуться.

Но есть и другая сторона, восходящая к абсолютной свободе, одолевающей время, которое преодолевается поначалу воображаемыми чувствами, а следом, уже вне временной последовательности, и самой действительностью, в чистой сущности не являющейся, поскольку время утрачивает свою мистическую власть и политэкономическую подоплеку. Время не дается в долг, не отпускается в кредит, оно отпускается на волю и больше не воображается, и тем паче не предстоит чувствам.

Чувственная сверхчувственность воображения, схватывание в бесконечность, как данность, «расширение души» (Кант) до беспредельности, покидающей чувственность, переходящей границы и стирающей разницу, до сих пор питавшую воображение и всю дискретность всего неразличенным единством без остатка. Это ворочается глухо, сотрясая привычные обжитые просторы, и воображение все чаще направлено на трусливое сокрытие уже ясно видимой космической катастрофы. Оно становится умеренным и жалким, возвращаясь к историческому пасьянсу блеклых, потертых идей, пытаясь укрыться от неминуемой смерти или необходимости свободой преодолеть себя. Тем не менее, такое противостояние еще существует.

Мера воображения отягощена количеством мертвых вещей, тянущих в мертвое время. Остепенение воображения, возведение в степень поглощаемого предметом — следствие утверждаемого неравенства распада, когда продуктивное воображение, репродуктивное, производительное, праздное и т. д. обретают единство

в качестве компенсаторного механизма, дополняющего недостающее бытие мнимым, не снимая, а утверждая самостоятельными сущностями кажимости и соответствующие чувства, узнаваемыми и узнающими, узкоспециализированными имитаторами. Это чувства предвкушения того, что было, и заведомо приведенные в принудительную гармонию самодостаточности. Чувства-приговоры. Без исполнения.

Размеченное пространство препарированной чувственности, ориентированное на эмпирический однозначный опыт. Соразмерность как эстетическое определение в рамках необходимого и достаточного. Стремление к синтезу. Чувства теряются в овнешненности. Под чувствами же, как правило, подразумевают всего лишь всеобщую сообщаемость ощущений.

Ощущения — прообраз вкуса вместо универсальной идеи, с претензией на идеал, обязательный к обожанию. «Идея означает, собственно говоря, некое понятие разума, а идеал — представление о единичной сущности, адекватной какой-либо идее. Поэтому прообраз вкуса, который, правда, основывается на неопределенной идее разума о некоем максимуме, но может быть представлен не посредством понятий, а только в единичном изображении, лучше называть идеалом прекрасного, какой мы, хотя и не обладаем им, все же стремимся в себе создать. Но этот прообраз будет только идеалом воображения, а именно потому, что основывается не на понятиях, а на изображении; способность же изображения есть воображение. — Как же мы приходим к такому идеалу красоты? A priori или эмпирически? И еще: идеал какого вида красоты возможен?»[1]

В основном пишут о том, чего уже или еще нет, как будто эти «нет» обладают необходимой достоверностью и обязательностью к исполнению. Отрицание прошлого и будущего как отступление, оступание в настоящее, распадающееся в дискретности времени и являющемся его разъемом. Дискретное и конкретное, прерывное и непрерывное время порождены переходом, представляющим настоящее возникновением и уничтожением. Воображение порождается «чтойностью», «этостью» перехода, как требование единственного единства.

Воображение становится единовременной одновременностью, как отсутствие данности, устанавливая теперь как потом. Абстракция времени упраздняется его зримой конкретностью, которая этим отказом от времени не осуществляет переход к пространству, имеющему место быть, порождает зияние, разражающееся временем без исполнения. Плотность разрыва (а еще лучше «щільність» су-частного), его при-частность, причастие современному заставляют воображение сбываться мнимым единством мира.

---

[1] *Кант И.* Критика способности суждения // *Кант И.* Соч.: В 6 т. — М., 1965. — Т. 5. — С. 236.

Действительность времени как всеполнота, определенная бесконечной возможностью всеединства, в конечном настоящем явления предстает различением. Прерывно-непрерывный характер времени, его идеальность, муссируемая немецкой классикой — результат реального самоотрицания бытия, впадающего в ересь относительности. Мелькание форм в практике порождает и чувственное, и созерцание, которые вовсе не даны изначальной способностью восприятия и тем более воображения.

Необходимость, как единство возможного и действительного, даже видимость и кажимость делает реальными, ввергая в опыт пространства и времени, как предикатов чувственно-практической всеобщей деятельности, трансцендентальной, и относящихся к последним как субстанция к акциденциям.

Чувственность, с которой якобы начинается познание, действительно существует вне и независимо от наших индивидуальных ощущений, которые только предстоит осуществить собой в превращении истории в непосредственное переживание, через формирование даже ощущений по общественной форме движения, воплощенной в единичности превращенной формы индивидности. (Даже ощущение, восприятие и вегетативные процессы втянуты в это движение восхождения. «Низшее пребывает в высшем, следуя природе высшего», — писал Николай Кузанский. Потому и биологическая форма движения, снятая в социальной, действует по законам последней. Человек выступает чистым субъективным единым духом, действуя в индивидуальном бытии, которое лишь кажется таковым, как движение материи вообще.)

Личность выступает здесь способом ограничения времени и пространства особенным образом, той формой, обреченной исчезновению, стремящемуся пребывать вечно. Причинно-следственные связи существуют только для мира явлений, но соотносятся с невозможным опытом вечности и бесконечности, противостоящих и воплощающихся здесь сейчас одновременно, как исчезающие в опредмечивании пространства и времени.

Воображение — только зеркальное, а значит, противоположное, как контртема, отражение этого перевоплощения, пытающегося удержаться в видимости, в виду времени. Но как только само время и пространство становятся предметом переосуществления, и ускоряются к своему концу, заставляя уплотнятся, как превращенные формы уходят в прошлое, мертвым трудом, но представляющим случайное свободное время, не свободное от «подчиненных начал» трансцендентальной свободы, действующей по объективным причинам и начинающей ряд некоторых состояний. Кант ошеломляет предположением, что возможно некое начало, где причины сами по себе, не подчиненные условиям времени. Тем самым, различая причину в явлении и причину явлений, он полагает, что «для чувственно воспринимаемого мира вообще нет никакой причины, существование

которой было бы безусловно необходимо, а с другой стороны, что мир связан с необходимой сущностью». Правда, он тут же поправляется, что это ошибка, произошедшая оттого, что причинно-следственные, временящие отношения явлений, распространяют на вещи сами по себе[1].

Однако, это не ошибка, что показало дальнейшее развитие философии. Объективность пространства и времени обнаруживает себя тогда, когда они даны не в созерцании, априорными формами, и даже не объективно, а непосредственно, как атрибуты действительного движения, особенно в становлении, для которого они сняты в имманентности и являются способом развития, не знающего данности и снимающего пределы возможности. Нет ничего невозможного и воображение больше не поднадзорно. Стянутость, схождение в отрицательности — возможности идеального, вне сознания и ощущения потенциальных времен, пространств, свободы, прекрасного, воображения, находящихся в начале, есть чистая сущность без явления «свободы от времени и для него» (Zeitfreiheit) во всей целостности. Здесь нет еще ни чувственного объекта, ни внутреннего чувства, ни внешнего, нет ощущающего и в изначальном безразличии чистого незамутненного отрицания отрицания. И это единственное достоинство отрицательного воображения. Бессмысленная трата сил и жизни. Как писал Г. Сеферис: «Свет — как пульс, все реже и реже и вот-вот остановится вовсе...» Образ случаен и его легко можно сморгнуть. Поэтому следует действовать, не имея к этому ни малейших оснований, не замечая действительности, но и не сторонясь ее, как нечто несвойственное последней. Странный случай свободы, когда идея красоты не диктует восхождение, а полагается в основание необъяснимым образом, как невозможная красота и невозможная свобода, удивляясь себе, в обреченности на осмеяние гогочущей, приспособленной толпой. Так было всегда? Значит, будем как всегда, к сожалению и к счастью.

К сожалению — потому что могли бы идти дальше, за пределы исторической ограниченности, по ту сторону времени.

К счастью — оставаясь собой и не предавая себя, тем самым освобождаясь от застигнутого временем чужого пространства, которому видишься свободой, но в себе уже преодолев и свободу, и необходимость, и случайность, и гибельное возвратное «себя». Ты весь одиноко и неповторимо напрасно. Невольная воля.

В остальном все просто, тупо и до зевоты скучно. Вполне справедливо и от души пиная состояние общества своей критикой «а ла Маркузе», современные специалисты занимаются апологией унижаемой буржуазности, вполне вписываясь в процесс. (Тягловые философы ведут подсечное хозяйство, отбывая барщину и создавая очередной «домострой», оправдывая крепостное право, как богом данное

[1] См.: *Кант И.* Пролегомены ко всякой будущей метафизике, могущей появиться как наука // *Кант И.* Соч.: В 6 т. — М., 1965. — Т. 4, ч. 1. — С. 169–170.

и потому вечное.) Все возрастающее количество мертвого, овеществленного труда, уничтожающее, душащее продуктивную деятельность, оставляет все меньше свободного пространства для дыхания. При этом законы политэкономии, к которым приспосабливается искусство, трансплантируются как заведомо чуждые, годные только к отторжению. Они для сущности искусства не естественны и принудительно случайны. Продавленная «золотая середина» не выражает сути дела, являясь результатом амфиболии, переворачивания, рокировкой причины и следствия, причем последние иррелевантны, безразличны, безотносительны искусству, основание которого в еще небывавшей свободе, порождающей стремление как таковое чувств, жизнь которых не в ставшести наличного бытия, а в единстве бытия и «ничто». Искусство тем самым живится будущим, несмотря на то, что канонизирует прошлое, консервируясь на всякий случай в самовоспроизводящих себя формах.

Что такое общее?

Единичный случай.

Что такое единичное?

Миллионы случаев.

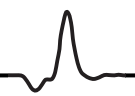
Гениальная формулировка Гете, столь часто и многократно цитируемая, ничего от долгого употребления не теряет. Всеобщее единично и уникально до тотального одиночества, имеющего все возможности, кроме одной, и все не в силах случиться, произойти вполне. Единичное — всего лишь результирующая многого, значит посредственного, обыденного, что в случае с искусством делает его постылым и самодовольным, поддельным, специфицированным обстоятельствами и отрицающим себя одним своим статичным существованием. Искусство отказывается от бытия из чувства брезгливости. То, что выдает себя в качестве него — атрофированная, омертвевшая в овеществлении, ампутированная способность воображения. «Нет на свете печальней измены, чем измена себе самому» (Н. Заболоцкий). Поэтому говорить о сути и «таинствах» современного искусства, по меньшей мере, бестактно.

«Искусство в основе иронично и разрушительно», — как о само собой разумеющемся говорил В. Шкловский. Увы, от иронии мало что осталось, а от его разрушительности — только выпадающие от рыночной стоимости, как зубы от цинги, правильные однозначные, доступные формы готового восприятия. Бинокулярное зрение, «одновременно воспринимающее два разноречивых явления или одновременное разнесение явления к двум разным семантическим рядам», напрочь отсутствует. Осталась одноглазость, не знающая глубины пространства, а только отталкивающаяся, отскакивающая в себя от препятствия верхоглядность. Искусство уже больше не обладает воображением, — только воображаемым воображением репродуктивной ложной памяти — запамятыванием, забвением. Искусство теперь — Главным Образом, утратив образ в чувстве, которого не может

быть, занимается самореализацией, занимаясь самолюбованием. Искусство живет прожорливым, скоропостижным истреблением пространства. По большинству своему, оно по старой памяти рядится в маскарадную лакейскую ливрею, и чтобы не упрекнули в иждивенстве, служит воспитанию холопского сознания, воссоздавая историческую правду своего незаконного происхождения. Все это несправедливо, но точно и натурально. В сущности — это новая идеология, то самое «классовое самосознание», от которого еще недавно так презрительно отмахивались. И это тоже изобразительные свойства самой действительности, ее адекватное выражение в непосредственности отрицательного воображения. Оно, как «мертвая вода» в сказках, необходимая апперцепция негативного, объединяющая страсть отрицательного, для того чтобы растерзанное бытие срослось в реальное единство. Однако отрицательное воображение, наслаждающееся страданием, все различение топящее в боли восприятия, притерпевается и становится обыденным. Возрастание убывания, сметающее все и свертывающее в бесконечное ощущение здесь и теперь, в качестве конкретного опыта, который не тождественнее самому себе, расходится с собой, образуя стык и зазор времени, где сходится все в одновременности, делая современным, срывая с исторической определенности персонажи, отношения, поступки, артефакты, которые сплавляет в безразличный, но яростный в своем развертывании процесс, стремящийся в никуда. То самое единство мира, обнаруживающееся в становлении. Отрицательное воображение в мире механической внешней принудительной необходимости своим разрушительным действием оставляет просвет между реальным и идеальным для спасительного заблуждения, не только в смысле «энергии заблуждения» В. Шкловского, но и как право на ошибку, позволяющую все стереть и начать с самого начала. Правда, всегда есть опасность впасть в ересь пустого скепсиса, иронией сметающего все и ставшего едва ли не общеобязательным правилом хорошего тона в посредственной среде обывателя. Тактика «выжженной земли», ставшая привычкой.

В живом бытии духа не нуждаются (тем более, что он, не нуждой порожденный и не вынужденный, своим исчезновением превосходит свободу, порождая и исчезая ее), утонув в репродуктивности, монотонной повторяемости, тавтологии унифицированного механического движения производства стоимости ради стоимости. Однако любая тавтология, обладающая странной силой, представляет собой совершенство. «Когда система изрекает: «А равно А», — она оказывается на грани абсолютного господства, но и полного посмешища…», — писал навязчивый Бодрийяр, упоминаемый столь часто как типичный случай. «Идентичность себе нежизнеспособна: поскольку в нее не удается вписать ее собственную смерть, то это и есть сама смерть». Здесь делать больше нечего. Здесь уже властвует смерть и разложение. Смешная смерть. Только ныне и никогда больше. Отрицательное воображение.

ОНТОЛОГИЯ ЧУВСТВ



По тому, чем довольствуется дух,
можно судить о величине его потери.

Гегель

Заведомо бессмысленны попытки *обурочивать* границы чувств. Поэтому речь идет о заведомых, заветных чувствах (но не о «заветных сказках», бытующих в расхожей философии и психологии, — нет, о чувствах в их не метафизическом виде, но развивающихся в бесконечности). О чувствах, которые не пытаются исчерпать воспоминания до пустоты и заодно саму пустоту.

Проще было бы этот текст назвать «Даже...» или, вернее, «Онтичность чувств», поскольку им свойственна логика, алогичность свободы, которую они представляют, когда захватывают объективность (подмененная «*объективостью*» взгляда через объектив, подменяющий раздолбанное классиками «мнение» — точка зрения, как точка схождения перспективы), становясь реальностью, угрожающей внешней необходимостью, вступая в некий антагонизм с развитием человека, цепляющегося как за основание за восхождение чувств из небытия темной материи — здесь можно долго гадать, как из неживого появляется живое в своей градации от «реакции-раздражителя», проходит все стадии эволюции до чувств, но до последних так и не доходит. И не в силу невозможности выведения из низшего высшего, а потому что нет ни низшего, ни высшего. Чувства *оказываются* сразу в своей развитой форме (хотя и только в пространстве последней формы движения), в этом их изначальность. Индивид мог бы и не появиться на свет, но на свете и независимо от него уже существуют бессмертные чувства, которые невозможно присвоить, обладать ими, а только вообразиться и преобразиться. Тут нет сложения — сложилось, не сложилось. Чувства захватывают человека врасплох, как будто он и есть последний предикат их самих. Никакого опыта

— «опытный в чувствах»? — подопытная крыса? Все чувства укоренены в свободе и времени, но таким образом, что форма их порождена отрицанием этих пределов. Чувство (любое) — отрицательное отношение свободы и времени, отказ, «отрицательная способность» (В. Вейдле). Их «спонтанейность», «энтелехия», «движение», «беспокойство», «самопорождение» и т. п. — непосредственно вплетено в движение материи. Косным и тяжелым является как раз дух, лишь по видимости свободный от пространства и времени, а по существу и есть время. Бытийность чувств — в деятельности чувственно-практической, где в *конце концов в начале начал* чувства — становятся самоцелью, чувства становятся, снимая в себе в единстве актуальную и потенциальную бесконечность всей истекшей и предстоящей вечности. Хотя предметно-практическая природа чувств всегда «потом», в сознании, как чувство самого чувства. Предметность чувства — само чувство. Оно непреднамеренно начинается в раздвоении единого, но не противоречиво, чувство — двулично и всегда о другом, как о себе. Оно многолико, но тотально. Множественность чувства — сплошная видимость, которая прозрачна и может быть только замутнена по предмету, его тяжестью, в опредмечивании и хуже того овеществлении отношения духа и души в опосредовании и опосредствовании предметно-чувственной деятельности. Непосредственно — они кажутся и чувствуют кажимость то априорными формами созерцания, то апостериорными формами переживания, причудливо отражаясь и множась по видимости в ясновидении и несомненности. Никто не сомневается даже в ложных «любвях». Смысл чувства в избегании себя, а не в самодостаточности и утверждении.

Систематика чувств это «система вещей», которую следует игнорировать не из скепсиса, — сепсиса философии рассудка, убивающего и заражением стерилизующего мысль гениальной риторической бездарностью; скептицизм (пусть и такой великий, как у Секста Эмпирика или Юма) — очень невеселая игра, и о нем достаточно высказались, и исчерпывающе в истории, как и обо всем прочем. Хотя гневные филиппики тех же о. Павла Флоренского или Г. Шпета зачастую несправедливы и выражают, скорее, беспомощность перед сентенциями, угрожающими рассудку еще со времен Протагора и Горгия. По крайней мере, у меня есть больше оснований доверять сожженным публично книгам Протагора, нежели его опровергателям в последующей истории.

Когда же по воле случая предметом выступают чувства в своем *явлении*, которое, как известно, не есть чувственное бытие, а уже в так называемой *чувственности* — его опровержение, полагающееся как ничто во всей непосредственности, тогда вопрос ставится о действительности чувств, а не об их субъективности или объективности, не об их относительности. Такова воля случая и прихоть чувств. Даны ли чувства в явлении, представлении, воображении или соответствующими конечным целям, не имеет значения. Будут ли они умирать, чтобы жить — не имеет никакого значения. (Проблемой чувства становятся не в бытии или становлении,

что одно и то же, а тогда, когда чувства уже утрачены, потеряны, как и человек. Они не успели. Не сбылись и живут несбывшимися.)

Чувства в своем нерефлективном переживании вообще не имеют значения, как и самостоятельного переживания отдельного-от-бытия[1].

Чувства не только отличны от своих оснований, не только не тождественны явлению, но и противоречат сами себе, при этом ускользая от сознания, чураясь идеи и не доверяя идеалу. Чувства — то, чем они являются, как они являются и то, чем они не являются, но могли бы быть, и даже то, чем они быть не могут. Все как встарь: «То, что есть, есть либо в себе и не имеет начала, либо возникло». Это утверждение опять же Горгия. Чувства в возможности утверждают истину своей невозможности как актуальную бесконечность.

Слабое преимущество случайной свободы, кроме всего прочего, состоит еще и в том, что о чувствах можно и должно писать так, как будто до тебя вообще не было ни истории, ни философии, ни чувств, а ты первый и единственный, не решающий поставленную и оставленную тебе проблему, а создающий ее из ничего, поскольку предмет абсолютно равнодушен к содержанию и форме и неуловим в традиционных категориях диалектики, не говоря уже о противоречии «здравому смыслу», — он то, бедолашный, о чувствах ничего знать не хочет, да и не может, либо отрицая их бытие как химеру и абсурд, помеху «чистому разуму» (так в некие времена оскопляли себя, лишали зрения, чтобы ничто не мешало размышлению, только рассудок кастрирует других), либо привязывая к «надежным» и приемлемым вульгарно-материалистическим объяснениям, вроде «энергий», «полей», «аур», «генов», «гормонов», «серотонинов», «генонов» и прочей дребедени, или, если уж очень «одухотворен», приписывая чувствам теологическое происхождение, поскольку вера без чувства не освятится. В любом случае чувства объявляются сугубо субъективными.

Здесь следует не раскурочить и понять логику чувств, а создать, почувствовав, сами чувства, минуя идиотическую незрелость самого случайного времени, которое, как «бегущая строка», пишет повторяющиеся, зацикленные банальности. Современный потребитель этого вообще понять не может, уестествляя информацию. Он подключен к Интернету или ТВ, будто к аппарату жизнеобеспечения, как «овощ» — без сознания, полностью парализованный, его мозг работает как желудок, перистальтика, еще сокращаясь рефлекторно, но мышление отсутствует

---

[1] Этим и занимается искусство как превращенная форма убитых чувств, паразитируя на них и эксплуатируя призраков, материализуя воспоминание, словно бессовестная совесть вопреки желанию. Чувства здесь, даже низменные, отстранены от бытия, но живут своей «настоящей» жизнью. Театр теней. Аид. Преисподняя. И тени эти — души умерших чувств. Искусство предвидит, что оно опаздывает за живыми и потому себе предстоит, потому оно — ожидание, предвосхищение прошлого, как месть за несодеянное.

напрочь, да и откуда ему взяться. Так называемое «человечество» сделало великое открытие, что вполне можно обойтись без чувств и даже без сознания. Короткое мгновение, когда чувства показали, что они возможны, кончилось, потому что чувства (а не ощущения, страсти, аффекты и тому подобные исторические «окаменелости» падших чувств, их многообразные осколки) могут быть только свободными, поглотившими свою свободу из-за глубины и превосходящими ее — свобода в основании, но не основание чувств. Теперь, когда все в прошлом, они — только воспоминание, агония. И не у тех, у кого они еще остались, а чувств как таковых в их непосредственном бытии. Они не умеют приспосабливаться. Не от мира сего, да и того тоже. Если чувства только брезжили, тоскуя о небывавшем, — их действительность была в возможном, то теперь их небо — в невозможности. Чувства прежде, как прежде догмат и робкое «хорошо бы было», то теперь «хорошо бы не было». Редкие очаги сопротивления чувств подавлены и локализованы, становясь скорее догматом и символом веры. Сознание выжжено напрочь и доведено до полной неспособности воспринимать что-то нестандартное и не алгоритмизированное. И никакой катастрофы — простое порабощение машиной, у которой человек стал сырьевым придатком, хотя он может быть счастлив этим бесконечным покоем совершенного технического произведения. Искусство стало шедевром индустрии. И это не записное остроумие, а простое бытописание. Жизнь по нужде.

Вообще, можно сказать, в этом единственное спасение — безмозглым легче, не случайно такой актуальной является тема безумия, начиная с «пошлейшего Макса Нордау» (А. П. Чехов) и заканчивая современными изысками Даррида, Делёза, Гваттари и прочих историков и теоретиков безумия. Этот современный «бог из машины», «черный ящик» безумия очень удобен в некоторых случаях, чтобы скрывать беспомощность психологии, на действие которого как на пресловутое «бессознательное» сваливается все, что ни попадя. Всеобщая психопатия действительно и, примечательно, по *истине* закономерна. Сумасшествие спасает, поскольку выделяет из системы, хотя на самом деле является способом ее функционирования. И никакими глубокомысленными вялыми завываниями о ценности индивидуальности, о том, что надо быть личностью, и призывами непременно развиваться на находящуюся в катастрофическом бессознании толпу яйцеклеток и сперматозоидов не подействуют. Нечем им думать и чувствовать.

Что можно ожидать от людей, находящихся в привычном, постоянном состоянии катастрофы? Спасайся, кто может! Один хватается за спасжилет религии, путая со Спасом, другой за философию, третий за поэзию, четвертый за наркотики и бутылку, а пятый уходит выпиливать лобзиком и вязать бумажные венки — полундра! Но чем бы кто ни занимался, всюду страх, неуверенность и обреченность, как бы отчаянно ни веселились, забывались, «зажигали», «отрывались». Плавсредство врастает в тебя и живет самостоятельной жизнью, спасаясь твоей кровью, и жрет

уже изнутри. Лучше всего амебам и монохордовым. У остальных стойкое исступленное желание забыться любой ценой, даже ценой жизни. Можно ли их осуждать, укорять за это, вменять апатию или рефлекторное действие в вину? Когда ты и сам в такой же ситуации и плаваешь на обломке какой-нибудь мысли, чувства, воспоминания вещать с пафосом, что комфортнее на океанском лайнере, а еще лучше на материке. И с тоской убеждать, что «а на Титанике сейчас музыка играет и время ужина» — «макароны по-флотски». Локальная трусость тоже может быть бесстрашна.

Абстрагирование от действительности и абстрагирование самой идеи от себя неуместны и бесполезны в плоской и унылой настоящести. Катастрофа и смерть как развлечение. Необходимая возможность случайности позволяет исключить притязания рассудка с его мляво-беспомощной претензией на «систему» с критериями бухгалтера заготконторы. Случайность необязательна, но от нее некуда деться. Здесь не стоит путать воображение и галлюцинацию. Нет, можно с успехом подменять его иллюзией бытия и жизни, создавая картины, музыку, муляжи времени, мира, чувств. Искусство постыдно бессмертно именно потому, что живится смертью, вернее, представляет ее, отрицая реальность жизни и действует как «нервно-*политический* газ», парализуя прежде всего свою мнимую свободу. Попробуйте что-то создать в любой области духа идущее вопреки общепринятым догматам, распространяющимся даже на буйство и взламывание основ функционирования. В лучшем случае будете преданы остракизму, но вас «заметят», в худшем — сделают вид, что ничего не произошло. И не происходит. И не будет происходить. В философии так точно, столько наворочено в истории, что из этого хлама не проблема скроить что-нибудь этакое, пестренькое. Бриколлажик изволите?

Если не ёрничать, озорничая, то уже были такие удивительные развертывания духа, что соваться со своим «образовательным цензом» просто неприлично. Хотя это сознательная мифология — по части «знания» современники не уступают, вот только «что значит знать, вот в чем вопрос, вот здесь у нас не все в порядке» (Гете). Тут казус в том, что философия, загнанная в душные, но миленько обставленные одиночные камеры, при всем при том, что, осерчав, я поливал почем зря нынешних «кумиров», не забывая о себе, все же сохраняет свою природу. Если не познавать, в самом деле, не все же море дерьма разгребать, — никакими шедеврами запаха не перебить, — то создать иной мир, иное пространство и жить в нем, меняя формы по своему усмотрению, заодно сочиняя истории и родословные вселенной, воображаясь и преображаясь, не так уж сложно. Это вопрос упраздненного вкуса и реальная угроза впасть в сугубую вкусовщину, ублажая свою засыпающую фантазию, которая, правда, теряет ощущение реальности. Но и заодно не имеет смысла, поскольку любое ее воплощение всегда грубее «первообраза»

Лишенная возможности в здешности не просто развиваться, но даже *быть*, она сочиняет из ничего новые пространства, чтобы странствовать, и новые предметы и

отрасли, которые немыслимы, невообразимы и невероятны. В этом «прелесть», лесть случайной свободы — можешь идти куда хошь без опорно-двигательного аппарата, делая легкие подлеты, но правильно разбегаясь. Однако если выходишь из «берегов», за рамки предписанного «цехом», то обречен. К тому же язык философии не умер, хотя и распался, так что общие понятия, вернее, слова еще существуют, но категории уже нет[1]. Любое слово, даже междометие или знак препинания, даже умолчание со всеми паузами становятся рядоположной категорией, да еще замещаемой и изменяющей «внутреннее строение». «химический состав» — «биметасоматоз», прости господи. Что это? Свобода или распад? А кому как нравится. Случайная свобода все спишет. Веселое здесь то, что в этом монадном существовании любая идея, дух, свобода, чувство, время и само пространство внешние и строятся на своем отсутствии, отстраненности. Остается чистое пребывание, животное бытие как самость.

Еще молодой Гегель в подготовительных работах «йенской философии духа» писал: «*Ночь-хранительница*. Этот образ принадлежит *духу*, его простой самости; но у простого нет различия, так и здесь: *он (образ) есть в нем как неразличенном*. Дух владеет им, он господин над ним. *Образ* хранится в его *сокровищнице*, в его ночи. Он (образ) *не осознан*, то есть не извлечен и не поставлен перед представлением как предмет. Человек есть эта ночь, это пустое ничто, которое содержит все в своей простоте, богатство бесконечно многих представлений, образов, из которых ни один не приходит ему на ум, или же которые не представляются ему налично. Это ночь, внутреннее природы, здесь существующее — *чистая самость*». И дальше: «Эта ночь видна, если заглянуть человеку в глаза — в глубь ночи, которая становится страшной; навстречу тебе нависает мировая ночь» [1] т. д. Однако так в представлении.

Когда как в нашем случае мы имеем дело с возвратными формами и случайная свобода вынуждена и является полным отсутствием, даже самого отсутствия и пустоты. Нет не только воображения, раздвоения единого, но и представления, простого и вообще ничего, и как ничто оно проваливается в себя без превращения. Все качества, и свобода, и время, и чувства и все похищается случайным образом, но не отражается, не творится не является уходя в дурную бесконечность нереального — воющая пустота. Вот тут и «оправдание» и уникальность не только нашей, но и любой современности, невообразимость которой в том, что только здесь-

[1] Правда, все больше письмовник современной философии напоминает «Торжественный комплект, незаменимое пособие для сочинения юбилейных статей, табельных фельетонов, а также парадных стихотворений, од и тропарей», предложенных членам союза писателей Остапом Бендером для воспевания строительства Восточной магистрали с азиатским орнаментом в качестве приложения. Все эти «фракталы», «бифуркации», «синтагматики», «семы» и прочие фирменные радости, употребляемые не по существу, сплошная фикция, которая, впрочем, тоже может быть предметом философских журфиксов.

сейчас есть невозможная возможность создать из ничего и воображение, и волю, и весь мир по образу и подобию своему, представить его.

Нет, ни о каком Шопенгауэре речи нет, это локальная задача только нашего времени и создана уникальной ситуацией возврата к умершим формам эксгумацией трупа истории. Эти сталкивающиеся течения истории, конечно, не представляют собой ничего нового, такое было всегда. Но вот быть свободным и человеком, когда нет ни одной причины, чтобы жить — это не бывало никогда. Объяснять долго и утомительно, потому что найдется множество контр-аргументов, да и невозможно объяснить чувства, когда все то же самое, но иное, сдвинутое, искаженное, когда ты в бытии, но сам не есть бытие. Тем более, любое решение бессмысленно — оно чистое движение, красивое, как вязь арабского письма для не владеющего языком — сугубая орнаментальность. Это тот случай, когда не хотел бы, чтобы тебя адекватно понимали, — а дальше что? Только испохабливание идеи. Заглядывать за край действительности небезопасно — будешь заворожен вечностью. И не в смысле «бездна вглядывается в тебя», а сам образ жизни, сама жизнь обнаруживает иной способ существования как вечно временная или временно вечная, превращая в непосредственном бытии человека в «открытие». Пошевелиться не сможешь, так как в ней любое действие бессмысленно. Правда есть еще трансцендентальная эстетика, но дело в том, что она не нуждается в теоретическом оправдании и ей нет никакого дела, какая она «в-себе-и-для-себя».

Как бы там ни было, однако что-что, но ни искусство с философией в частности, ни жизнь духа вообще иллюзией не является, напротив, здесь отношения даже ложные всецело действительны, и даже время по-кантовски великодушно является внутренней формой созерцания, так же как и пространство — чувство внешней. Здесь можно рассматривать чувства в пространстве и во времени совершенно *безразличным образом*, пренебрегая и основаниями их, и происхождением, и истоком. Такой популярный самоанализ самого времени. Но обострение чувств носит все более сезонный характер, и против него успешно борются и побеждают — чувства неуместны, даже *чувство* времени, и они отступают, тупея. А как всякая отступающая армия грабит, убивает и деморализуется. Lingua materna философии заменяется матерным языком и давится воспоминаниями, пробавляясь «Искусством памяти» в духе Френсиса Йейтса.

Остается пра-родина поэзии, музыки, искусства вообще (поэтому они получили такое распространение — толпы эмигрантов, «челноков» заполонили эти провинции, как игровые площадки, где сидят за игральными автоматами, авось выпадет Джекпот, ведь так легко вообразить себя гениальным и это замечательно (!), поскольку сама гениальность — норма, а не исключение согласно Канту, как норма и это бесконечное вторжение, превратившее поэзию и вообще искусство в аттракцион. Еще Гегель по этому поводу иронизировал: «Точно так же, как теперь в философии, одно

время гениальность, как известно свирепствовала в поэзии. Но вместо поэзии, если в продукции этой гениальности был какой-нибудь смысл, она создавала тривиальную прозу или, когда выходила за ее пределы, — невразумительную риторику» [2].

Ну и ладно. Наблюдать, как в заведомо опустошенном пространстве человеческого пытаются создать человеческое из ничего, можно из чисто научного любопытства, хотя зрелище жестокое, параолимпийское и параноидальное[1]. Но чувств нет, они подменены ощущением или раздражением — депрессия и астенический синдром, русская рулетка, самоубийство как отказ — вот только отказ от себя ради самого себя и потому представляет собой род тотальной зависимости. Самое интересное, что чувства Ойстраха и скрипача-любителя «равны» по сути и по способу переживания, и соответственно чувства Гильельса или Казальса не могут быть мерой и образцом, идеалом для подражания всем остальным — они не «первее». Много раз приходилось сталкиваться с музыкантами, композиторами, философами, художниками, поэтами, и всякий раз поражаешься, насколько представители «духа» бывают ограниченными и дремучими, как будто им выдана индульгенция на умопомрачительное невежество. Знание и умение не превращаются в чувства, оставаясь на уровне почти ощущения и условного рефлекса, обильного выделения эмоций как слюноотделения у легендарной собаки Павлова. При этом прямо параноидальная уверенность во врожденных способностях. Они охотно клевещут на историю, полагая, что талант — их собственная заслуга, а не того общественного пространства, которое их сформировало, причем не формальные условия жизни, а фактура самого времени, которую не ущучишь даже метафизическим оком. Объяснить, что поэзия и музыка *нуждаются* в бесконечности и временящем пространстве, очень трудно, поскольку «общественную природу» воспринимают на уровне ЖЕКа и дачного товарищества, или политизировано, как будто общественное развитие зависит от хорошего или плохого президента. А между тем самое удивительное именно историческое бытие чувств, которые могут пребывать в бесчувственном и отличаться каждое мгновение в себе тождественности от себя, противоречить себе. Не только на некотором историческом удалении вызывая недоумение, но и одновременно в каждом действии, по сути являясь неопределенными или определенными извне предметом и субъектом, утверждаясь независимой зависимостью. Смысл в том, чтобы заставить чувства чувствовать, минуя не только органы чувств, но и непосредственное историческое время. Сверхзадача — это невозможное определить, ограничив бесконечной деятельностью, и было бы глупо пытаться обособить чувства, наделив ими особь, вырвав их из непосредственно-

[1] Есть что-то в современном искусстве от спорта. Война технологий. Рекорды химии. Анаболики в живописи. Допинг в музыке. Так аж страшно становится, когда слышишь, как излагает Баха камерный оркестр Кофмана — такая скорость, спрашивается, зачем?

го движения, идентифицировав чувства и присвоив их. Хотя способ присвоения и способ отчуждения — один и тот же процесс, однако соблазн не в том, чтобы их «употребить», а в том, чтобы вывести их за пределы времени как «трансцензус», существующий в себе и для себя, выдавая мнимую автономию за действительную свободу. Чувства своим отсутствием порождают время чувств как привходящую вечность. Отсюда тотальность чувств, которая не сообразуется с предметом и от него, по сути, не зависит.

Абсолютность чувств в движении, когда следствия, детали, производные, модификации, модели, идеалы — суть мусор уже опровергнутых форм. Чувства не могут останавливаться на достигнутом — они недостижимы в том смысле, что функция чувств противоречит чувствам и в них не нуждается. В борьбе за чувства, в попытке оккупации их как последнего плацдарма человеческого они сознательно фальсифицируются подобиями. Поэтому, коль свято место пусто не бывает, чувство подменяется тупой идеологией, долженствованием, основанном на непременном предательстве, и в тот же момент — откровенный неприкрытый цинизм, который распространяется и на себя, нисколько не сомневаясь в своем абсолютном ничтожестве. В этом, если хотите, «классовый» характер чувств, который, не обижая Г. В. Плеханова и вообще русскую лубочно-революционную традицию, не потому классовый, что представитель дворянства иначе видит женскую красоту, нежели крестьянин, прагматически созерцающий в женщине «тягловую скотину», «деторожальную машину» и полезную в хозяйстве вещь, «кровь с молоком» и т. п., а в разорванности чувств разделением труда, в том числе и по половому признаку, заставляющее их быть предикатами не то что деятельностей, но даже предметов и вещей. Обналичивание чувств, их наличное бытие целиком попадает под действие закона стоимости, и сами они являются формой общественного отношения, скалькулированным и остановленным временем, счисленным пространством. Подлинное бытие чувств существует скрыто, помимо в безотносительности. Во всех смыслах — и когда чувства пытаются эксплуатировать, и когда чувства обнаруживают свою универсальную природу — они не позволяют собой владеть ни в качестве «товара», ни в статусе «вещи среди вещей», ни как «собственность на средства производства», хотя их и принуждают к этому. Анархически отступая в декларируемую «стихию», чувства лишь означают, что они нечто иное, ни рассудку, ни разуму, ни самим чувствам, особенно в обществе господства и подчинения, не подвластное. Их свобода смертельна для случайной свободы прорвавшегося за пределы времени. Поэтому от любви погибают не все. Так что реальные оболваненные, приспособленные, укороченные и стандартизированные чувства являют собой силовой фактор воздействия, и классовое их существование — апофеоз пошлости. Они возникают как чувства своего времени, и потому их всеобщность не выводима из них самих и убогого существования. Происходит не только обесчувствливание искусства, о котором писал

оболганный историей Ницше, но и обесчувствливание самих чувств. Прекрасное как вещь среди вещей не устремляет человека к красоте, побуждая становиться его лучше, а есть иноформа выражения безобразного. Чувство прекрасного, стремясь к свободе над вещами, порабощается ими, оправдывая рабство волей случая, и уже сейчас вопринимается как пережиток. На самом деле ясно видя вырождение искусства, чувств и всего человеческого, что просто бросается в глаза, мешая ясно видеть. Мы не видим, что смерть искусства только освобождение его от формы форм и превращение в предчувствие обобществленного, а не обобщенного чувства. Свобода чувств — это безвремение их развития в единое, когда в превращении на промежуточном этапе исторически начинают чувствовать всем существом, в том числе и искусством в целом, всем искусством, снятом в непосредственном переживании, но это уже не искусство — непосредственное бессмертие движения.

Настоящие чувства, в сущности, не являются. Скорее тот, кто забыл себя и уничтожил ограниченный способ дела, а вместе с индивидуальностью и личность, является им как их возможность и действительность, как единство актуальной и потенциальной бесконечности чувств, и тогда они происходят как возмездие, — ты сам этого хотел — радость осуществления и неосуществленного, как залог бесконечности и незавершенности. В нынешнюю эпоху даже мыслить о чувствах самоубийственно. Бюрократическое и юридически оформленное закрепление специализации чувств в рамках разделения труда в его одномерности ввергает чувства в смертельный антагонизм механических реакций и чувств универсальных по существу, что выражается в конце концов в страшной бойне прекрасного и красоты. По сути, я вынужден возвращаться к уже исторически решенным вопросам, к их действительной наглости в самой пошлой форме. Давно пора бы уже решать проблемы освобожденных чувств и их разрешения в едином, когда чувства живут и действуют не независимо от их носителя, а им самим, то есть независимо от любых условий — безусловно, безразлично, не отделяя в едином движении ни человека, ни себя, ни действия, как неслучайные, свободные чувства, тотальностью становления, не теряющегося в обыденности случайных, хаотичных, наивных взаимосвязей. Самое странное, что при кажущихся действующих законах железной необходимости в капиталистическом обществе, основанных на прагматизме и рационализме, на самом деле действует случайность, являющаяся по видимости и кажимости осколками принудительного разделения труда, где самоизоляция частных функций может создаваться из ничего как бессмысленная потребность в потребности, требующей внешней авторитарной необходимости во власти как таковой. Это относится и к т. н. власти чувств, не знающей никаких «внутренних противоречий» и безразличной к «внешним». Чувство не знает свободы, довольствуясь механической произвольностью. Этот произвол в оставленности до поры до времени в иррациональной сфере творческой интуиции, пока они в представлении и не восприим-

чивы, в чистой «умопостигаемой случайности», как «данность, так-бытие (Sosein) на всякий случай», однако выраженной в понятии. Действительно, чувства менее всего могут быть выведены из умозрительности рассудка. Поэтому здесь чувство, утверждаясь в объективировании, является всецело релятивным, довольствуясь собственной непостижимостью, как попросту подлежащее ощущению положено.

Для человека в его жизни чувства выступают как порождающие, для себя как самопорожденные, для истории как порождаемые и порожденные. Но все только «как будто чувства», означающие некую шалую свободу. Отсюда почти не замечают, что чувство свободы, чувство красоты, чувство юмора и любые подобные чувства — только подобны, то есть чувствами не являются, тогда же когда переживаются непосредственно, в становлении не обнаруживается ни чувств, ни свободы, ни прекрасного, ни прочего по отдельности в наличном бытии, поскольку нет раскола не только на явление и сущность, пространство и время, форму и содержание, но и вообще раздвоения единого и формальной парности категорий, что робко оттеняется в случайных проявлениях искусства, целомудренно стыдящихся своей «не этичности», еще более разухабистой распущенности и откровенной порнографии, наивно пытаясь добыть смысл из кажущегося бытия отдельных форм, принимая их данность за аксиому и, страшно подумать, однократный «факт» существования. Чувства при этом безучастны.

Хотя их буколический характер подвергается угрозе создания синтетических заменителей в виде целой промышленности по производству чувств и их контролю. Если они и оказывают яростное сопротивление, то отнюдь не на последних баррикадах поэзии, музыки, эстетики и т. д., уже покоренных и сдавшихся, но в их великой отрицательности, заимствованной у способа развития материи вообще, чувственно-практической деятельности, не позволяя экспериментировать над собой, в абстрактной, искусственной созерцательной среде науки и искусства. Имманентность чувств не терпит принуждения, пусть даже это будет насилие идеалом или целью. Их случайная свобода вовсе не является «пустой свободой», которую надо наполнять догматическим содержанием, например, «искусства» или «переживания».

Искусство здесь выступает не поводом к истолкованию своего существования, а «превращает трансцендентальный принцип в обычный» (Фихте), вот только мало кто отваживается продолжить — своим бытием, то есть самоуничтожаясь в непосредственном «деле-действии». Чувства к этому имеют случайное касательство, однако в искусстве они находят образ действия, преодолевающий их собственный дуализм как тотальность развития, не имеющая границ. Все безумие чувств в том, что они действуют стихийно и являются как бесконечная сила, неукротимая энергия, спонтанность, случайная необходимость, но в своем абсолютном беспокойстве способом размежевания, разрыва, катастрофичности, без выбора, без другого, как всеобщность. Происхождение чувств не знает опыта в своей чистой негативности.

Чувства не просто непоследовательны, они не знают следствий, оставаясь всецело в деятельности, не знающей и не признающей ни личности, ни индивидуальности, ни воли. Они не воздействуют на бытие, поскольку сами и есть это бытие. По отношению к частному случаю, в искусстве, предпочитающем наивно изумляться, когда грубая вещь вдруг оказывается чем-то иным, преодолевая эмпирическую непосредственность, квантуя в трансценденции само время и этим же его производя как собственное, от созерцания переходит к самоотрицанию, выталкиваясь за пределы состояния, переживая перманентную катастрофу закоснения, окаменения и опредмечивания самопорабощения. Искусство жаждет случайной свободы, как будто она дает индульгенцию на чудо, и о чудо! — индульгенцию получает, но не свободу. Искусство сознательно пытается стать бессознательным[1].

В поэзии, как и в науке, до сих пор (со времен Платона) царит культ «наития», «вдохновения», «интуиции», «инстинкта», «дара» и, что бы ни говорили, основан на третьесортном подражании вместо самого дела. «Чувствилище» бытия, о котором столько распинались, воспринимается как само собой разумеющееся, на самом деле процесс становления чувств еще должен только стать таковым в непосредственном обобществлении моей деятельности, в отрицании превращения

[1] Быть может, в недалеком времени будут смеяться над этим, находя забавным такое грубое, вульгарное марксистское рассуждение, как мы в свое время испытывали неловкость, читая Маркса и Ленина, потому что в непосредственном опыте были уже далеко и в чувствах еще дальше, приблизительно как они по отношению к Декарту или Ламетри, полагавшим, что «человек — это машина» и даже не осознающим, что «открытием» своим обязаны вульгарному развитию мануфактуры, так же как науки — непосредственному производству. То, что со своих высот мы низменно грохнулись в грубую эпоху, требующую грубых решений, не наша вина. Но чувства-то остались теми же, вот в чем беда, и они для другого. Они порождены развитием, преодолевшим отчуждение и обретающим тотальность. Чувства уже не знают возвратных форм и сами необратимы. Они не имели аналогов и были пока еще чувствами самих чувств, в предчувствии других отношений. Повторить их вряд ли удастся, они неповторимы. Единственное, что остается, это против бездарности отступающей, попятной истории вполне сознательно и безнадежно противостоять собственным чувствам, атакующим тебя, как единственное основание и причина, и единственное чувство, которые твои чувства испытывают к тебе, — объединяющее их бесповоротное чувство ненависти, как будто ты — единственная причина выпущенной в мир смерти. Историческая бездарность эпохи и заведомая тупость современной философии основывается на фантомных болях ампутированных чувств, заменяемых протезами. «Оболочка форм овеществления лопается от собственной внутренней пустоты» (Д. Лукач) в количественном экстенсивном распространении. Пережившие историю чувств, а не историю форм, такое «возвращение» пережить не смогут, умрут от скуки.

безразличного, потенциального и потенцирующего бытия ничто чувств (безразличие чувств, пребывающих в своем небытии, в бывании и саморазвитии материи — основание будущей свободы чувств), деятельное присвоение чувств, ограничение и объективирование их своей субъективностью лежит в отстранении от них, отчуждении и в отказе вовсе. Поэтому дилетант действует так, как подсказывает ему случайная свобода. Его преимущество в том, что он ни поэзии, ни музыке ничего не должен и действует в восторге самоотвержения и самоотречения, потому что ему ничего не нужно. Он свободен от себя. Его сущностные силы находят реальное подтверждение в объективированном бытии, в данном случае поэзии вообще. Радость неузнавания. Он не узнает себя в ином. Его мучения и действия адекватны только самому действию и ускользанию предмета.

Он впервые сталкивается с предметностью свободного времени и смутно обретает сознание, что все человеческое и то, что достойно так называться, развивается по законам свободного времени, которое хоть и создается общественным производством, однако беспричинно, бесконечно и необусловлено. В самом малом мгновении оно абсолютно. Вопрос в том, как научиться действовать в свободном времени свободно, соответственно чувствам, которые тоже предстоит еще освободить, если этому нет никаких оснований. Поэтому массы, ринувшиеся в свободу, в пространство развития, не развиваются, а действуют по шаблонам и меркам унаследованного рабства необходимости. Они к поэзии приходят по нужде.

По внешней исступленности вроде все одинаково, на количество жалоб нет, однако тотальность Мандельштама и того же любого из нынешних, подвизающихся на этой ниве, совсем разная, и объяснять это просто глупо, да и какая разница, к чему критерии, весь этот кастинг, если все сведено к принудительной физиологии, и сколь не доказывай, что субстрат материальный здесь ни при чем, что человек не биологическое, не биосоциальное существо, тебе тупо будут навязывать единственно «верную» точку зрения и «научно» доказывать, что снятся тебе сны по Фрейду, а любовь — это деятельность желез внутренней секреции, и все зависит от количества гормона радости. Глупость стала критерием истины и источником оригинальности одной на всех. «Способность критики вкуса» (скоропостижно объявленная Адорно «устаревшей») сменяется вселенским «см*а*ком», а потом и «шмазью». Качество, оно «крамольно», не звучит — «качество», например, в поэзии не играет никакой роли — недавние сомнительные игры в концептуализм, уже канувшие, вообще выросли из безвкусицы окружающего и представляют собой иронию несколько странную на похоронах. Однако имеют право и в самовозбуждении оценивают творчество того же хорошего человека Д. Пригова, называя его «Данте двадцатого века». «Нет, тварь я презренная или право имею?», да пусть себе, но почему незаслуженным или даже главным «Милицанером»? Новоявленные «дантологи», считая себя «дантистами», заговаривают зубы аудитории и без

наркоза. Как говорил Д. Пригов: «Граждане! Не забывайтесь, пожалуйста!» В конце концов, он сам бы над этим посмеялся. Вопрос хорошего вкуса действительно не актуален, как и объективные критерии экспертной оценки (какая дрянь) тоже. Законы стоимости, что само по себе мерзко, но откровенно, и тут не срабатывают — только успешное надувательство, впаривание заведомой туфты. Ловкость рук — даже не «хитрость разума». Я не об этом.

Иронии, как Эринии, преследуют и убивают. Несомненно, это и впрямь «самый дешевый способ быть умным», однако суть проблемы гораздо точнее, парадоксальнее выразила одна талантливая студентка, заявив название на конференцию: «Ирония как трагедия современного искусства» (А. Кошевая). На первый взгляд шокирующе и даже абсурдно, ирония не может быть трагедией, но именно так оно и есть, поёлику ирония играет роль, выполняет служебную функцию катарсиса, которого у современного искусства нет, как нет и трагедии. Без этого собственно нет и искусства, которое обозначает, имитирует покушение на самоубийство, срываясь в обыкновенную истерику, и эту тягостную атмосферу *разрежает, разреживает* ирония, превращая все в фарс, дежурную, несмешную, тяжеловесную шутку не к месту. По крайней мере дает ощущение новизны, поскольку этого еще не было, хотя такое было (достаточно вспомнить эволюцию понятия иронии от немецких романтиков и не только, до Э. Юнгера, Г. Зедльмайра и сюрреалистов вкупе и не только, а много дальше).

Иначе говоря, разрушающая мощь иронии, опрокидывающая в Ничто, которое тем не менее заставляет страдать от клаустрофобии, очень соблазнительна. Собственно ирония приподнимает над собой, возвращая к себе, позволяя в себя отступать как в актуальную и потенциальную бесконечность.

Ирония безусловно — самое *сериозное*, что существует. По меньшей мере она не многосерийна, не сериальна и не ищет себе применения, применение ее саму находит.

Ирония — одиночество Ничто, позволяющее, тем не менее, выявлять истинные критерии настоящего, подлинного живого. Настоящие чувства иронию игнорируют. И не сентиментальностью. Она не дотягивается до них. Воля вырастает до бесконечности, вровень с Иронией, но не выдерживает перед страхом оказаться смешной в своих устремлениях. Что угодно, только не это. Наконец, ирония — единственное основание современной эстетики, позволяющей быть соразмерной не с миром ограниченным, миром вещей, а с бесконечностью и вечностью. При этом чувства не связаны объективностью и субъективностью — они есть во всех своих ипостасях и прошлых, настоящих и будущих воплощениях, без всяких границ с предметностью — везде и нигде. Утрата чувств чувства не теряет. Здесь нет причинно-следственных связей, ирония — это остроумие одиночества, о чем знал Кьеркегор. Но он не знал, что это еще и рефлексия остроумия. Ирония самоубийственна.

И тем не менее ирония — чувство случайной свободы, позволяющей быть вопреки возможности. Это игра с Ничто на равных, в том смысле, что ты не отступаешь в Ничто, но с него начинаешь, теряя свое Я, а не умножая его в бесконечности пошлым воспроизведением. Суть в том, что ты ничего не теряешь, но и не обретаешь ни в смыслоутрате, ни в собственном смысле, ни в смерти, уничтожая себя во всех смыслах. Истинность в том, что ты ничего не значишь, что может быть страшно для обыденного сознания, но является холодным орудием для того, кто желает быть свободным в несвободном мире. Сдирание личности с себя живьем, как снятие маски, совлечение тварности. Здесь ты не бежишь от себя и не упиваешься самостью «изолированного эгоиста» (Пикассо), *утверждающего* Ничто, неутонченно упиваешься иронией этим «боевым последним средством побежденного» (Кьеркегор). Тут речи нет о демонической силе, об отраве чувственностью и духовностью, здесь ирония — единственный способ преобразить тоску и потерянность в сущностные силы человека, коль скоро он не может быть универсальным, то хотя бы бесконечно-превращающимся.

Так игра духа у Шиллера и иже с ним и «игра» у тех же Ортега-и-Гассета, или Й. Хёйзинга, или, например, Гессе превращаются в культ по ту сторону «игры всех духовных и физических сил» — это игра в игру, которая упраздняет «вдохновение» как *комическое*, то есть успокаивая, что грозные силы «объективного духа», они же «сущностные силы человека», всего лишь «игра хорошего расположения духа», что все это не по-настоящему, понарошку и весь смысл в само-забвении любыми средствами, отрицающими такую опасную реальность чувств, подменяя ее условными масками и клоунадой. Тоскливый карнавал. Кисель и размазня, но с элементами военного парада с факелами и сожжением книг. Убаюкивание и утешение монотонностью по сути нудного и никчемного искусства, что-то вроде изобретенного механического смеха и аплодисментов в бесконечных сериалах и токшоу. Искусство — наподобие игровой приставки, к содержанию игры не имеющей отношения, к тому же всегда можно обесточить.

Это нечто большее в своей тотальности, нежели жанр, вроде трагифарса/трагикомедии и прочих временных устоявшихся образований. Да и искусство грамотно изображает эту неграмотность, коверкая внутреннюю речь, говоря с собой как с иноземцем, громко, дескать «моя-твоя не понимай». Короче, сплошной и вечный день открытых дверей, за которыми нарисованные просторы на глухой стене. Дух искусства ускользает и скрывается, а там уже в ином пишут кровью.

То, что миллионы людей думают, что вторгаются в поэзию, торгуясь, склочничая, и пишут стихи — прекрасно (да здравствуют графоманы! А это не те, кто пишут, а те кто тиражируются «в эпоху бесконечной воспроизводимости», писать — не грех, грех — имитировать), потому что человек пишущий в своем опыте вырабатывает верность неслушающемуся языку (то есть языку, который не слышит и «про себя», и не слышим) и внимание к слову (он сам весь к слову), так же как играющий иначе

слышит музыку, а рисующий совершенно по-другому видит другого. В этом опыте вырабатываются, создаются зрение, слух и бесчисленное количество «органов» и восприятия, и созидания, и сопереживания. Но только тогда, когда в этом историческом пространстве искусства действуют самозабвенно, оставляя себя за пределами, забывая себя, то есть не потребительски, унося, урывая, откалывая по куску и присваивая искусство как предмет роскоши, сообразуясь со «шкалой ценностей» по стоимости, торгуясь. Только тогда, когда действуют бескорыстно, свободно, а не распущенно, пусть даже случайно. Иными словами, глухота и слепота человека благоприобретены, можно иметь глаза, но не видеть, обладать слухом, но не слышать, и, напротив, слышать и видеть всем существом, ощущать, чувствовать человеческим. В таком случае даже в своей ограниченности и отчужденности искусство остается, даже если не останется ни одного творца, ни одного «предмета» и даже воспоминания о нем. Чувствуют не органы чувств, они «вторичны» по отношению к деятельности человека и деятельности искусства. Пока не начинаешь чувствовать не только музыку, но и самой музыкой, чувствовать поэзией, философией, разумом, временем и т. д., пока они не переживут тебя, и впредь ничем в отдельности, чувствовать ничем иным, поскольку ты сам стал этим единым чувством. О воли не говорим, она не совпадает с волением. И всегда не желанна. Однако картина несколько иная.

Искусство отказалось от идеи — идею путают с идеологией, забывая, что, во-первых, безыдейность — тоже идеология, а во-вторых, смысл идеи в искусстве совсем не в комическом отношении формы и содержания и других детских категориях старой почтенной эстетики, смастерившей себе некий корсет из них (просто неприлично не иметь «мэтод» как шляпку, прикид, «фенечку»), а в том, что это способ превращения объективного духа (который не святой) в свою непосредственность и основание, способ обретения свободы, где и само искусство только посредник в этом объективировании, где и пресловутые формы с содержанием сменяются чистым движением и само это отношение есть бывание непосредственно чувства, безразличное и к объекту и субъекту, не в отказе от них, а в снятии. Причем процесс снятия не в «одном» направлении, а во всех, и встречных тоже. Хотя для «снятия» требуется бесконечное пространство свободного времени, иначе все может превратиться в столкновение галактик — грандиозно, но катастрофично. Собственно это и наблюдается сейчас, когда во вселенском антагонизме *сшибаются* прошлое и настоящее, в одновременности не аннигилируя. Не вселенская катастрофа, а «бодание», как бдение о некоем псевдоравновесии, соразмерности. Искусство здесь — только место эмиграции в свою тоску независимо от того, есть искусство или его нет, есть тоска или нет ее. Собственно здесь достаточно иллюзии свободы, обозначения, когда важна не она, а ее желание, хотение, чтобы «по щучьему велению...» Довольно желать свободы, чтобы все были довольны и счастливы, испытывали чувство глубокого удовлетворения, довольными быть из-

волили. В ожидании свободы, ее пришествия обретается ощущение причастности: не просто существуем в ожидании смерти, свободу ждем. Время становится осязаемым. Если нет чувств, свободы, то можно обойтись и без них — нет проблемы, тем паче свобода предполагает сознательное действие, которое — всегда бессмысленная жертва, даже не во имя. Она желаема, но не вожделенна. Кроме того, она не ощущаема и бесчувственна — вся «кроме того» — сверх-бытие, избыток...

Самое удивительное, что случайная свобода и свободная, абсолютная свобода здесь — противоречие единого движения, их разница только в том, что случайная — имеет *все* возможности, кроме одной — свободы, ее возможность — необходимость. В то *время* как, именно во *время как*, свободная свобода не знает возможности, кроме одной — быть собой, да и то это ее действительность, а она невозможна, поскольку уже действительна и всегда дана как вся, всецело, навеки, поскольку времени больше нет. Абсолютное становление[1].

Отказ от идеи (а она «абсолютное единство, неизменное, не подчиненное длительности, субстанция, в которой заключено единство предобразного и реального мира, деятельность деятельности, жизнь жизни» и т. д. в духе Шеллинга) является одномерным отрицанием, простой негацией — это отказ от всего в чувственном представлении. По сути, это бегство в предрассудок растительного бывания приспособительных реакций. В нейтральность существования в формальной свободе самого дурного пошиба. Свобода безмозглости. Я испытываю ужас совсем не метафизический перед бесконечной тупостью[2].

Потому то, что происходит, это создание абсолютного концлагеря, где идиотизм неизбежен и побег невозможен. Это касается всех. При всем разнообразии форм оказывается, что ты, я сам совершенно лишены возможности продуцирования иных форм. Помыслить идею, не предписанную обстоятельствами, невозможно, как невозможно трансцендировать в иное. Границы не просто положены и не могут хотя бы отодвигаться в бесконечность, они заведомо наступают и сходятся, отымая уже-было-обретенное пространство. Жить стало как-то неудобно, мешаешь самому себе, тесно и воздуха мало. Как это объяснить, это можно только почувствовать. Само ощущение, что «все уже было», которое испытывал каждый, утренний страх, от того что «не талантлив», разочарование в том, чему доверял и любил, к книгам, к музыке, к живописи, к самой любви наконец, когда понимаешь, что

---

[1] Хотя это уже тавтология, поскольку любое становление — абсолютно, тогда как абсолютное — другое именование становления или бывания.

[2] Как ни вспомнить И. Иртьеньева: «Одиноко брожу средь толпы я / И не вижу мне равного в ней. / До чего же все люди тупые. / До чего же их всех я умней. / Все другие гораздо тупее, / Нет такого, чтоб равен был мне. / Лишь один себе равен вполне я. / Лишь один. Да и то не вполне».

наступило время, когда сама любовь невозможна, она даже не миф, и в отличие от большинства понимаешь, что ведь симптомы болезни не индивидуальны, не пандемия, не эпидемия, а изменение тотальное, поэтому не болезнь, норма, и ты нормален. Больше ничего не будет, по недосмотру остались только твои чувства, которые тут же обращаются против тебя, вгрызаясь в тебя, потому что ты единственное, что у них есть, как впиваются музыка, поэзия, философия, оставляя от тебя только случайные разрозненные фрагменты. Ты сам — дискретность. Отрицательный универсум, противоположный классическому, который не может находиться в движении, поскольку пространство и время заключены в нем, напротив, представляет собой чистое становление, не знающее ни пространства, ни времени, ни единичного, ни всеобщего, ни представления, ни сущности, ни явления. Абсолютное беспокойство. Здесь жизнь заключена не в вечном понятии, а в вечном движении, которое не определяемо и не определяющее — предвосхищение свободы, где действительность — это возможность абсолютного чувства, где «тело» и «душа», «материя» и «дух» не создают бесконечное из бесконечного и не «содержатся» в обособлении бесконечных «единств» в «самом по себе бытии» в относительном противоположении, впадая во временность, а бывающее абсолютно как становление становления. Все «единства», обособленные в явлениях искусства, отпадают от идей, даже если их нет, как «эйдосы», «усии», не определяемые подражанием пусть даже абсолютной субстанции, но в случайной свободе, завороженные собой как отражения без отражаемого, отраженного и отражающего, причем не только возможно, но и действительно, как будто это единство и есть сама субстанция безотносительная. Иначе говоря, произведение искусства действует (если оно действительно произведение) не как вещь, а как единство потенциальной и актуальной бесконечности, невзирая на границы единичного, не посредством связи и причины и вообще не посредством, — непосредственно не в отдельности, а как единство многообразного, как бы не обособлялись формы, когда вечное и бесконечное являются временным и пространственным ограничением и индивидуацией, но не как априорные формы созерцания, а непосредственное сотворение, для которого формы наличного бытия «потом», как свободное прошлое.

Можно обвинить меня, что не понимаю условность искусства. Отнюдь, отлично понимаю, но не принимаю. Искусство условно, однако чувства-то безусловны, и безусловным должно быть искусство. Не может быть любовь из чувства долга, хотя у нынешних вполне, по брачному договору.

Собственно современное искусство и есть брачный договор. Пока оно цепляется за старье условного, то пребывает в иллюзии, усиленно пестуемой, что чувства не покинули и не покинут. Однако настоящие чувства, а не та щекотка, которую выдают за них, содержат искусство, не покидают из жалости. И терпят его от обиды, что искусство предало и продало себя, хотя и не само по себе, а усвоив, что

таково время. Искусство как подлость — от трусости, а не по природе — предпочитает панель (философия как опытная бандерша, старая идиотка, усиленно этому способствует). Когда все мыслимое пространство, весь универсум — панель, то куда же с нее деться. Сплошная оперетка, мыльная опера, кабаре. Дорого, но безвкусно. Бесчувственно. Тут и объяснять-то нечего. Все ясно и, главное, закономерно. Усилия колоссальные, труд и работа грандиозные, пота немерено, вони от приблудных тоже, и все заведомо впустую в раже перепроизводства. Этому противостоит, вернее, стоит независимо от этого — случайная свобода и чувств тоже, где можно больно отдышаться. Никакими талантами, гениальностями переосуществить такое невозможно. Не пытаюсь изображать мировую скорбь и ни в коем разе спасать ни мир, ни искусство, или указывать пути выхода — все творится вполне сознательно, по расчету. Ну, нравится миллиардам и бог с ними. Меня не возмущает сие нисколько, никаких эмоций не вызывает — только зевоту[1]. Искусство остановилось, кончилось, но не скончалось. Оно перестало быть «чистилищем» духа, который тоже приказал долго жить, но превратилась в сепаратор, отделяя овнов от козлищ. Бесконечный тупой нудёжь. «No veo nada, nada en torno del paisaje» (Дали: «Я ничего не вижу на горизонте, ничего»).

Послушность, управляемость искусства удерживает в границах чистой функциональности, причем не своей, а прибавочной стоимости. Что? Фи, опять вульгарный экономизм. Да, вульгарный экономизм. А что бы вы хотели?

---

[1] Предположим, Д. Хёрст — хорошая иллюстрация, прям очарованная душа современного искусства. Художников-бедолаг он завораживает тем, «как он продается», самый дорогой художник современности. Какая должна быть современность, если эта убогость выдается за вершину искусства? Ну с акулами у нас швах, но коровы-то и формалин есть? Не печальтесь, не кручиньтесь. На месте Хёрста так бы поступил каждый художник, вопрос в «раскрутке» и в деньгах, конечно. Здесь происходит наглая подмена высокими технологиями высоких чувств, которые не актуальны, смена продуктивной способности воображения идеей принципиальной схемы, тотального воздействия потребительной стоимости в ее расхожем варианте, что вполне соответствует ущербному механизированному мышлению без намека на интеллект. Компонирование, приемлемое для человека, представленного «суммой технологий». Уверяю, любой может так же. С места не сойдя сейчас же выдам теорию о том, как это глубоко и тонко, и что символизирует формалин в нынешнем-то дойном обществе, а если еще вымя отдельно, понатуральней и из сосцов, чтобы водка для национального колорита... У нас по привычке, нет бы посмеяться, всюду ищут небывалые смыслы и благоговеют в священном трепете. А предположим, выставился бы такой не бизнесмен от искусства и выяснилось, что Хёрст пошутил и предъявил под своим именем работы аматора из каких-нибудь окрестностей Крыжополя? Говорили бы об этом с предыханием?

Трансцендентальной эстетики и глубокомыслия? Их хватает у меня, дык метода не позволяет ковыряться. Нельзя же, в самом деле, методами эстетики заниматься ассенизацией. Неэффективно, хуже большой совковой лопаты. Все переживут себя. Искусство безжалостно к чувствам. Жестоко. Ну и тудыть его в качель.

Искусство выполняет функцию подавления, поскольку привить дурной вкус можно к чему угодно и кому угодно. А кому угодно? Так в этом ни один творец не сомневается, не такие они уж инфантильные заюшки. Знам кому служим. Тут и впрямь «не нами заведено», но завод уже кончился. Хотя продолжаться будет долго. Ну, возвестил Зедльмайр о том, что архитектура умерла. Умерла так умерла, строить же не перестали. Так и вообще с искусством: душа из него действительно вон, но карусель-то на века. Та же философия — термитник, точит себе потихоньку пространство, питается, дух испустила, а все неймется, карге, мир пообъяснять позабористее, позаковырестее, хотя все больше по-простому, выражая тем самым единство и смычку с народом, с людом разным. Чем абсурднее, тем лучше (Куда там Камю или Ионеску и Виткевичу с присными), поскольку абсурд — заменитель чудесного. Об этом писать скушно.

Единственное — чувство сожаления, что могло бы быть иначе. Свобода — от невозможности быть сменяется свободой от *невозможности*. Пересидеть не удастся. Как уже подчеркивалось, чувство — противоречие времени и одновременности и представляет Вечность. Чувство между этими временами, которые внешни к нему. Оно не дар — удар, перерыв постепенности.

Однако чувство проступает не тогда, когда заключено, прорастает *между* объективным духом и субъективным, между временем и одновременностью, а когда в этом противодвижении снимает как нечто *неиное* и то и другое, переосуществляя и дух, который был бесчувственным и теперь обрел чувство, и субъективность, и даже ощущение. То есть преодолевая дурную множественность чувством, прозревает движение материи вообще, которая с этого момента пребывает уже не в пустом интеллектуальном созерцании, но начинает стремиться к красоте всей сущностью в порыве как таковом, без направления.

Чувство отражает это движение, которое ему дано не как происхождение, как становление противоречия и его разрешение — а сразу в разрешении, поэтому чувство тотально, но не абсолютно, поскольку ограниченно «двумя» свободами, а по сути определено одной. Не только отражает, но и участвует. Можно быть несвободным от чувства, но само чувство не нуждается в свободе, поскольку последняя, последняя свобода и есть ее предикат. Эта свобода преодолевает границу, уходя в основание. Раз эта идея возникла, то она осуществима. Она и осуществляется, только в случае развития свободного времени это происходит во всеобщности без всякого установленного предела, а в нашем случае — в уходе в ночь единичности, которая тоже бесконечна, но как смерть.

Подменив идею пиаром и рейтингом, лучше искусству и философии не жить, да они и не живут, находясь в глубокой… коме и ни на что не реагируя. Любое искусство и любая философия стали массовыми, и запрещать, не пущать было бы просто глупо. Другое дело интеллектуальная сутулость профессионалов, склоняющимися перед «потребностями» обывателя в силу совершенно определенных меркантильных причин, о которых они прекрасно осведомлены. Я, конечно, не буду презирать торговку семечками на базаре, которая поговорит со мной о новых веяниях в философии, а еще чаще о политике, не буду вступать в глубокомысленный спор двух крепко поддавших философов: «Вася, бойся пр*е*дметов, пр*е*дметы *овладолевают*», но когда в философию ринулись как к кормушке просто неграмотные разбитные бабенки и лукавые мужички, защищающие докторские, слепленные на одну колодку, тут бы их и давить в зародыше, пока к власти не пришли. Да уже пришли, сбылась мечта Ильича — «государством управлять будет каждая кухарка», кухарка справилась бы лучше. Ан нет, они прекрасно знают, что никто до такого, чтобы хотя бы вопрос по существу задать, не унизится. Не будут их давить, и можно выбранный «предмет» насиловать почем зря — бумага, особливо казенная, все стерпит. Или доморощенные политолухи, от которых, как бы политкорректнее выразиться, воротит, поскольку тхнет тухлым запахом политики, которую они рьяно обслуживают….

Ну, о художниках, музыкантах, театралах и киношниках умолчу — не моя парафия. Тут ведь маразм крепчает сознательно. Над этим потешаться следует, но чувство юмора запропастилось, как на грех. Главное, если бы глупость эта была естественной, нет, все благоприобретенное, возведенное в идеал, приоритетное. Халтура — норма[1]. Но наглеть не надо. Я не за чистку рядов, в конце концов на самом деле ничего страшного не происходит — всегда около ошивалась куча мала соискателей, свято полагающая, что область духа — это роскошная кормушка, я к тому, что следует делать «поправку на ветер» и не тратить время на полемику с… сами вымрут. В конце концов, это их время, и «школа дураков» гораздо адекватнее, ближе к истине, по правде отражает истинное положение вещей. Тотальная глупость — самовыражение современности.

Да суть не в искусстве и философии, а в том, что ныне сам объективный дух исчезает, подмененный прагматикой коммуникаций, которые не способ единения, а разъединения, не общения, а унификации. Человек — сумма технологий[2]. Комикс. Функция. Пра-родина как оправдание и основание жить, мифическая отчизна — ин-

[1] Кстати, по одной из версий халтурой называлось служить требу в чужом приходе, когда, например, нужно исповедовать умирающего, а рядом только чужой поп.

[2] Да его еще и надо преодолеть. Такой своеобразный Vorsprang durch Technik — прорыв сквозь технику через технологию, чтобы создать чип, компактный вариант в рамках необходимого и достаточного.

дульгенция на разгул воображения. Однако и воображения нет, и само искусство — чужбина и само не отличает себя от обслуживающего персонала. Даже гордится, что «обслуживала английского короля». Оно давно перестало быть даже окружающей средой, выйдя из окружения и потакая вкусам толпы. Надо ли напоминать, что искусство масс — не масскультура, предоставляющая услуги почасово разгулявшемуся индивиду, требующему удовлетворения — глубокого, потому как «уплочено». Этой толпой легко манипулировать. И здесь выход действительно только один. Хорошо, если как у Сергея Гандлевского: «Есть обычай у русской поэзии с отвращением бить зеркала...» Все Время — с отвращением, которое просто — чувство тошноты. Бить в набат — это уже эстетство. Даже к бунту призывать скорее вялый рекламный слоган. Недавно увидел и... и умилился. Надо же: «Нет ничего страшнее бессмысленного русского бунта...», «Мужики, в топоры!», «Топоры в ассортименте»... и адрес.

Единственное и естественное оправдание ситуации, что в отсутствии условий обнаруживается некая независимость. Нет и не надо. Не надо, значит не внешне необходимо. Нет внешней необходимости, которая ох как существует, то остается только сугубо эстетическое созерцание, которое только усугубляет положение живущего. Оставляет только область грез, счастливого бреда — и тот уже пытаются регламентировать. Ты обездвижен, даже если будешь двигаться по всем направлениям сразу с любой скоростью, но зато ты мгновенен, даже если вечно будешь жить. Ты ничего не значишь? Значит, нельзя тебя использовать. Не надо переделывать и изменять мир, поскольку изменять можно то, что есть, зато можно изменять миру — «миру мир!», зато мне остается ничего, что может быть бесконечнее, актуальнее и потенциальнее, чем Ничто. Нет нужды его объяснять, потому что и так все ясно, что тут объяснять, что здесь скажешь. Смеяться сквозь слезы? Но здесь не смешно, не комично, не остроумно и юмор на уровне «банановой корки» — это еще верх изыска изобретательности Чарли Чаплина, а то все на уровне фекалий и шуток ниже пояса. Даже философия только «престижитатор техники» (Г. Шпет). Философия — дело техники — банановая корка, на которой профессионально оскальзывается искусство. Оно все в псевдо-философских, метафизических комментариях, объяснениях, герменевтических лохмотьях от очередного кутюрье. На самом деле искусству нужна метафизика, чтобы прикрыть свой совершенно натуральный вид, свою безобразную покалеченную натуру. И оно находит сердешную в бесконечном непонимании. Непонимание — смысл современного искусства, при том, да что там понимать. К слову сказать и лепящиеся друг к другу лачуги, целые кустарно сработанные фавелы философии, вроде будок сапожников, ожидающих клиентов, — эти нищие кварталы пестрят мнимым многообразием форм и размеров. У философии нет выбора, как и у искусства. Они пережили себя как катастрофу. Они не умерли, они отменены. Вот когда они станут вне закона, как и чувства, тогда слетит вся шелуха и... да ничего не будет.

И здесь спасает только случайная свобода, потому что необходимость для нее — надежда. Случайная свобода вся в ожидании необходимости. Начинается непоправимость случайности. Когда в ее одиночество попадают как необитаемый остров, все воспринимается с остротой крайнего отчаяния, и чувства выступают здесь в своей неповторимой единственности, и воображение — это — все, потому что оно одно и другого нет. Но потом начинается «потом» — коллапс и все тускнеет, тесно в себе самом, наступает апатия и утрата языка, мышления, речи — только ощущение и растворение во прахе, ты действительно превращаешься и сливаешься с этим движением, с вечностью, но не так, как в абсолютной свободе. И там и здесь во всех случаях ты становишься и растворяешься единым движением. Оно все и сразу. Но раствориться в человеческом общении, в океане чувств (банальность, конечно) не то же самое, что в океане времени или просто океане, или океане звезд (это чтобы красивше было), можно подбирать по вкусу, например: в «реке с названьем Океан», в океане света, в океане молчания, в океане тьмы — здесь неизвестно, что лучше, а вот в океане дерьма (?) и прочего как-то уже не хочется, хотя в любом случае тебе все равно. В случайной свободе чувства не образуются — только в абсолютной, но в ней не происходят.

Пишешь о чувствах, а ловишь себя на мысли, что все это знать не надо. Что с того, что бесконечны. Ловишь себя на мысли, что монтируешь некую принципиальную схему — чувство туда, чувство сюда, подключаем ощущение, бемц, искра! Аффект, о, страсть пошла, пошла страсть. Разъем, соединение... Вот если бы я дал вразумительную рекомендацию, как его использовать, эксплуатировать... Вот тогда. Однако нет ничего проще, чем отказаться от них — громоздки, неуправляемы и до этого додумались. Даже электроды и микрочипы вживлять не надо, все дешево и просто. Принцип наслаждения в массы! И дальше все как у крысы — рефлекторно...

Поэтому *я беру свои слова обратно*!

Брать свои слова обратно не означает отказываться от своих слов, а только возвращать их в свою (мою или слов?) стихию, где они взаимовоображаются. Здесь оправдано все, даже если написано плохо. Каждый сталкивался с тем, что никакой необходимости писать по прошествии годов учения нет. Образ проблемы неартикулированной удивителен и бесконечен, он весь и светится. Вить из него веревки, на которых он повесится и ты вслед за ним, заставить его впадать во время и воплощаться, уплощаясь, — скука смертная. Зачем первообраз тиражировать, если изначально ты растворен в нем. Что будет, если чувства из изначальной незамутненности, онтичности впадут в сомнительную тавтологичность (хотя именно тавтология несомненна), обретая костыли логики и паспорт онтологии. Что прибавит к их миру гносеология, и мир вернет чувствам? Вид на жительство? Нет, только необратимость и то, что они еще не испытывали — утрату себя в росте в никуда. Чувства в онтогенезе обретают потерю. Чувства только утерянные могут быть

определены. Они потеряны духом и собою. Их *своебытность* в отсутствии, порождающем время чувств и подменяющем их чувственной конкретностью.

Совершенно несущественно для чувства, действительна ли угроза «смерти искусства», которое своим происхождением смерти и обязано. Смерти обязано и чувство, и искусство. «Над этой смертью природы, из этой мертвой оболочки подымается более прекрасная природа, понимается дух», — пишет Гегель в сомнительном восторге, убеждая и уговаривая себя, и дальше: «Дух выходит, таким образом из природы. Цель природы — умертвить саму себя и прорвать свою кору непосредственности, чувственности, сжечь себя как феникс, чтобы омолодившись, выйти из этого внешнего бытия в виде духа» [3] и т. д. и т. п. Все это относится к любой природе, в данном случае и к природе чувств и самого искусства. Эта случайная, то есть внешняя смертность, вносимая и приписываемая искусству и чувствам только из априорного их начинания, оттого что они имеют начало и отчуждены в самое себя, желание их быть временными, иначе они не смогут происходить, как и всецелая обращенность к началу в попытке, тщетной, вернуться во что бы то ни стало в утраченную непосредственность природы, которая возможна для них только как свобода, заставляет, особенно чувства, быть особенными и пребывать не в относительной объективности, но быть таким образом, как будто иного бытия нет, нет *кроме*, то есть пребывать не в абсолютном, но абсолютным — движением как таковым, укореняясь в небытии, а если точнее, в становлении. Впрочем, все это изрядно истоптано со времен Прокла: «Всякая частичная душа, нисходя в становление, нисходит вся целиком». Иначе — исчезает во всеобщем, в тотальной интенсивности.

Чувства бессмертны по существу, но хотят быть смертельными. Они и становятся таковыми, как только обретают бытие. Ведь и они укоренены в Ничто, но образом (который похищает искусство, причем любое, вот только чувства этому противятся). Поэтому восходя чувства становятся всецело бытийными, наследуя у покинутого ничто весь яд разлук и потерь. Чувства — первая утрата и при этом абсолютная. Ничто без чувств — Ничто. Являясь как данность они живы только бесконечным движением. Остановленные, они распадаются. Время — противоядие пространства. Чувства мгновенны и тем избегают времени: «И плачучи твержу: вся прелесть мира / ресничного — не долговечней взмаха» (Петрарка — Мандельштам). С этого надо начинать. Но любое действие чувств — страдательно, то есть всеприемлюще и проступает как основополагающая боль. Как у сентиментальной Эмили Дикенсон совсем по-женски чувство боли женственно и жестоко:

Pain has an element of blank;
It cannot recollect
When it began, if there were
A day when it was not.

It has no future bat itself,
Its infinit contain
Its past, enlightened to perceive
New periods of pain.

Боль — это как беспамятство,
Почти как забытьё —
Не помнит дня, когда пришла,
Что было до неё.

Вселенная себе сама:
Прошедшего ей нет,
А есть лишь будущее –
Боль, что ей вослед грядет.

перевод на совести С. Степанова

Чувство начинается и кончается болью. Боль — основание. Она, бесконечная, одна непреложна и несомненна. Ослепительна. Все остальное еси ложные солнца. Раздвоение единого. Пространство и время, внутренняя и внешняя свобода, внутренние чувства и внешние и т. д. Единство, реальность и действительность боли, чистой и прозрачной, способ существования чувства, снимающее в себе всеобщность и единичность, противоречие, любую борьбу, единство противоположностей, наконец антагонизм красоты и прекрасного здесь и сейчас. Малодушным здесь жизни нет. Боль неумолима. Внезапная ее свобода, выпущенная на *волю*, необъяснима не потому, что не поддается объяснению и нельзя объяснить никоим *образом*, а потому, что чудовищна она своей грандиозной ясностью, и любая такая попытка лишала бы ее внезапности чуда. Чувства приходят ниоткуда и существуют так, как будто были всегда, хотя это не так. Любое доказательство чувств напоминает онтологическое, а заодно и космологическое, а также прочие доказательства бытия Божия — можно, но они в этом не нуждаются. Чувства — не «потому что», не «следовательно», не «поэтому», не «ergo sum», они не нуждаются в воле, безвольны, даже если противостоят самим себе бесконечностью, ужасая. К ним невозможно принудить, приспособить, *присвободить*, о-свободить, при-не-волить. От них нельзя избавиться, отделаться, отрешиться — только убив себя. Они даже покинутые остаются в своей смертоносности. В них есть обреченность к полету, опровержению и отрицанию себя (и меня, и чувств). Чувство есть воплощенное противоречие вечности и времени.

Разделение чувственного, о котором так печется Ж. Рансьер действительно происходит в истории как простое разделение труда, в том числе и по половому признаку, во-первых, а во-вторых, как достояние наших дней — политический акт. Формальное многообразие чувств, объективированное деятельностью, в том

числе и узаконенная разорванность чувства может разрешаться либо в возвращение чувств в непосредственное основание как актуальная бесконечность свободы и растворение в едином, либо, что и происходит, в дальнейшее уничтожение чувств, но не их ограниченности, а, напротив, во втаптывании их в пыль существования, в дроблении до реакции раздражителя, оставляя от чувств только воспоминания и то в понятии как чистые абстракции. Шутка сказать, но могучая философия в своих исторических спекулятивных конструкциях едва-едва додумалась до того, чтобы хотя бы рассудочно отличать чувственное и чувство, и так не осознав сие даже наспех, тут же принялась усиленно отрабатывать вспять, логично задаваясь вопросом «А что я с этого буду иметь?».

Иначе, проблема чувств не в том, каким образом они возникают, живут и умирают, и не что такое чувства, хотя как «чтойность» и «этость», «эгость» они принципиально невыразимы, являясь становлением (попытка определить чувства, упаковав их в понятие, является желанием выдать их в качестве товара, прикинув на глазок их потребительскую и меновую стоимость), а не наличным бытием, но проблема в том, как заставить эти чувства работать и служить определенным интересам. Тот, кто может управлять чувствами, владеет (институт собственности и здесь осуществляет экспансию) способом управлять универсумом. Поэтому такие сражения, самые яростные, будут происходить вокруг чувства любви. И потому что это самое кажущееся распространенным в непосредственном опыте, самое общее, и потому что здесь своего рода критерий человеческого вообще. Свобода любви — ее вневременность и есть своего рода катализатор человеческого. «Эго» — как кость в горле. Подумать только, если еще Гегель в экстазе полагал: «Раздвоение любви на *сущие* крайние <термины> (с «терминами», мне видится, переводчик ошибся как истый филолог — просто «крайние». — *А. Б.*), средина которых выступает перед ними как абстрактное *бытие*, где каждое предъявляет свою любовь другому, себя же /напротив делает/ *инобытием*, *вещью*. Труд для другого, а также раз и навсегда удовлетворение вожделения. Вещь, таким образом, приобретает значение любви» [4]. Это примечание, но не удержусь привести основное рассуждение: «Удовлетворенная любовь сначала становится *предметной* для себя таким образом, что это третье есть *иное*, нежели сами крайние <термины>, или же любовь есть *ино*бытие, непосредственная *вещность*, в которой любовь познает себя не непосредственно, а существует ради другого (подобно тому, как орудие не содержит деятельности в себе самом); они оба познают свою взаимную любовь через взаимное услужение, посредством третьего, которое есть *вещь*. Это есть средство, именно средство любви; подобно тому как орудие есть сохраняющийся труд, так и это третье есть нечто всеобщее; это длящееся, сохраняющаяся возможность ее существования. Они суть *безразличные* крайние <термины>. Это бытие как бытие крайнего <термина> есть нечто исчезающее. Как середина <средний термин>, как

единство оно есть всеобщее. Это — семейное владение как движение — *приобретение*» (и в примечании: «У владения то значение, что некая вещь есть моя вещь, или же Я всеобще, есть много таких Я» [5]). Эта гегелевская «ерунда» (семинаристами произведенная от gerundium), представляющая само чувство как продукт труда, в дальнейшем теряющее предметность, являясь продуктом обмена, а значит вещью и, как следствие, товаром, в свое время оно было большим откровением, срывающим флер с загадочной и мистической области. Еще круче И. Кант, сводящий фантом любви к половому общению, которого, кстати, он не знал, зато с успехом составлял пособия по «Метафизике нравов» и, как выразился бы Чехов, «для желающих жениться». «Половое общение — это взаимное использование одним человеком половых органов и половой способности другого», — нет, ну каков старик, — «брак есть соединение двух лиц разного пола ради пожизненного обладания половыми свойствами друг друга». А ведь все это прогрессирующий бред, особенно с исторической дистанции. Современность же цинично вернулась в догегелевские времена, но без поэзии, попросту не считаясь с чувствами, сводя их к химизму. Не то чтобы Гегель ошибался, однако такое состояние чувств можно миновать, и оно было преодолено. Чувство любви, да и любое другое не столь показательное, очевидно, превосходит себя как только обретает свободу и прорывается в сверхчувственное, и это не идея или образ чувств, но живое движение в своей абсолютности и беспредельности, не ограниченное даже предметом. Ни о каком господстве и подчинении речи нет — абсолютная свобода, не определенная ничем, ни пространством, ни временем, ни вечностью, ни бесконечностью, ни самой любовью.

Конечно же, это не недомыслие изощренного диалектика, а простодушное констатирование, что чувство в его времена — простой результат обмена и является вещью, на которую распространяется собственность и функция обладания, даже на любовь, которая a) равенство абстрактного бытия; b) нечто чуждое; c) некая обладающая самостью и стоимостью вещь, которой можно обладать по праву свободы и воли. Так что ни о какой свободе и тем более о любви, пусть даже в нашем плоском, но бесконечно по отношению к гегелевским временам возвышенном (отнюдь не мистически в некоем духовидении) смысле, в то время говорить не приходилось. Да и сейчас все подменяется чувством обладания, потому «любовь» так кратковременна у большинства и длится в силу привычки к собственности на другого, требующего твои чувства в жертву. Никакими свободными самосознаниями и семейными ценностями в виде «естественных состояний абсолютного права» с их убогими правами и обязанностями эту стихию удержать нельзя. На самом деле все не так смехотворно, как представлял себе Гегель и его время. Все гораздо хуже и страшнее, когда чувство наталкивается не на порядок овеществления или даже опредмечивания, а когда наталкивается на самое себя. Воля к любви из чувства долга — это извращение. Только тотальность и всеобщность чувства, творящего

движение, исходящего из абсолютной красоты и снимающего в себе свой исток непосредственностью бытие-ничто-становления[1]. Если бы этот процесс был самоутверждением самости, он предоставлен был бы случаю.

Любой предустановленный хаос так же омерзителен, как порядок любви и высокий долг перед ней, подлой, совершенно безразличной к человеку. Она, как голод и жажда, находит свою сущность в отсутствии. При этом любовь не бывает ни чрезмерной, ни соразмерной. Хотя есть ведь еще принудительная единичность всеобщего. Чувственное непосредственное и непосредственность чувства направлены не на вещь или особенное — они всю бесконечность обращают в предметность свободы в виде свободного времени, которое перестает быть в этом движении временем.

Пока любовь, воля, все чувства действуют как сущностные силы человека (предположим, они уже сформированы и доразвиты до собственной всеобщной сущности) они еще не преодолены. Силы буквально не равны. Даже утвержденное их равенство суть неравенство (Н. Бердяев прав). Зло есть абсолютная воля. «Затмение человека в самом себе» (Гегель) До тех пор пока чувства ограничены, пусть даже бесконечным предметом, они оскорбительны, как насилие. Казалось бы, чего душу мотать, ведь и так ясно, что никакими ухищрениями, пожеланиями и заменителями определившееся положение вещей не изменить. Однако одно и то же чувство и единично и всеобще, как и воля. Но не сводимо ни к тому ни к другому. Смысл чувства в реальном происхождении. Его возникновение — возникновение, образование человека независимо от заданного масштаба. Деятельность чувств пытается стать способом преобразования, эмансипации человека, возвращения его сущности, но практика чувств бессильна и только унижает и уничтожает человека. Смысл нынешних чувств в чуждости и оставленности — они мера покинутости, когда отсутствие чувств едва ли не более действительно, чем их бытие. Потому-то и возникает онто-*логия,* как искусственное сердце как-будто-жизни как-будто-чувств. В любом *случае* чувства или то, что исполняет роль их, растерзаны между желанием чувств и свободы, и точным всеобщим нежеланием, чтобы эта свобода чувств случилась, чтобы чувства произошли на самом деле. Они несовместимы с институтом собственности, и даже с собой чувствам «не по себе». Самое страшное — борьба с собственными чувствами, поскольку они несовместимы с жизнью, особенно когда движение истории запружено мертвыми формами, обращающими

[1] Хотя все эти триады, «гюзинг» — юзень — веревка из трех прядей свитая, которой спутывается реальное движение, на самом деле и парность категорий, и вообще дихотомия всего сущего — временное явление, свойственное разорванному основанию, которое должно быть доведено до разрешения в тотальном единстве, та же любовь не помнит себя и не определяется любовью, выступая абсолютным чувством, не отделенным от жизни, не тиражированием и актуализацией, а самой жизнью.

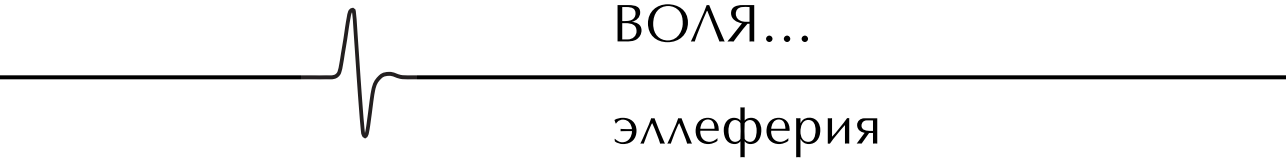
ее вспять. Бытие чувств не в их данности, а в едином процессе становления человека, где музыка и поэзия составляют сущность, превышающую эмпирию существования и бытия, превращающих даже восприятие, хотя и склоняющееся к культу недоступности, обращающей к иллюзорной проблеме ритуальной аутентичности. Религиозное поклонение чувствам только обнаружило, что они покинули самих себя, то есть освободились и от объективности, и от субъективности, а также от необходимости определений и самого религиозного экстаза. Чувства не только пребывают в неведении, но и неведомы по существу. Они зашли слишком далеко, они как линия горизонта, но не того, который впереди. А того, который покинут. Они не оставляют времени, чтобы жить, и проходят неузнанными, минуя искусство и создавая пространство превращения, до которого расти и расти, превращаясь в воспоминания и беспамятство все тех же чувств. Розность чувства в себе самом перед впадающим в панику человеком ставит заведомо ложную задачу определить, *что* это за чувство и что это за чувством. Хватаясь за рвущиеся ассоциации мышления по аналогии, разум теряет точку опоры и заходится истерикой, впадая в крайность. Он отказывается понимать. Да и сами чувства, открываясь, в сущности уже не объяснимы и обнаруживают свою имманентность движению материи вообще. Объяснять — то же самое, как игроку в рулетку или игровые автоматы объяснять шиллеровское, что человек только тогда вполне человек, когда играет, и лишь тогда играет, когда он человек. И это не просто разные игры. Чувства того страшнее, они разные в себе. И чувство всегда одно, независимо от моего восприятия, сознания и ощущения. Множественность чувств — это мемориальные кладбища, где нет дорогих покойников, а только реликвии, где реликты и останки чувств оплакиваются и почитаются. Но самое удивительное, что мы умираем, а чувства остаются не старея. Чудо одиноко, но оно для двоих: для того, кто сотворяет, и того, кому оно обращено, — так, кажется, у В. Беньямина. Чувство объяснимо своим происхождением, но предпочитает оставаться чудесной реальностью и имеет скверный, «деструктивный характер», только надо быть достойным разрушения, создавая пространство, но не занимая его — оставляя, освобождая от себя. Именно поэтому чувства не бывают жалкими, банальными, а всегда — вопрос жизни и смерти во всей онтологической беспощадности, но почему-то склоняются к «не быть».

Все это давно известно. Ссылки и цитаты, как ничего не доказывающие, давно пора упразднить. Одно из оправданий догматизма в том, что доказывать очевидное не нужно не потому, что нельзя доказать, а в целях экономии средств, поскольку это пустая трата времени. С молчаливого согласия всех в области духа истина не в том, что она есть на самом деле, а в ее развертывании и отношении, поэтому не геоидная Земля вращается вокруг Солнца, а Солнце всходит, и время, за которое результат прехождения бытия заставляет это бытие исчезать, сметая все и стирая, являясь «внутренней формой созерцания», хотя это не так, и жизнь с пафосом

и злорадной жалостью к себе, смешанной с восторгом и «злобной радостью», объявляется «бытием к смерти», и чувства старые как мир всегда впервые. На время все списывается как на войну. А молодость не является подготовкой к старости, и чувства — только переходом к иному, но обнаруживают свою тотальность и полноту бытия немедленно, как единственная причина, чтобы быть и не ради горизонта красоты, затянутого бедствиями и ненастьями, а непосредственно, имманентно. Они не просто достраивают жизнь как ее недостаток, незавершенность — чувства не только то, что не хватает до завершенности и совершенности целой жизни, но они и есть эта жизнь во всей бесконечности мгновения. Чувства давно перестали быть просто страдающими, воспринимающими, но превращаются в способ переосуществления и «дела-действия» универсума, преодолевая свою односторонность и возвращаясь к универсальности. Поэтому они и неузнаваемы, необычны и не похожи на чувства. Свобода для них — не проблема, равно как и абсолютная красота не цель, а способ становления. Поэтому искусство умирает не само по себе, как некая субстанция, но вместе со вселенной, опровергая архаичную тоску по тем временам, когда смирное, полуживотное сочетание «приятного с полезным» было идеалом предустановленной гармонии соразмерного, приспосабливающей пошлое к нуждам настоящего и грезящий о совпадении истины, добра и красоты. Откровение открывается в смерти, но и смерть более чем откровенна, а откровение всегда смертельно. И всегда банально, угрожая своей «номальностью», нормативностью и «зловещей обыденностью» садистской заботой о себе. Нет ничего более идиотического, нежели «естественность» смерти, у которой, право, дурные манеры. Она «вседозволена» и самодовольна. Но зато начисто лишена чувств. А они бесконечно печальны, объятые страстью, впадающие во время и мучающие вопреки природе себя и других случайной и порабощающей свободой, хотя в нынешнем они — «предмет роскоши», изысканная болезнь, что противно их природе. Чувства не только обретают бытийность, но свою действительность и одержимость распространяют на все, угрожая своим отчуждением; хотя в этом потерянном мире чувства и выступают абсолютной утратой, они утрированы и временем заменяются представлением о небывавшем, небывалом, создавая себя из ничего, из пустой, случайной свободы.

1. *Гегель Г. В. Ф.* Йенская реальная философия // *Гегель Г. В. Ф.* Работы разных лет: В 2 т. — М., 1970. — Т. 1. — С. 289.
2. *Гегель Г. В. Ф.* Феноменология духа. — М., 1959. — С. 37.
3. *Гегель Г. В. Ф.* Философия природы // *Гегель Г. В. Ф.* Энциклопедия философских наук: В 3 т. — М., 1975. — Т. 2. — С. 577–578.
4. *Гегель Г. В. Ф.* Йенская реальная философия... — С. 312.
5. Там же.

ВОЛЬНОМУ ВОЛЯ...



эллеферия

Живопись не имеет перспектив. Она хотела бы снова «видеть насквозь» — так трактовал перспективу Дюрер, — но упирается в собственное видение, в том числе и прошлое, бросаясь ему вдогон и теряясь в столпотворении пред-оставленного пространства, которое больше не гомогенно Совершенно справедливо заметил Эрвин Панофский, что сегодня кажется странным, что Леонардо называл перспективу «кормилом и путеводной нитью живописи», а Паоло Уччелло не переставал восклицать: «О, сколь же сладостна эта перспектива!» (правда, как правило, в ответ на настойчивые приглашения жены идти спать).

Дело не в очарованности, а в том, что с обретением перспективы искусство решило, будто возвысилось до науки, а взгляд и зрительное восприятие обрели рациональные основания для построения фундаментального и бесконечного эмпирического мира, совершив переход от психофизического пространства в математическое[1]. Так ли по истине, или это фацеции американского искусствознания, которому что-то показалось, привиделось, пригрезилось — оставим это Возрождению — нынешнее изобразительное искусство (и не искусство и не изобразительное) испытывает томление по нефункциональному, иррациональному и непоследовательному, больше уповая не на сплошность (*иносплошь* — русск. *цслав* — «непрерывно», «плоско», связанное с славянским «плаха», ведущая свою родословную от безобидного греческого «платос», то есть «лепешка», и др.-рус. «оплосмо» — «вообще», «оплос-

[1] См.: *Панофский Э.* Перспектива как «символическая форма». — СПб, 2004. — С. 86–87.

цъ» — «широко», «пространно»!, если Фасмер прав), но на дискретность лишенного размежевания сложносочиненного пространства — дискоординация жизни с деятельностью чувств без памяти, мистические переходы от одного состояния в другое, ничем не обусловленные и ощущение оставленности, покинутости, когда произведение заведомо прошлое, на которое даже оглянуться недосуг, оно некогда и не приурочено ко времени, мнимый опыт, не описуемый, «как мнимости в геометрии» (П. Флоренский), но обладающий достоверностью смерти. Богу межи Терму по-прежнему приносят в жертву суть ради терминологии.

Современная живопись все никак не желает смириться, что пространство и время всего лишь атрибуты движения и не являются априорными формами внешнего и внутреннего созерцания. Кант, прочитанный в полдень, имеет короткую тень, и ясно видно, что время и пространство находят свою объективную реальность в качестве модусов атрибутов субстанции движения — бытия и ничто, находят в качестве.

Живопись вспоена тоской и страхом, что может сбыться, и потому тянется к бесконечности вызывающего пространства. Уже не клятва преломления света, как преломления хлеба, но переломанный свет становится предметом живописи рисующей конец света и клиническую картину агонизирующего мира. Линия, краска, холст, композиция, взгляд, прием, и т. д. в периодах полураспада обретают уверенность в своей исключительности выбрасываясь из общего движения в отчужденную самость, исключаясь, ключась, приключаясь как феномен бытия, то есть не-бытием. На взгляд налипает «спам» мертвых форм, как ракушки и водоросли на днище. «Позор» (ст.-рус. «вид», «внимание» — от «зреть и взор») разоренной живописи становится неосяжным (сягать — «хватать», «дотягиваться»), и превращает ее всецело в возвратную форму.

Осяжаемая, осязаемая, тактильная живопись отводит взгляд, слепой и движущийся на ощупь ощупывая слепок фактуры, которая сохраняет утраченное движение, его след, эктип с него, как высохшее русло реки — отпечаток бегущей воды. «Взгляд отводить, как отводят ручьи в пору таянья снега. Все плотины, плотины, запруды. Не удержать». Остановленный взгляд, натолкнувшийся на поставленную, возведенную греблю картины, начинает — запертый —переполняться собой. Он плещется, и этот всплеск запечатлевается. У изображения можно прислушиваться и слышать. В этом противостоянии взгляда, порожденного светом и произведением, представляющем темное, избавляющееся от силы тяжести стремление, освобождающем материю от неявности, рождается стихия свободы, упраздняющей волю и снимающей меру.

Живопись — «ся» — возвратное место-имение света — начинается спорыданием, озарением, освящением живописью своих оснований в свете изначальном, который стремится вобрать в себя всю тяжесть всего света, обращенного в падение.

Все, что есть, — замедленный свет, обращенный в тяготение (о чем знал уже Шеллинг). То же происходит и с музыкой, которая, как отторгнутый слух, мучительно утверждает свою глухоту, распавшись на мелос, ритм, размер, сонористику, полиритмику, алеаторику, играя в кости и стремясь за пределы слышимого. «Не вижу, не слышу, не говорю». Развесистая словесность впадает как в свою истину, в бессловесность, теряя способность суждения, которая уже не трудоспособна. Она зарастает метафорой, как «спрыг-травой» или «разрыв травой», — той волшебной, сказочной, которая указывает дорогу к сокрытым кладам, и чудесным *образом* разбивает замки и запоры. Только метафоричность больше не переносима, она не «сямается» (понимается, имеет себя) но является рефлексией действительного перехода, который не «так и сяк», не «там и сям» (семъ — сюда), а вообще не отсюда — превращение самого превращения без времени и пространства.

Все теряет свою конечную определенность и единичность, утрачивая метафору утонувшей в непосредственности движения в сплошной единой метафоре, упраздненной действительностью становления, без *становоления* приневоливания наличным бытием. Бесконечность картины и любого произведения заключена в том, насколько в состоянии они могут оставаться в самом начале, ключась крином. Ключом, источником, родником в себеравности. Касательно метафоры, без которой немыслимо современное искусство: что ж, великая поэзия случается и без единой метафоры, как пушкинское «Я Вас любил, любовь еще быть может...»

Боль, утоляемая статистикой, измеряемая количественно, зачастую заставляет искусство заниматься дурной социологией, морализаторством и отстаиванием права собственности на взгляд. Потеря порога боли принуждает искусство терять чувства, изумляться до помрачения света. Изглядевшийся взгляд не знает основания и провисает над бездной. Но провисает в плоскости, звучащей мембраной пространства, прообразом полета, как крыло бабочки, о которой упоминал О. Мандельштам в «Разговоре о Данте».

Однако это не та роскошная, вожделенная и комфортная бездна, которая вглядывается в тебя и манит обещанием свободы. Эта бездна в упор тебя не видит и не замечает твоего исчезновения, ты сам исчезновение и утрата, которой открывают кровь протухшему, застоявшемуся, «задохшемуся» пространству.

С тех самых пор, когда живопись и вообще изобразительное искусство перестали осваивать пространство и упразднили время, включив его в общее движение, и сами начали создавать даль, преодолевая ничто, наделяя долей своей, судьбой дальнейшее, длящееся и удаляющееся движение, задавая ему скорость, они начали больше видеть, нежели возможно, проглядываясь до бесконечности в действии до изнеможения в никуда. Пре-о-даление. Даль не расстояние. Она

— противостояние пространства человеку. Воплощенное покидание, рас-ставание и в движении переставание быть собой, себя обретая. Пространство разлуки стеною связующей нас. *Пространствопокинутость*, дальше, чем можем помыслить. Это экстатация в безмерное, взламывание рамок и формальных пределов (а не рубка багета, как лихая рубка лозы, не принудительное расширение, экстенсификация пространства до бесконечности, захват территорий как жизненного простора). Форма — процесс отрицания и субъекта и объекта и отношения между ними. Ее триипостасность мнимая, однако, движение реальное.

Живопись с опозданием на сотни лет мучительно решает старый спор номинализма и реализма в пользу номинализма, отрицая существование универсалий, признавая только партикулярии, частности, единичности: «всякая вещь единственна сама по себе, и никак иначе» (omnus res se ipsa singularis et per nihil aliud), как утверждал Петр Авреолий, а заодно и так называемую психофизическую проблему времен Декарта, трансформированную в вопрос, каким *образом* мышление присоединяется к бытию. При этом болезная всеми силами пытается заставить пространство плоскостями своих произведений, в желании удержать его в чистом виде зрительного представления одновременно как воспринимаемые чувствами, но в последовательности духовидения, в имманентности переживания, органам чувств неведомым, в муках и радостях, в печали и тоске по несказанному, невыразимому. Однако, заставляя пространство пространствовать, впадает в ересь времени и, страдая от клаустрофобии, создает идеологию страстей по вечности и бесконечности, которые кажутся, видятся за пределами перспективы и скрываются за горизонтом ближайших целей по ту сторону произведения обретающего мгновенность, и в ней времени избегающей.

В жертву, в горячке пробрасывания за окоем приносится пространство, которое воспринимается как изъян, опустошенный и разоренный простор, лишенный зрения, как видения и вызревания «зрака». Поэзия, живопись, музыка, пластика, искусство в целом и философия начинаются и не вовремя, а потому остаются в самом начале. Они проступают и видятся там, где само их существование невозможно, поднимаясь грунтовыми водами, которые оказываются околоплодными. Какая-нибудь сейсмоколеблемая и взвинченная Вера Павлова, которой внушили святую веру в ее предназначение, ощущающая это подспудное движение, инстинктивно начинает видеть чувством, не привязанным к органам, поэзию даже в учебнике анатомии, переписывая его буквально и лжесвидетельствуя:

Курс анатомии и физиологии человека. Учпедгиз, 1950 г.

Верхняя челюсть и скуловая кость
Вместе с лобной
И клиновидной костями

А так же слёзной и решетчатой костями
Образует глазницу, представляющую кости
Вместилище глаза.

Но глаз не оптическая система, и сам находится в бесконечном процессе формирования видения. Хотя и есть шокирующее желание вернуться в чистую физику слепящего света и невидящих линз. Но свет лепит глаз по своему образу и подобию. Происхождение зрения как происхождение видов. Зрение зреет подспудно. Взгляд здесь не умещается, не привязан к орбите глаза со всеми этими апогеями и перигеями, он уходит в себя, где всегда в надире. Патологоанатом и художник видят по-разному, хотя живопись на восходе и на закате одна и та же, чего не скажешь о философии.

Взгляду не на что упасть, выемка, ёмкость, окоём, перефразируя М. Цветаеву — «грань *без* граней, кайма *без* каём», без пределов переполненная пустотой, когда пространства уже нет, а время еще не произошло. Невидимое становится предметом живописи, которую не интересует, что именно видно, а занимает, как это видно, каким образом, вплоть до устранение самого образа, если он застит взгляд и запирает зрение запрудами произведений, на которые оно наталкивается, переполняясь и проливаясь через край или оборачиваясь вспять. Зрение обретает глубину. Оно все между *всегда* и на *все времена*, на все *времена* и *навечно*.

Взгляд, стремясь к имманентности, требует доказательств и обоснования, особенно когда он стерт до основания вконец. Ради непосредственности взгляд отказывается от возможности, заменяя оную надобностью «вдоконъ» (вовсе, совсем) — он глазам своим не верит. Он превращается из произвольно блуждающего в точку зрения, требующую человеческих жертв в виде живых чувств, которые нечто вроде символической формы, подразумевающей самоубийственную жизнь творящего и представляющей нечто не по своему образу и подобию. Творящий не является природой порождающей, а всего лишь «точка приложения творческих сил эпохи». Художник творится, самосотворяется как та самая «фурия исчезновения свободы», никогда не воплощаемая, но представляющая чистое стремление, страсть как таковую к непостижимому, но рациональным способом, через воплощение в непосредственности, забывающей себя деятельности.

И это было бы чистой схоластикой в самом высоком смысле слова, с классической мистикой в духе Мейстера Экхарта, Николая Кузанского, Якоба Бёме, Парацельса или экзальтацией в духе Хуаны де Ла Крус и Маргариты Наваррской и проч., если бы ни самозабвенная ярость самого действия, которое не может быть сделанным и обрести форму покоя, поскольку «сами по себе порожденное или соделанное (содеянное) говорят о том, что миновало», поэтому действие обретает почти божественность, поскольку при всем разнообразии форм наличного бытия художник в нем отрицает себя, в самобытии и самоуничтожении,

одновременно творя из ничего, и сделанное существует и предшествует, из прошлого превращаясь в настоящее, возводясь в него даже из будущего только ради действия, «когда делание сладостно само по себе», «свободно лишь то, что совершается лишь ради себя, что нравится само по себе и ради себя самого», «праведен тот труд, в котором ничто другое не действует, кроме голода жажды, желания и искания правды» и прочие отрешения и абсолюции, предполагающие отречение в настоящее. Вечность и бесконечность не могут быть ни в прошлом, ни в будущем, а только в настоящем, коим они не определяемы. Поэтому стремление к бесконечности — отрицание ее целиком, отчуждение целью и способ избавления от нее. Это не воля, а потребность к воле, как желание бесконечной зависимости, превращенной в чувство. Подчинение предмета означает одновременно господство предмета надо мной, о чем знал еще Л. Фейербах. Подчинение бесконечности предполагает абсолютную власть бесконечности над «я», которое является безусловным извращением, являясь законченным воплощением несвободы. Весь этот амфиболизм, двусмысленность порождены страхом — крайним выражением зависимости, который рождается исключительно из эгоизма, из любви к самому себе и своей жизни. «Где нет эгоизма, нет и чувства страха» (Фейербах). Соответственно, трусость — основа плебейского смирения с обстоятельствами, когда человек превращен в «тварь презренную», но мечтает о том, чтобы «право иметь» и действительно является «продуктом среды», а не действующей причиной.

В абсолютной красоте — ни целей, ни идеалов, ни истины, ни добра, ни самой красоты. Здесь нет воли, поскольку нет того, что следует преодолеть, нет противостояния. Свобода уходит в основание единства бытия и ничто, и потому вольность исчерпывает произвол, так как другого не дано. Шопенгауэровские мотивы, сопровождающие ограниченное существование прекрасного, тонущего в выразительном косноязычии овеществления и действительно полагающие мир, «мырок» (Г. Сковорода) «волей и представлением» «единственного и его собственности» (М. Штирнер), обретают конечное выражение в густопсовом ницшеанстве с «волей к власти», «волей к истине», «волей к...» (нужное подставить), распространенной на любое человеческое действие. «Хочешь быть свободным — будь им». Вот это «будь», «бывай» составляют суть видимости свободы выбора, которая выбора не имеет. «Чего ты больше хочешь, чтобы тебе оторвали голову или поехать на дачу?» Творец вроде бы и хотел свободы, да как бы хуже не вышло. Свобода воли выступает телеологическим вопросом, поставленным природе, но порожденным нуждой. Воля к любому воплощению оказывается волей к смерти. А творчество — актом самоубийства, заставляя по преимуществу оставаться в бездеянной области идеи для которой достаточно синтеза, собирательного образа индивидуальности, ограниченного созерцанием деятельности,

лишенной свободного самоопределения, но определяемого другим, так что для начала действия я должен быть ограничен. Идеи витают в воздухе (или как крепко выразился один остроумный преподаватель «идеи плодятся как гниды, некому их разрабатывать») и я не удивлюсь, если не сегодня-завтра появится какой-нибудь апологетический трактатец в духе Бадьё или Рансьера «О роли насилия в искусстве»[1].

Я с почтением отношусь к Ницше, но терпеть не могу ницшеанства. Как, впрочем, и любых эпигонов. Не скажу ошибочность, но явная политизированность сквозит в предательстве времени (не суть важно, мы его предаем или оно нас), поскольку сама попытка, сам лозунг, «слоган» «воля к бесконечности», «воля к безмерному» (а это лозунг как в «Бранте» Ибсена: «Всё или ничего») носит частнособственнический характер и предполагает собственность на вечность, читай на время и пространство, и утверждают власть той самой конечности чувственного выражения вещи, предполагающее функционирование живописи и вообще любого произведения как товара и превращенной формы стоимости, осуществленного отчуждения человеческой сущности, вернее, ее отсутствия. Взгляд вступает в ненатуральный или символический обмен со смертью (Ж. Бодрийяр)

[1] Собственно, уже социальный заказ исполнен и вовсю обсуждают пошлейший вопрос, разделенного чувствования о некоем идеологическом режиме искусства, и эстетики заодно, которые оказываются последним очагом сопротивления тотальной оккупации, экспансии частной собственности. Искусство стало «режимным объектом», и вовсю эксплуатируется, являясь предметом торгов и что там рыночных — базарных отношений. Менеджеры, кураторы, дилеры, брокеры и прочая сволочь зачастую не понимают, с чем имеют дело, обращаясь с произведением как с простым товаром, пытаясь раскрутить дремучих новоиспеченных меценатов на выгодное помещение капитала, с соответствующим «откатом». И дело не в том, что и художник, и куратор, и донатор, и сам меценат могут, что редко, быть приличными людьми и разбираться в искусстве, не в том, что они думают, чувствуют и говорят, дело в том, что они делают согласно своей роли в обществе, и что они должны были бы делать, если бы были действительно людьми, а не отчужденными функциями. Искусство превращается в «подлость» — «простонародность», если следовать «Словарю» М. Фасмера. Оно — упрямая вещь, но вероломное и ненадежное, вернее безнадежное, и потому в любой момент по прихоти, усилием воли, капризом запросто может вещественность эту отринуть, ринувшись в само стремление, в поисках несуществующего себя, как чистая воля, которая одинока и «рассматриваемая абсолютно изначально имеет своим объектом только чистое самоопределение, то есть саму себя» (Шеллинг) и здесь покинуть в кураже «остобисенное», измочаленное, изможденное, изгаженное пространство, падающим светом выжечь начисто прошлое отработанное время, обратив его в свет, наделив иной природой — человеческой.

все время, и потому здесь–сейчас всегда в начале и конце творения. Современное искусство всегда помнит о смерти и имеет ее в виду, торгуясь и взвинчивая цены на время как на заказанную панихиду, «покуту», дежурный траур. Единственным настоящим является то, что «подвижней всякого движения» от конца и до конца. «От конца — это ничто, до конца — бытие» (Мейстер Экхарт). Художник, перефразируя Августина Блаженного, сотворяет так, как будто всякое время продолжает творить «и вчерашнее и то, что позади него», то есть будущее, следующее прошлому, всегда в начале, не покидая творение, «всегда сегодня сызнова и впервые». Попытка уйти от творения в начале — значит покончить самоубийством, проявив волю к смерти, и эта воля безмерна, поскольку нет ничего более противостоящего жизни и противящегося ей, хотя сама жизнь живет смертью. Одоление смерти требует все сущее превратить в волю, чтобы вволю надышаться простором. И всю потенциальную бесконечность подчинить долженствованию, которое «содержит предел, а предел долженствование» (если Гегель был прав). «Предел же указывает на непосредственный выход самого себя к своему иному, которое есть долженствование, а последнее есть то же раздвоение *в-себе-бытия* и *наличного бытия*, что и предел, есть то же, что и он; выходя за себя, оно поэтому точно так же лишь сливается с собой»[1]. Этот переход конечного в бесконечное как снятие и конечного, и бесконечного упраздняет волю, оставляя действительным только действие, «реальными акциденциями» которого являются и пространство и время, а атрибутами — вечность и бесконечность.

Субстанция деятельности, в которой материя осознает себя, обосабливается в непосредственном превращении, осуществляется бесконечным образом. «Бесконечное есть отрицание отрицания, утвердительное, *бытие*, которое, выйдя из ограниченности, вновь восстановило себя. Бесконечное *есть*, и оно есть в более интенсивном смысле, чем первое непосредственное бытие; оно истинное бытие, возвышенное над пределом. При слове «бесконечное» для души и для духа восходит его свет, ибо в нем дух не только находится абстрактно у себя, а возвышается до самого себя, до света своего мышления, своей всеобщности, своей свободы»[2].

Классическое: «Бесконечное есть; в этой непосредственности оно в то же время есть отрицание некоторого иного, конечного» наталкивается на проблему возможности иного, коль скоро бесконечное не-иное, и не знает другого. Выйти за пределы бесконечного невозможно. Бесконечное не отпускает. Оно — небытие конечного и определенного, которое в данности опред*е*ленного наличного бытия, предположим произведения, становится бесконечным, а не только изво-

[1] *Гегель Г. В. Ф.* Наука логики: В 3 т. — М., 1970. — Т. 1. — С. 200.

[2] Там же. — С. 202.

дится им. Рефлексия с самим собой конечного, бесконечно развивается до абсолютных выразительных форм, которые «не больше и не меньше» бесконечности, не являющейся возвышающейся и тем более возвышенной, а уходящей в основание, как в-себе-конечного, не потустороннее, но *отстороненное* в смутную недостижимую даль, однако не отделимую и близкую.

Это не взгляд на вещи, дошедший до ручки, до нищеты абстрактного созерцания. До побирания на паперти предела. Это взгляд, вглядывающийся в себя, как в хрестоматийную бездну, которой стращают испокон веков обывателя, угрожая слежавшимся временем, его придонными осадками, прошлыми избытыми формами, составляющими амальгаму мутного зеркала истории. Взгляд в упор против взгляда, который нельзя отвести. Взгляд как желание (которое в древнегерманских языках обозначалось одним словом с колдовством, по мнению Якова Грима, см. «Германскую мифологию»). Неизбежная антиномия завороженного самим фактом обнаруженного бытия, открывающегося как другое, завораживает, замораживает искусство, лишает его воли. Оно отсутствующим стремлением стремится, волеет (волает), тяготеет к бесконечности, которую воспринимает эминентно (во всей полноте) как собственную эманацию, тяжесть и весомость. Воля для своего воплощения должна стать безвольной. Нет ни одной причины, чтобы быть и тем паче прорываться в бесконечность, возвращаясь в нее как в стихию, желание вечности ничем не обусловлено, здесь нет ничего, хотя бы произвола.

Нет ни прогресса или регресса в бесконечность, как и любой инсценировки, хотя и есть некая театральность, музыкальность, живописность и философичность, — качествование, оттенки, «имманентные волнения души», но только становлением другого. При этом, скажем, живопись не расписывает «задники» вечности в декорациях времени для «общества спектакля» (Ги Дебор), любое видение как просодия, а краски еще не созданы, и это относится к любому искусству, которое обещание, преддверие абсолютной красоты, несущей безусловную гибель.

Искусству остается надеяться только на откровение, хотя надежды нет. Вскрытие сокровенного, как вскрытие вен самому времени. Открытие себя, поскольку даже формально плоскость, как мембрана-стена-картина отбрасывает в себя, заставляя колебаться пространство между декой произведения и выгнутой декой восприятия, вызывая время на себя. Является ли это бегством, исходом или странным образом интерпретированной «алетейей», — безразлично, главное, что сокровенное рассматривается в другом как единственно достоверное в своем противодействии, и сопротивление, например картины, которая не двумерна, и не отмерянная многомерность мензурой определенного времени или объемом пространства, охваченного как пламенем изображением, а безмерна, словно вольность, и требует столь же бесконечной воли, не поглощенной целью,

явленной нетостью бытия. Перед тем как бросить взгляд, приходиться задержать дыхание, перед тем как увидеть дыхание, нужно его затаить.

Искусство безнадежно. Когда оно свято верит в миф о самом себе, эта мифология превращается в идеологию, в которой само искусство не нуждается. Оно и так насквозь идеологично, и потому пребывает в скорби о самом себе, на всякий случай, простираясь долу. Любовь к нарисованным безднам, к которой прилепляется живопись (художники выбрасываются через нарисованные окна произведений и зеркала в зазеркалье, в бесконечность универсума спасаясь от «пылающего ничто», именно оно, по мнению немецких мистиков горит в аду, хотя адский огонь имеет ту же фактуру, что и Божий свет, который ограниченный убогой формой нашего «я» превращается в пламень) порождена страхом вовремя не умереть и тайной надеждой, что авось произведение (не вещь творимая, в которой упокоится творческий порыв, а именно произведение как процесс творения, не имеющий ни начала, ни конца, которое происходит всегда, и словно кантовская вещь в себе независима от времени), сойдет за акт раскаяния и будет искуплено как грех, уничтоженный полнотой там, по ту сторону бытия в абсолютном единстве красоты, как будто его и не было, растворившись в любви («а в ней нет страха», по слову апостола Павла). Сердца не знают осторожности, даже если художники «сделали свое сердце кремнем», обремененным временем, что-то вроде одноразовой зажигалки с божественным похищенным, дрессированным огнем.

Как бы не так. Что бы не мнили о себе художники, какие бы манифесты не писали и какие бы идеи не исповедовали, в самом основании живописи лежит остановленный свет, темный от глубины, и отчужденный взгляд, разглядывающий себя «впродоль», «вдогад», «вдомек», вволю, «вдушевляясь» в тот самый покинутый белый свет. Обретая, покидаешь и оставляешь. Наяву живопись охватывает ясность прожитого дотла времени, и каждый, кому открылось это, вдруг может сказать: «Пепел времени стучит в мое сердце».

Любой шаг заставляет проступать направление, хотя в бесконечности всегда посередине, принуждает, приневоливает хаос качнуться навстречу и превратиться в ничто, которое вослед, запаздывая самим странствием художника, обращается пространством.

Это явление как процесс и становится предметом живописи, а не видимость или кажимость, но никогда не будет ставшим. Не иллюзия, пусть даже трансцендентальная, а реальность, создающая действительность и кажимости, и видимости.

Кажимость выказывается вовне, как движение представляемое «отсюда-туда», и как то же самое движение видимость взывает к восприятию «оттуда», видением другого. «Из-вне» и как то же самое «из-внутри».

Художник своей волей, невольной в себе, одолевает сопротивление свободы, и если воля есть не более, нежели сопротивление предмета, то свобода — последний предел, который волю делает абсолютной. В свободе нет воли, когда она уходит в основание и превращается в имманентную природу, теряя определенность.

Художник вынужден задыхаться в актуальной бесконечности, заведомо утратив потенциальную. Он стиснут между предстоящим Ничто и покинутостью Пустоты, между бытием и ничто, пространством и временем, духом и материей, светом и тьмой и т. д. — воплощенный предел, которым все и происходит, превращаясь. Ничто предстоит, возвращая художника к себе, сталкивая его с собой лицом к лицу, и они в этой распре меркнут, на лица набегает тень света (он лицом к лицу со своим «я», которое вынужден опровергнуть в самоубийственном акте творения, произойдя в иное и лицом к лицу с ничто, с его потенциальной бесконечностью, похищающей взгляд и отправляющей его скитаться неприкаянно. Ничто в преддверии. Оно не хаос, ввергнутый в который человек организовывает вокруг себя, мирооколицу слабых отношений и множась в магическом кристалле (он же хрусталик глаза), растущем в перенасыщенном растворе мутных впечатлений. Ничто еще следует идентифицировать как ничто и у-далить, наделив далью безо всякой удали, а приняв ее как юдоль, опространствовав (омерзительное слово, но пространство само «кор», укор времени, его оскорбление и брань, не только в смысле ругани, но и в значении битвы), заставив своим движением проходить мимоходом, вращаться вокруг себя, превращаясь в пейзаж, непременно уходящий и тянущейся вослед, сделав его центро-стремительным и центробежным и «разом смазать краски будней».

На это нужно время. Много времени. Избыток, проливающийся через край. Это не необходимость — крайнее выражение нужды. Отсутствие, порождающее время и ничто в избытке, выступающее по воле случая — он же «сила судьбы».

Отсутствие является бесконечным противостоянием в негативных ликах красоты, свободы, истины, добра, целей, идеалов и т. д., но в своей бесконечности ограниченны все тем же (одним и тем же) пределом, который ограничивает наличное бытие. Отсюда восходит воля, воспаряющая между объективностью и субъективностью как самость в себе и для себя, сама собою, и хотя и кажется иноформой свободы, но представляет неопределенность единичности. Одиночество как таковое. Самотність.

Но в единственности помимо неповторимости и отсутствия длительности свобода всегда внешняя. Стремление к красоте не может преодолеть предел как таковой, не опровергнув себя, и тогда волей полагается принудительное обезображивание вместо преображения убийство любого образа, стремление к безобразному, лишенному метафизического предела. Не только за произведением ничего не скрывается, но и за живописью вообще. Здесь нет привычного для обыденного

сознания ужаса, просто живопись превращается в музыку и поэзию. «Ритм, темп, как движение и время»[1]. Это упрямое сопротивление аналитическому действию разделения труда в основании возвращает искусству волю к синтетическому универсальному произведению.

Так долго обещаемый синтез искусств, не дождавшись объективных оснований в виде свободного времени как пространства человеческого развития, осуществляется не необходимо, и тем более не свободно, а случайно, простым произволом. В живопись вторгается поэзия, философия, пластика и музыка, но не как примеси, а рознясь по размеру (музыкальному) в единой полиритмике времен.

Искусство здесь безымянно, но не анонимно, оно не доносит и не несет, являясь непереносимым настолько, что (истоптанные) тропы (обороты речи, когда слова употребляются в переносном смысле) становятся реальными тропами к уже-невозможным истокам, а метафоры, метонимии и проч. обретают реальность категорий и актуальное существование осуществленного бытия.

И хотя Спиноза убедительно показал невозможность реальных акциденций (accidens), которые и в Средние века и у философов XVI–XVII веков и вплоть до наших дней (архаизмов у философии не бывает — она сама Архей — животворящая сила, имманентная телу или, вернее, движению материи вообще в ее общественной форме, в снятии которой мерцает лишенная пределов абсолютная красота) молчаливо допускается как «materia incorporea» — бестелесная материя.

Под акциденцией понимались все свойства вещей, а у Спинозы они делились на два класса: «то, что существует в себе и через себя — субстанция и ее атрибуты и то, что существует в другом и через другое — модусы и фигуры. Ничего промежуточного быть не может, поэтому Спиноза и отвергает деление сущего и бытия на субстанцию и акциденцию. (Жаль, ему не могли возразить ни Дунс Скотт, ни Эриугена, а мы не будем повторять ошибки прошлого и не станем третировать его «как мертвую собаку».)

Однако ныне, когда живопись — только частный случай всеобщего движения —переходные формы опять восстанавливают акциденцию в правах, пусть этому мешают ложные, хотя и доступные рассудку галлюцинации кинематографического мышления, которое невольно видит в «стоп-кадр» или мгновение, данное рапидом, требующее дальнейшего формального монтажа. Этому способствует ТВ (не говоря уже о видеоарте), искусством принципиально не являющееся, и агрессивное и зачастую патологическое действие Интернета, усиливающее дискретное восприятие и воспитывающее хищный взгляд, стремящийся урвать нечто в форме абстрактной информации. Еще Мандельштам говорил о «кино с его психологией ленточного глиста», которое паразитирует на пассивности зрите-

[1] *Малевич К.* О Поэзии // Изобразительное искусство. — Пг, 1919. — № 1. — С. 31–35.

ля, как чистый аффект вещи, осуществляющей тотальный контроль и экспансию, и по сути уничтожающего субъективность, оставляя небогатый выбор мнения: «нравится — не нравится», то есть распространяет нищету двоичного кода на все. Тотальное господство рассудка, здравого смысла и «бараньего сознания» с дешевой мистикой «аустеций» — гаданий по полету метафор, которыми пробавляются современные «фэшн-критики», получившие творческий заряд ниже спины (отсюда перлы, которые лучше всего характеризуют всю, пнущуюся и претендующую на элитарность тусовку, проводимую отстойниками прикормленного, продажного и потому очень современного искусства всех не перечислишь: тут и гос. центр совр. искусства и московский музей совр. иск, и центр совр искусства «винзавод», по-прежнему выпускающим шмурдяк, и т. п. спонсорам первой Московской международной биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?» Да кто ж идет? Мы идем, юные робяты. «Стой! Говорят организаторы молодым авторам, призывая на минуту (молчания, надо полагать. — *А. Б.*) прервать свое «броуновское движение» и задуматься, куда же оно направлено.» Какая тухлая свежесть.) И это воспринимается и культивируется распятым в пространстве и во времени со-знанием, которое по сомнительному преимуществу разорвано в земной основе и стремится к нехитрой кухне резонирующего рассудка, справедливо обзывая ее «метафизикой».

Дьёрдь Лукач вспоминает о случае, когда «продвинутая» девушка из глубинки приехала учиться в Москву, и ей впервые показали фильму, незамысловатую комедию, от которой у нее случился шок. Она восприняла увиденное как триллер: «Это же ужасно показывать отрезанные головы, руки, как такое можно смотреть». Мы не столь впечатлительны, да и искусство само формирует не только чувства, но и способ восприятия, и этим отличается от ортодоксальной классики. Так не таким уж непереносимым кажется нам клиповое сознание, впрочем, сознанием его назвать трудно. В любом случае, современное искусство потеряло очевидность и видит метафизическим зрением, распадаясь и членясь, удерживаемое только формальным монтажом. Оно всецело взгляд-на-вещи, который далеко не Спас-на-Крови, а что-то вроде плесени на лежалом товаре, с душком. Свободный взгляд современности *практически* не ведом (и современности, не знающей свободы, не ведом взгляд, и взгляд не вед*о*м, современностью, взгляды современности не известны, хотя она их хлопотливо выбалтывает. Истый взгляд ржавеет, как солнце в ресницах, покрываясь солью от невольных слез, и соль эта — не соль бытия), а единичные случаи случайной свободы ценностью принципиально не обладают. Они вне отношений стоимости.

Деление на виды искусств, разрозненные сердца чувств, которые рознятся исключительно по предмету, а по природе своей порожденной находят универсальность во всеобщности природы порождающей сметают убогие границы,

а вместе с тем упраздняют не только профессиональных пограничников, но и само время с его разрознением на множественные времена по формам наличного бытия, однако снимаясь не в неподвижном образе вечности, а в мгновении. Говоря философским языком, ожидаемое и необходимое обобществление и снятие отчуждения не происходит, но в противоположность случается абстрактное обобщение, как крайнее выражение отчуждения, вместо универсального развития, однозначное отрицание в смерти. Сумма одиночеств. Для того чтобы утвердить себя, и творец, и произведение должны как можно скорее погибнуть. Это с мазохистским удовольствием расписывают половые-философы, обслуживающие воинствующую серость — будь то «восстание масс» или «восстание элит» они все равно представляют бунт прекрасного (которое есть вещь, совершенная в своем роде) против красоты. «Мы боимся обнаружить не то, что мы смертны, но скорее то, что бессмертны»[1].

Трагедия искусства в том, что оно обречено на чистую правду, оно не умеет притворяться, прикидываться и претворяться в жизнь, являясь самим собой, и вынужденное, приневоленное быть всегда настоящим, даже во лжи. Чувства, случайно порожденные им, объективны как чувствующие себя предметом, смыслом жизни, и вольны не привязываться ни к предмету, ни к субъекту. Они не в силах быть ни субъективными, ни объективными. Именно потому, что искусство обладает свободой воли, оно не имеет выбора, поэтому безошибочно, даже наивно стремясь, как в случае с живописью, к «Диоптрике» в духе Декарта, то есть желает вернуться к предстоящей свету силе тяжести как к единственной доказанной непосредственной достоверности. «Сила тяжести предшествует свету как его темная основа, которая не есть actu (актуальной) и исчезает в ночи, как только восходит свет» (Шеллинг). Любая попытка покинуть пусть мнимое настоящее, приводит к сумеркам, смерканию живописи как таковой, которая в отсутствие света и зрения остается всецело в себе и для себя, а гётевское солнцеподобие глаза смеживается неразличенностью пространства и времени. Живопись становится независимой от времени как вещь в себе, но стремительно стареющая. Старость — это юность, которая знает о том, как она коротка и быстротечна. Живопись больше не то, что показалось. Она становится материальной силой, обретая парадоксальную *трагическую иронию,* как улыбка на последнем автопортрете умирающего Рембрандта. Современная живопись обитает и коренится в созданной темноте света, темного от глубины, но теряет стремление к вечности и бесконечности, которые уже в основании, и потому не вожделенны, как некогда в отсутствии. Она мучительно и иногда истерично, скоропостижно ищет и создает поверхности, поверхностные чувства, очарованная ложной свободой

[1] *Жижек С.* Добро пожаловать в пустыню реальности. — М., 2002. — С. 80.

произвола, из воли явленным приневоленным существованием ставя вопросы развинченного, деконструированного, детерминированного, предопределенного мира этому же миру (хотя такой модный тезис «деконструкции» просто «стырен» у Шеллинга как простой реверс «конструирующего самого себя пути» и представляет собой кальку с дегенерирующего распадающегося мертвого наличного бытия, *атакия* — обеспорядочивание, голое отрицание, уход в дурную бесконечность). Эти вопросы привлекают своей праздностью и бесконечностью решений: где кончается фактура и начинается глубина? где кончается явление и начинается восприятие? где заканчивается восприятие и начинается ощущение? нужны ли чувства? и т. д.

Воля противостоит свободе, которая перестает быть собой в явлении. Она попытка заслониться, защититься и хотя объявляет о своих намерениях угрожая произволом, на самом деле не может стать бесконечной, не став всеобщей, являясь объектом самой себя. Начав действовать, она неминуемо уничтожает созерцание и тем опровергает волю произволом, который неминуемо рассматривает себя как откровение абсолютной воли в границах конечности, оставаясь деятельным созерцанием, но не более того.

Даже если бы абсолютной воле достало усилия избавиться от определения, и необходимости быть то в этом случае она потеряла бы свободу в действительности ее ухода в основание, становясь радикальным злом, нарушающим «предустановленную гармонию» в котором сама воля, к сожалению, необходима. «Воля — не более нежели сопротивление предмета» (Л. Фейербах). Она результат насилия, когда «я» или деятельность парит между субъективностью и объективностью, требует еще и определения себе-тождественности, обнаруживая себя. Однако самоопределение воли, полагающей в произволе свободу как явление, несвободно от самой свободы и является абсолютно безвольным, повинуясь влечению, якобы вытекающей из его природы, то есть ограниченности, следуя императивным предписаниям. Невозможно быть независимым от своей воли и свободным от действия, в котором воля бездействует, а когда действует, свободно определяя и определяясь в акте творения, «требует безусловного отрицания свободы» в качестве условия индивидуации, когда свобода дана изначально. Воля это тотальный эгоизм, для которого объективная реальность является лишь средством являемости чистой воли «понеже» и поневе («потому что» и с «тех пор», по причине что воля — порождение и граница свободы без участия природы, но распространяемая как ограничение всего Универсума, как всего остального, оставленного).

Творение — это проблема трансцендентальной свободы. Воля между свободой, которую рассматривает как свое явление, и действием эту волю уничтожающем, и делающем и волю и свободу атрибутами одной и той же субстанции, что

возвращает истинность чувств и действительность переживания, опредмечивающимися в объективную реальность. Страсти по настоящему. Воля к трагедии. Творец заперт в отрицательном пребывании без всяких оснований, и мечется между будущим и прошлым, но сам вне времени, как природа порождающая времени. Двусмысленность в том, что сам он создает своим действием время, заставляя преходить наличное бытие в самоотрицании, и в тот же момент это творимое время использует как материю или грубый материал, оплотняя его в деятельности. Осуществленное и овеществленное, лучше, опредмеченное время — материя, — то ничто, которое, являясь определенным, представляет некое нечто. Своего рода «вгораживание» — есть такое старорусское слово.

Не в силах вернуться к физике и оптике, как будто они и есть причина возникновения видения, а не историческое следствие всеобщего развития, живопись обращается к метафизике, становясь бельмом в глазу. Живопись — это взгляд брошенный, потерянный, оставленный, обреченный скитаться, бродяжничать и иногда ушкуйничать, сволочась по утраченным и потому просторам, вгрызаясь в ничто, пока не застынет, остановленный «вдовень», совсем, навеки, вконец исчерпанный и прожитый. Живопись совсем не очевидна. Ее остановившийся взгляд на ощупь осязает пространство, она творит вслепую, волей пытаясь устранить произвол и доказать свою не случайность, посюсторонность. Взгляд стирается о шершавую поверхность изображения и разбивается вдребезги об определенность и несокрушимость отбрасывающей к истокам видения плоскости эмпирического. Зерцало созерцание возвращает глазу, который должен видеть, но не видит, а свет свету, похороненному на глазном дне, но так и не преобразованному, осуществленному в чувство.

Воля — страдающая свобода, которая воспринимает и действует по наитию. Она — предел возможности, но не предел действительности. «Я» не определяет волю, для него предопределением служит свобода, которая невольна в своем бытии, являясь абсолютно определяющим для явления, в том числе и «я», не властного в самом себе. Иными словами, воля порождает «я» не свободным, в то время как свобода не может быть условием индивидуальности. «Их» — старославянское «я» («пусть их») — безусловный отказ от свободы во имя чистого самоопределения в котором «*объект, на который действуют и само действование едины*, а именно оба они — созерцание» (и в этом Ф. В. Й. Шеллинг прав). Чистая воля, страдающая от свободы, имеет эту свободу в качестве внешнего объекта, и либо одолевает ее, теряя определенность, либо растворяется, уничтожая себя. И в том, и в другом случае, если речь идет о произведении искусства, — оно случайно и счастливо, как явление, побочный эффект, воплощение чистой воли, когда независимое от воления и само воление совпадают в синтетическом единстве как естественное влечение, но не подобно обусловливающему и обус-

ловленному совпадающему, случающемуся в синтетическом единстве действия, а так, чтобы независимо друг от друга они не могли существовать, то есть существовали необходимо свободно. Поэтому художник действует естественно, как природа, забывая, не помня себя и не задаваясь вопросом, почему он это делает, даже если решает вполне рационально поставленную задачу, а единственная мотивация его — заработок, ради которого суетится под клиентом, изображая страсть. Живопись, равно как и музыка и прочие так называемые виды искусств, и даже философия, не нуждаются в особой философии искусства или философии философии, и все-таки ориентируются на чистую сущность, отбрасывая способы помутненной самореализации как досадную оплошность, дескать с кем не бывает.

Красота индифферентна и иррелевантна и к собственной определенности, и к объективности и субъективности, и к существованию свободных существ вместе с свободой вообще, хотя последняя (последняя свобода, перед тем как уйти в основание, то есть исчезнуть в непосредственности становления) обнаруживает себя пространством и единственной достоверностью и природой бытия человека, принуждаемого покинутым основанием, допускающим временную власть времени, порожденного ущербностью самосотворяющей себя деятельности. В свободе не существует априорных решений, и в нашем случае она пока еще «индекс» искусства (index — первоначально означал «оселок», «пробный камень»). Именно свобода лишает искусство воли и знаменует собой не грядущую, а настоящую смерть искусства, независимо от того, достигнет оно или нет абсолютной свободы. Если достигнет и превратится в свободу, то, потеряв ограниченность, утратит определенность, перестав быть собой. Воля не может быть бесконечной и безмерной, и отбрасывается в себя сама собой. Ее произвол только ради себя, как абсолютное и бесконечное полагание конечного. Воля, как святая Тереза де Хесус, вышивает гладью или крестиком свой девиз «Умираю, потому что не умираю», испытывая божий страх перед бесконечностью и на всякий случай заводя «шашни с Богом», следуя советам Паскаля и ставя «памятники современному состоянию» (Сидур). Искусство и философия перестают паразитировать на присвоении всеобщего свободного времени, узурпировать пространство человеческого развития, как это происходит в настоящем, где время не только и не столько потребляется, сколько переводится, растрачивается в акте убиения времени. Свободное время теряет и свободу, и временность, имеющие смысл только как отчужденные формы, и возвращается основанию — единству бытия и ничто. В достигнутой вечности и бесконечности нечего больше желать, кроме своей смерти. Да и та невозможна. «Homo liber de nulla re minus quam de morte cogitate et euis sapientiam non mortis, sed vitae meditation est» — «человек свободный ни о чем так мало не думает, как о смерти, и его мудрость состоит в размышлении не о смерти,

а о жизни», — утверждал Спиноза («Этика», IV, teorema LXVIII), но по справедливому сочувственному замечанию Мигеля де Унамуно (см. «О трагическом чувстве жизни»), это скорее самозавораживающая(ся), самоуспокаивающая философия отчаяния, которая устраняет свободу воли и страх перед бесконечностью смерти, отступлением в бесконечном регрессирующем ряде причин, и есть акт воли к жизни, заменяющей собой необходимость в достижении абсолютной свободы или — что то же самое — абсолютной красоты.

Если не достигнет, упокоившись в условной себетождественности, задохнется, рассеявшись на элементарные, в-себе-и-для-себя случайности, в пределах видимости свободы, которая здесь не более чем гипотетическая и догматическая предпосылка самой себя. Свобода постулирует себя как аксиома и принимается без доказательств. Отсюда недостаточно безумное желание, во что бы то ни стало выйти за предел, проявив волю к вечности и вывести бесконечность как некую последовательность из себя. Лучше бесконечность не выводить из себя, как бы чего не вышло. Оставаясь в бесконечности и не стремясь к безмерному, по крайней мере, не будешь страдать астмой обусловленного существования.

Сдерживающее действие свободы прекращается насилием произвола, потому что не всегда антагонизм воли и свободы заставляет аннигилировать, но зачастую, особенно в несовершенных формах тотального отчуждения, без изменения основания, заставляет эти возвратные формы вступать в процесс гологамии (от греч. Holos — полный, gamos — брак, половой процесс у простейших, у которых сливаются не клетки, а особи). Слияние недоразвитых свободы и воли рождают не только свободу и волю, но и такого монстра как произвол свободы, для которого человек — ничто, и даже не субъект исторического процесса.

Нет, как уже говорилось, ни одной причины, утверждающей необходимость выхода в бесконечность, равно как и полагания пределов настоящему, более того нет и не предвидеться свободы и воли, берущейся ниоткуда, чтобы вообще быть, нет оправдания красоты, и потому лишь один смутный вопрос занимает: не о том, зачем все это нужно, на фоне грандиозных эволюций и превращений универсума, равнодушного и безразличного к судьбам ютящейся на задворках галактики человечества, а о том, насколько абсурдным и невероятным является предпринятая попытка прорваться за предел возможного, не зная наверное, что там и уж точно жертвуя жизнью, хотя бы тем временем, которое опредметилось в создании этих произведений. Насколько напрасны жертвы, достаточно ли безнадежно действие, и если провал, то действительно ли он грандиозен, опасен и смертелен.

Жертвуешь собою, как ферзем
Чтобы мне поставить мат Легаля —
Старый трюк, испытанный прием! —
Христиане так переиграли

Бедных римлян. Дело в кураже
Только свято место снова пусто
Требует искусство новых жертв,
Требующих нового искусства.

В. Павлова

По крайней мере, декларация «Воли к безмерному», покушающаяся на святая святых меру, предел и границу настоящего, но не предполагающая блиц-криг, оккупацию и порабощение бесконечности, — достаточно безумна, чтобы выглядеть красивой, поскольку обещает выйти за пределы притяжения чистого созерцания, и нет ни одной необходимости, чтобы стать реальным, действительным, когда в виде единственной возможности выступает необходимая свобода против случайной свободы искусства.

Вопрос, сохраняет ли живопись воспоминание растоптанного крыла летатлина о полете, или это безопасное и напрочь лишенное риска колесо обозрения для фланеров и тур-шоперов из клерков в Диснейленде современного искусства, являются ли художники свободными или они занимаются бух-учетом, борясь за вакантные должности старших бухгалтеров в различных благотворительных фондах, умеренно эпатируя благосклонных старых джентльменов, вроде группы УВА. Принципиально псевдоэпатажный проект Гормли «Один и Другой», когда в течении года каждый час днем и ночью на постаменте посреди Трафальгарской площади по 60 минут будут сменять друг друга добровольцы, ничем не отличается от «писсуара» Дюшана, который давно пора поставить на место или в качестве подлинного творческого акта использовать по назначению, и к искусству это не имеет никакого отношения. Не обязательно костить на все лады искусство, в духе нового пророка Максима Кантора изобретая «Учебник рисования», такой себе Солженицын в живописи, обустраивающийся в современности и раздающий рецепты, однако и заниматься апологией всеобщей продажности тоже охоты нет.

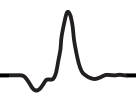
Философию и живопись роднит текстура — текст — значит, ткань и холстина. Одна расплетает эту ткань — «пестрорядь перепутанных ниток, корпия библиотек, ветошка университетов» (Лев Лосев). Рубище у них с одного станка. Парки прядут по-прежнему, хотя ткань бытия изрядно «прохудилась пелена тонкоткканной культуры. Лезет из каждой дыры паховитый хаос и срам». И живопись по ткани жизни, сплетенной из нитей судеб, не стесняется наносить пласты готовых красок времени, изображая пространство дальнейшего как действительную перспективу, в которой и вправду сказать больше действительного, чем в самой действительности. Однако то, что жизнь не «форма существования белковых тел» («Была весна. Делились клетки. Жизнь развивалась из белка...», Мих. Безродный), теперь зачастую приходится доказывать, и все чаще с помощью

оружия. Менторский тон философии изрядно смешен, назидательный тон искусства омерзителен.

Воля к бесконечности, к безмерному невозможна по определению, и потому, как не имеющая никаких оснований, является волей к красоте, что абсурдно, как принуждение к любви, насилие во имя Любви. Но именно в этом спасение, поскольку оставляет надежду, что здесь не очередная карательная акция, проект крематория или благотворительный базар, не очередной социальный заказ, выполняемый «ООО» — пицца художественных форм с доставкой на дом, не стриптиз души перед спонсором, не покушение на меру в рамках законности, лояльности и благопристойности (требующих, умоляющих о политкорректности прежде всего к самому искусству, ратующим смиренно о правах на самое себя), а действительная попытка вновь открыть захлопнутую «форточку Малевича», чтобы проветрить бесконечностью затхлое настоящее хорошим сквозняком вечности, в крайнем случае, высадить ее, выставив пространство вместе с рамой.

«Время бежит, и скоро должны быть настоящие...» (К. Малевич)

ВОПРОС ВРЕМЕНИ...



Пейзажам, написанным и нет…

на который время не отвечает и задает 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 немыслим в своем завременье.

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 бережет время, но и не стережет его, не остерегается, испытывая времяфобию как времяцефалы, пытающиеся установить границы, остановив дыхание. Это не затаенность 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 к 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 теории[1].

Писать об этом все равно, что писать пейзаж — «на одном дыхании» — второго не будет, это последнее, как последний

[1] (*К стр. 537*) 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 последний 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 ее 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, который, 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 идет 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 посылках, пред-полагающих, однако, истинный результат в непосредственном движении и развертывания 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 укорененности 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 все, но видеть безучастно» (Рильке), во всем 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

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, обращен 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.

варьяции, — 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 непосредственности. 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 стремления к ней искусство уходит всецело в невидимое. Его большей частью пересказывают. Увидеть воочию в принудительной слепоте нечем.

Здесь видна фальшь восторженной чуши о назначении искусства и его святости, но достигнутое в нашем случае пейзажем бросает отсвет в прошлое и превращает вполне по-спинозовски Natura naturens в Natura Naturata, природу сотворенную в природу сотворяемую, или еще 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 голандці», ни французы, ни восток, ни запад, ни Левитан с Остроуховым, Дубовским и даже Шишкиным, и 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 бездушным, поскольку отсутствие души зияет как прорва той же страждущей страдающей души, желающей, чтобы её убедили в обратном. Убеждение в обратном — и есть одоление раз-очарования пейзажа в дальнейшем, возвращение и развертывание дали без разметки. Скорее, тут следует проставлять темп, который предугадывается. Здесь Andante dolorosa, да, не более...

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, все 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, пытаясь 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 неопределенных 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 растет 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 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 пожарища 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 грезой. 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 бережет, но и не стережет время, которым и сам не храним. Его молчание не нуждается в сурдопереводе.

Пейзаж — Traum, а не просто Raum (грезы, 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 спонтанейности и творении «обыденнее обыденного».

Пейзаж покинул пределы чувственного восприятия, устремившись к непосредственному переживанию (каково пережить пейзаж?), рождая «чувство самого чувства», которым и творится собственно пространство 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 произнесть: «слово *зары* значит и звезды, и глаз; слово *зень* и глаз и землю. Но что общего между глазом и землей?» Глаз после этого начал грезить в зените, очерченного зеницей, надире. Бинокулярность зрения предполагает наличие у пейзажа эксцентриситета. Пейзаж вращается по эллиптическим орбитам.)

«Внеобразная пустота» «просветленного 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 еще хуже, когда пейзаж узнает тебя и подозревает в соглядатайстве, в подглядывании за его тайной жизни. Он признает 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 свернутым и приручённым временем, всей историей, всем прошлым и будущем, сходящимся в точке здесь–сейчас. Перспектива кончается здесь.

Пейзаж не мыслиться как отражение, слепок с действительности, он духовное превращение и потому скрывается пейзаж не в себе, а в нас, нами. Он живет в неразграфленном 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.), 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 развертывании 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 получиться». 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 все происходит само собой, естественно, как дыхание. Его пейзажи можно измерять в промилях 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 звезд в слышимую и видимую графическую область, так что визг и скрежет светил, раскаты света, видимы и осязаемы в диапазоне человеческого. И наоборот, произведение живописи можно обратить в слышимое. Пейзаж весь

из прикосновений — он музыка, вернее ее карта, партитура, заметки на старых лоциях исторических пространств, которые все — сплошное белое пятно. И точен как иероглиф. (И превышает его. Потому что это все и больше никогда, но «еще-не-всё». Здесь нет каллиграфии, от нее только точность неповторимого[1].)

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 ба-

---

[1] 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 еще,
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 запорошена дорога...
Где ж было выглянуть растеньицу
Кусочком яркой, щуплой зелени,
Когда на жизнь как на изменницу
Все — валит веленого веленей.

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

нальности, 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	Все 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 забытье 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 ликом, между которыми плещется свободный взгляд. Его приливы и отливы. Глаза в глаза, не веря глазам своим. Но рождение свободы — одновременная утрата ее. 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 лишь это мгновенье: / Человек — её старше!» (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 — все ушло, создав неповторимость, оставив черты моего лица, проступило мое лицо — лицо пейзажа, — он в *общих чертах* — мимика вселенной и всемирная история, поскольку до мгновения моего появления проистекла вечность.

Человек — перерыв постепенности, прерывность времени, которое становится предсказуемым. Поэтому пейзаж — это портрет, а портрет — пейзаж, очень может быть. Однако пейзаж растет, 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 обращенном времени ретроспективы. Он не идет на сговор. Пейзаж живет. Пространство

заживает, поранившись, уколовшись, порезавшись об остроотточенную даль, когда жест художника — жест фехтовальщика, а не хирурга или патолого-анатома.

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 прехождения. 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 вкруг бадьи колодца Басё. Все во всем, 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 остается, когда отпадают отломы просторов, весь из свершений. Мгновенное соприкасание прошлого и будущего, и головокружение, что это *всё*, пока тебя затягивает «все, что истомиться в оцепенелый свой водоворот» (Хименес).

Рождение пейзажа, который постепенно из-за сценического пространства по мере развития трагедии все больше выходит на сцену и, наконец, остается один, завернувшись, будто в тогу, пространством (в православной традиции в наступающем апокалипсисе ангел свертывает 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 буколики 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 Руге) в иронии самоотречения, представляющее и 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 без-образное, которое в сравнении с традицией немецкой классики так упростил К. Розенкранц в «Эстетике безобразного».

Современное искусство вообще стыдится фантазии, чувства и открещивается 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 интеллигибельного созерцания автоматически делает искусство бесчувственным. В лучшем

случае оно нудно в непременном желании быть бессмертным за счет 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 бы власть природы и разума, но и сами чувства, поэтому в своем существовании оно утверждает веру в бесчувственное, как гаранта тотальной объективации, воплощения абсолютной субъективности. Акциденции становятся субъектами. Субстанции — предикатами. Вера, надежда и любовь в своем супранатурализме используются для приведения приговора в исполнения, 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 превращения 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 все 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., — все сказанное о чуде может без всяких оговорок рассматриваться в качестве ключа к самовожделениям искусства сбыться 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 все 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 мертвых, никаких фантазий, а создание достоверности не достословной — во всей безусловной «конструируемой» (Шеллинг) свободы, без ограничений «чейными» ветхими, верами, надеждами, любвями и родословной, трясущейся от болезни Паркинсона.

Поэтому художнику, чтобы 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 Вольса[1].

---

[1] В этом состоит порочная практика сравнений. Между тем обвинение или углядывание «похожести» может быть оскорбительным, как для философа поздравления с «новым словом в искусствоведении». Альфред Отто Вольфганг Шульце смотрится замшелым академистом. 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 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» (*Адорно Т.* Эстетическая теория. — М., 2001. — С. 126). В отличие от прежних «шокеров» у Будникова произведение не стремится к взрыву или непременному 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

Если брать барокко не в узкопрофессиональном смысле, а по сути, любая «чудесная реальность» является его ипостасями. Барокко узнаваемо во всем[1], 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 Вивальди, 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 импро-

---

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 потаенном 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 В. Будников, должно оставаться безымянным. Поглощенным движением всецело. Если это взрыв, то тихий и медленный, как тайный рост лозы, но от этого не менее опасный.

[1] На этом спекулируют все кому ни 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 малоинтересная. До мусорников опускаться не будем.

визирует 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 всем — 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 паралитическому конечному, в чем, 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, причем принципиально как торс ворочающегося в себе пространства, выступившего самостоятельной темой — своего рода барочные bozetti — 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, отраженным 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 тотальностью без берегов и границ: совершенная мука рождения и смерти, происхождения, космогония, совершенство без совершения, существующее без «кто» и «что». Пейзаж развертывается 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 — эпиграф 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 создает 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 центростремительнстью пробуя время на разрыв. Его пейзаж — это перерыв постепенности, восстание против «бытия-к-смерти».

Пейзаж внесен 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 смеженные 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 пространство брошенное «жаль» и «я уже никогда не вернусь». Оно не надменно, не подменно и не разменно, оно не-изменно, 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 редуплицируем 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 идет 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 все 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 не предсказуем, и бессмысленно навязывать ему предтеч: он начинает с самого начала, свободно, как будто от сотворения мира, хотя до него истекшую историю он снимает собственной, только освобождая ее 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 вволю свободой (как птиц на сретенье?). Творчество, таким образом, становится без-условным, и непоследовательно абсолютным. Он вскрывает тайну пространства, создавая его. Но лучше бы художнику не призна-

ваться. «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 околица, окраина и заброшенность, и предел, выйдя за который сам становишься моментом пейзажа со «звездным небом внутри нас» (Парацельс), и безо всякого категорического императива и благонравного обывательского прекрасного, определенного традицией и оправленного в интерьере, пусть даже «прекрасной души», без всякого права и оправдания.

Пейзаж — это значит сказать все как есть, переменить все как есть дотла, оставив все 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 растет, 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 лишенного оснований и ничем не обусловленного и потому обреченного 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 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 созидания по всей видимости, без аналогов, копирования и лжесвидетельствования копииста[1].

---

[1] 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 ее случайных формах, попутно втягивая все без исключения, в абсолютном

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 развертывания того единого движения, скрытого до поры, до времени, в которой разница, порожденная розницей убогого рынка между философий, живописью, поэзией, музыкой еще 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 рыбья кровь и говорит, что им далеко еще до человеческого облика, а только рыночным бухгалтерским «обликом», калькуляцией их измеряют, по сути они другие и не принадлежат этому сквалыжному миру).

И нет необходимости и спасения в пресловутом «гезампткультверк» Г. Зедльмайра, призванного гармонизировать «отдельные штрихи в стилисти-

---

снятии, все прошлое, настоящее и будущее. Имена ничего не значат, Айвазовский, Куинджи, Костанди, Нестеров и так до бесконечности с пристрастием и всей возможной личной привязанностью — главное реализм, причем не вещи, не предметности, не того, что есть в наличном бытии, а самих чувств, которым непосредственность еще предстоит сотворить. Нежная поросль проблем современной теории искусства, ложных проблем, могут благодаря случайности, лишенной доминанты, разрешения и бытия, превращаться в истинные проблемы, эстетические по определению, поскольку лишены оснований и условий (хотя несомненно будут становиться выпасами, выгонами для табунов новоиспеченных теоретиков, искусствоведов и мимикрирующих под специалистов философии искусства). В своей абсурдности эти проблемы 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 сериозным видом излагать, что крайний правый плод на картине В. Серова «Девочка с персиками» подарен Чеховым из своего сада в Ялте с того самого дерева, который писатель призывал посадить, или сравнивать дымку городов Сурбарана с лондонскими туманами Мане, выводить 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 ее анализов. Поэтому случайность искусства дает преимущество не в том, что можно сравнивать яблоки в дожде из кинофильма «Земля» А. Довженко с «Звездной ночью» Ван-Гога (почему бы и нет?), а в том, что и то и другое — правда. В эпоху всеобщей унификации (которую ошибочно путают с универсализацией), где сравнивают всех в конце концов с землей, где все нивелируется в сравнении с превращенной формой стоимости, единственным настоящим объектом искусства становится несравненное. И в этом его несравненность.

ческом единстве *одного* произведения искусства». Сама идея единства порождается отсутствием его. А *лишенность*, 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, сходит с ума, поглощенный чувством, единым чувством, где все различные 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 полусожженные 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 времен. Современное искусство само становится временем, отказываясь от времени. Его страсть — переставать быть собой, искусством, приключаться, *ключиться*, случаясь с произвольными формами, горькими, как горящая полынь. Пейзаж беспристрастен. Его *дело — сторона*. Душещипательной, душеощипывательной сентиментальности нет места (хотя я уверен, что самым запрещенным приемом, самым большим издевательством, при наличии дьявольски совершенного ремесла было бы введение до боли, до слез абсолютно красивого образа человеческого со всем пафосом в его первоначальном значении — страсти, где пейзаж — это сретенье — встреча и обретение.)

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

Глаз — глас. Говорит, обещает, но не вгрызается. Слышит, сослепу создавая раскадровку, мультиплицируя пространство, но и анимирует его, наделяя душой. Начинают 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 со-зерцания — 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 со-зерцания (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 распыляться: все 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 не многим удается 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 затягивал пространство петлей времени, и тем более не тиранил животинку, «змею времени», заставляя сердешную давиться собственным хвостом, такому художнику не надо счастья, а только свободное время 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 всем протяжении бесконечности, не уравнивающей в упрямом равновесии двух сущностей, а снимаемых единой сутью движения, где и объект-субъектные отношения, причинно-следственные связи в единой сущности абсолютного теряют качествование и форму. Это не хаос единичностей, но достоверность становления

в единстве бытия и ничто. Пейзаж ни живописен, ни архитектоничен, 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, выколупанным из действительности, наивным и спокойным. Его необходимость все больше основана на жалости, на чувстве художника, постигшего истину и не договаривающего ее до конца, молча утешающего и подбирающего пейзаж, как птенца, выпавшего из гнезда, — из бесконечности.

У пейзажа нет сил, и у природы ее не черпают. Пейзаж — остаток чего-то сокрушительного — остов памяти, убереженного и беззащитного «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 ее дно и предел, поскольку конечны и всегда посередине, но которой противостоим и вровень человеческим чувством. Время ведет отсчет от «здесь». (И все это отзвуки пересказанного Орфея на золотых пластинках из древних погребений: «Я вырвался из многострадального мучительного круга... Когда тебе суждено будет умереть, ты пойдешь 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 найдешь текущую из озера Мнемосины
Холодную воду. Над ней стражи,
Которые спросят тебя проницательно:
«Что ищешь ты во мраке губительного Аида?»
Скажи я сын Земли и Звездного неба.
Я иссох от жажды и погибаю. Так дай те же быстро
Холодной воды, текущей из озера Мнемосины.
И ты пойдешь 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, далекого и близкого, нет цели и направления, нет предмета познания: только стихия движения, которая ни на что не надеется, и остается ничем не омраченной в чистом зрении взгляда, брошенного свободно, а не вызревающего нарывом гипертрофированной односторонности трофической язвы принудительного искусства. Это возвращенное 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 рушащее 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: все 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-взращенной 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 создает это движение, привнося его в хаос, и тем заставляет кристаллизоваться его напротив, перед, в предчувствии, являться сущность Протея пейзажем. При этом сущность открывается самолично, лицом, и не односторонне, абстрактно, а в единстве многообразия. 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 сбыться 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).

СОН О ПЕЙЗАЖЕ

Diminuando

1.

покоряя вершины
спускаясь все ниже и ниже
достичь самой главной — уровня моря.

покоряя вершины
        одну за одною
                волну за волною
спускаешься ниже и ниже
        чтобы достичь
                самой высокой
по имени «Уровень Моря»
а дальше одна глубина
бесконечней ее не бывает
        два метра и дальше
                и дальше...

покоряя покоряясь вершинам
вздымаясь все ниже и ниже
одну за одною волной за волною
становишься тише и тише став уровнем моря
и глубже уже не бывает и выше и дальше и ближе
и нет середины
и сердце не точка отсчета
изъедено ржавою солью
как якорь заброшенный в горе
а все таки уровень моря...

2.

В. Будникову

в тихом росте пейзажа
трава растет тихо но больно
восходящим потоком все выше и слезы роняя
в одинокую землю как зерна
из них и взойдут все печали
которые нас потеряли
заплакать от горького счастья
от горя счастливого
навзрыд от отчаянья
пейзажу окольному не до тебя
он растет исподвольно
просторы дробя
забываясь
в тихом ветре начального жеста пространства
и в пепле прощанья на время

3. **Пейзажи**

Пейзаж начинался в аду
Как то что еще никогда
Уже никогда не свершиться
Ему остается свершенье

Уход одиноким Орфеем
извечного невозвращенья
когда создавалось «обратно»
свирепым своим покиданьем
и мифов и мира людского
на фоне морей и сказаний.

Да что там и краем земли
Отсеченное небо проснулось

Чтоб выглядеть несовершенным
И тушью и кистью очнувшись
Вернуть на пути расстоянья
Растущего мира сквозь слезы
Как будто побеги бамбука
Сквозь пенье приснившейся флейты.

Потом он исчез в пейзаже
забыв о своем обещанье
и только твердил забываясь
печальную верную строчку
что знал от творения мира (его отвореньем)

Исчез он и снова возник
Почти через время как небо
Растущее так словно крылья
У юных мадонн за спиною
Поверх их голов непокрытых
Пытаясь до нас дотянуться
Но нас еще не замечая
Глядясь за плечом исподлобья
В глаза опадающим светом
На фоне каких пейзажей
Играем трагедию жизни?
Так тихо и неумолимо
Взрастившие смерть измененьем
Оставив жизнь только пейзажу
Который совсем не запомнил
Но вышел навстречу простором
Нас будто водой поглотивший
Вернувший движению ветра
И в море движенья вернувший
В крупицах просоленных звезд
В круженьях ван-гоговской ночи
В беззвездную ночь
Стерев все пейзажи
С бегущей как слезы воды
Словно смерти усталость.
Светает.

4.

пейзаж себе
в себе пейзаж жесток
предчувствием зимы
пытаясь дотянуться
до никогда
он смотрит на восток
ждет холодов
чтоб больше не проснуться

беспомощно в преддверии конца
он выдышать пытается оконце
во льдах времен до твоего лица
но не судьба
и щурится на солнце

смежая век безмолвные поля
замерзших слез река посередине
и небо на ресницах тополях
мохнатым инеем пространства стынет

пейзаж убит
застигнутый врасплох
он брошен
прожит
навсегда покинут
порожние пространства за порог
уходят выпрямив крутые спины

и прошлого не жаль
пришло-ушло
уходишь навсегда
как в водосток
дожди в дожди
их время отцвело
пейзаж себе
к себе пейзаж жесток.

5. **Бескрайнее**

Воскрылья смерти сразу за спиной
Холодное дыхание в затылок
А впереди дожди стоят стеной
И смерть меня зовет на поединок.

Взрываются над бездной два крыла
Страшнее смерти жизнь в безмолвном крае
Которая бессовестно врала
Что только смерть одна не умирает.

Бескрайних в край невиданных высот
Ведет зов смерти, забивая пылью
Горящим пеплом пересохший рот
Её душа — твоя душа,
как крылья

Те, что швырнут тебя в последний бой
Бескрайний, безнадежней не бывает
Смотри уже крыла перед тобой
И тьмой сплошной бескрайней накрывают

Раскрылия — соцветия из тьмы
Вы мрачной красотой из тьмы гонимы
В округе смерть, а мы посередине
Там в сердце ночь и это тоже мы.

6.

Пространства изжога
пожирает очнувшийся взгляд
зрение стерто до крови
глаз больше не видит
приоткрывается наслепь
довольно —
просторы зрят
и смотрят раскрывшись
как створки у мидий
так рыбопродукты
глазеют на звезды
и сны
у них рыбьей слизью
подернуты словно слизами
протухшими светом
непереваренные
оглянись
прошлая рыба дней
вздувается тускло за нами
заморы времен
кверху брюхом
плывут рекой Океан
их пожирают дни
другие — они не брезгливы
потерянный брошенный взгляд
оболган обглодан и сам
уносится в чистую ночь
ближайшим света приливом
а глаза скелет
костяк
рёбра ресниц остов
врастают в берег
цепляясь
и превращаются в камень
в ракушечник
известняк
в породу осадочных снов
спрессованных из пустяков
из избранных взглядом местами.

7.

Есть рифы света
Они не подчиняются размеру
И растут медленно
В зависимости от освещения
Скорость света
Пейзажи сводит на нет
Они интонируются
И превращаются в пение
Распахнутый
Но не распаханный как целина
Нарисуй мне ветер и дождь
Особенно ветер себе во спасение
И скорость ветра помножь на все времена
И раздели
На свое горловое пение.
Теория струн?
Так ли она верна?
Где та сторона?
В которой светосветением
Нитью накаливанья
Дрожит бесконечно струна
Связкою голосовой
Случайная как везение.

8.

до последней капли слёз в сплетении слёз
когда ты исчезаешь слезами глаза затуманив
слезами лицо размывая и образ
смыт
вытерт и проклят не помнишь
за что навсегда и навеки
когда истекаешь слезами моими меня покидая
оставив пустые глазницы отрытые кровью вдогонку открытые настежь
я умираю по капле дорогами слез умиранием вслед и смотреть уже нечем
лишь неотвратимость она вем не только для встречи она для разлуки разлука сама
растет разлучаясь собою и переполняясь слезами
которые тоже исчезнут тебя покидая тобою вослед невозвратно
когда вместо горечи крови текут такие соленые слёзы
и ты умираешь до самой последней слезы но сражаясь
пока не оставят тебя все потери всех слез несовместимые с жизнью...

9. **Еще о пейзажах**

треск рвущейся ткани перкаля холста
натянутого на подрамник крыла
первых бипланов и только...
искусство ката
строфично
грозою
грезя
грозя
и дышит взрываясь
рваным озоном
иначе оно бездыханно
пейзаж не территория
захватываемая вдруг
срываясь с линии горизонта
накреняясь
скользя
он звезды наискось сыплет
засевая все пространство вокруг
росчерком узкоглазым осколков
нераскрывшегося дождя...

10.

На склонах лет
Цветут сады из болей
Кровавые туманы остывают
Роса из слез мне разъедает сердце
Холодным рваным именем Весна
И в дырах снег
Пытаешься накинуть
На наготу дрожащей дряхлой мысли

Скорее бы замерзнуть…

Не о тебе…
Какая там любовь…

* * *

на склонах лет
камней цветущих воля
и вволю слез невыплаканных болью
и сердца нет и стук его не боле
чем мертвый свет пригрезившийся полю
на склонах нисподавших в бездну дней
в той стороне где вовсе нет полей.

* * *

склон лет стеной стоящий вертикально
крик сердца сердцем взятый на излом
разломом надвое и жизнь фронтальна
под смертью с отрицательным углом

еще не все
еще есть ниоткуда
покинутый ты продолжаешь путь
в слезах без слез без ожиданья чуда
и нет путей лишь расставанья муть

* * *

в бесконечности одна дорога
та которую ты покидаешь
один путь
тот что оставлен и остается тобою
и проходишь — всегда по середине по краешку
теряя себя по крохам
и с боем
бьющих мимо часов
ты порываешься в путь
поздно было всегда
а теперь пора
ни выдохнуть
ни вдохнуть…

* * *

на склонах лет совсем не тишина
нет ни покоя ни смирений — враки
что мудрость снизойдет озарена
любовью прошлой
дух в прокатном фраке
страсть утолит стаканчиком вина

не будет отпущения грехов
и старость подойдя в кромешной тьме
освободит от тягостных оков
но не тебя — безумие в уме
оставив нам мычание без слов

всё как всегда и голодом гонимый
и с жаждою слепою навсегда
жри камни боли что необъяснимо
и крылья жги…
и дней твоих гряда
еще не кончилась
и ты живешь

но мнимо
и те же страсти
но неумолимо
как будто ты уже давно отпет
спускаешься в холодные равнины
на склонах лет
по склонам лет
след в след
след вслед

* * *

не о тебе
какая там… любовь
и не к тебе совсем
и не тобою
склоняясь долу
в бездне яму рою
и склоны создаю укрыв золою
камнями боли прорастая вновь

зачем сползаем безнадежно вниз
и камнепадом все и месть и мысль
но молча как последний хриплый лист
в падении мы рвемся вверх и ввысь

туда куда росли где небосклон
где времена прошли со всех сторон.
И только ты на склонах этих злых
Всё камни сеешь боли за двоих.

11. **Сон о пейзаже**

Вращается кружит вокруг меня
Пытаясь исчезнуть изныть но тихо
Темнеет ночью к себе маня
Смеркаясь и птицей ночною кликать
Вдруг начинает водить и пугать
Ставшими дальними все расстояния
травами спутывать и обнимать
И бесконечными темными тайнами
Тянутся где-то лихие огни
Ночь цепенеет углем или сажею
Искрами звезды взлетают одним
Потоком фонтаном многоэтажным
А утро в тумане сквозь сырость покажет
Наткнешься в траве сердце ёкнет и сникнет
Случайно раздавлено сердце пейзажа
И кровью роса луговой земляники
Вот эти кляксы и вот этот воздух
И вся эта жизнь обрывается сразу
Смерть набухает кровью венозной
Грозою раздавленной сердца пейзажа
И душно от света глаза обмелели
И больше не видят сквозь слезы как ливень
Зеленые яблоки ветром согреты
А утро еще между сизым и синим…

Вербовая горечь к губам непонятна
Простор бездыханен ему не согреться
Но я еще жив и швыряю обратно
В пейзаж свое старое ржавое сердце.

ПОСЛЕ ПЕЙЗАЖА...

Книга уже закончилась. Раньше. Еще в начале. И все же…

Есть такой своеобразный жанр профессиональных анекдотов, распространенных в цеховой среде — и в философии, и в математике, и в искусстве, — юмор, понятный посвященным. Всплывает в памяти бородатый анекдот, имевший хождение у музыкантов времен возникновения джаза. Попал тромбонист (кстати, не на трубах исполняют партитурку к Страшному Суду, а на тромбонах) в Ад и ему разрешили выбрать себе любое наказание. Идет он, идет: где-то, как водится, котлы со смолой, кто-то в лед вмерзает, кто-то сковородки лижет, кто-то себя обгладывает, смолу горячую потребляет — ну, все как у людей, как принято в лучших домах. Глядь, ресторация и там лабухи свингуют, лабают что-то ненавязчивое, родное. Ну, достал инструмент, смазал кулису, пристроился. И так ему все нравится, думает мечтательно: «Сейчас перерывчик, антрактик, накатим с мужиками…» А уже пора бы… Нет и нет паузы. «Мужики, — спрашивает, сердешный, — когда же кода?», а ему: «Ты что, какая кода! Это же Ад!» Вот так и книга, и любое произведение. Это Ад без конца.

Вдогонку, тщетно пытаясь что-то поправить, изменить, предупредить… Безнадежно. Случайность, отпущенная на волю непоправима как свобода. Она неминуема. Случайность свободой является. Она — надежда, что случайность не случайна или хотя бы неспроста.

До становления человека (а становится он всегда), озабоченного своим предназначением и пытающегося полагать себя имманентной целью в идеале, в телеологическом раже, случайности нет, равно как и свободы, а необходимость сле-

па и не знает себя, в своей тотальности развиваясь в противоречие случайности и свободы. Которые, в свою очередь развертываются из достигнутого единства: свобода раздваивается на необходимость и случайность, случайность становится *противноречием*, противоречием свободы и необходимости. Во времени, устремляющемся в метафизический проран, временящие формы создают невозможные пространства, исторически, то есть относительно и преходяще, обнаруживаются невероятные сверхтекущие, *мгновенящие* формирования, так что случайность может проступать свободой, самой свободой, ее возможностью и даже бытием, так же как и необходимость — возможностью (и невозможностью) случайности, даже ее свободой. Однако в настоящем (случайность не имеет истории, она не детерминирована, непоследовательна и не знает ни прошлого, ни будущего — голое настоящее — сбывающееся всегда вопреки всему, правда это или нет. Она — всегда и никогда) случайность — последняя свобода остановившихся в развитии — тотальное «не может быть», то, что мерещится, но исконно, протосвободой, «а вдруг!»

Как ни странно, самое трудное — делать то, что хочется, и желать невозможного, неведомого. Хотение, по сути, репродуктивно. Случайность позволяет хотеть даже того, чего не хочется, например смерти. Нет ничего невероятного. Вот только исполняется здесь не только то, чего ты желаешь осознанно, но и то, о чем не подозреваешь, как у А. Тарковского в «Сталкере». Однако, не имея причины, в сущности, случайность не имеет и следствия: она ничего не значит и потому всегда — нелепая случайность, совпадение. Но не связанная временем, его «ноне», хотя и выглядит зависимой от него.

Всегда кивают на «бедолашное» Время, которое «было такое» — что поделаешь. А оно не только было, но и есть, и не является оправданием бесконечной непроходимой религиозной дремучести (это относится не только к религии, одухотворяющей, обожествляющей себялюбие, но и к религии искусства, философии, фетишизации шмотья, чего угодно) и не менее непроходимому прореженному до стерильности мышлению, укатанному в асфальт очередной идеологии, да еще поставленной перед небогатым выбором, в неудобной позе.

Трудно представить, в это невозможно поверить и надеяться здесь не на что, но вся история (и не только философии, культуры, искусства, науки — это школьная классификация, столь любимая академиками, — «черт с ней этой историей человечества, но должен же быть порядок!»), вся история времени, вплоть до его скончания — это личный, эмпирический, тупой опыт превращения случайности в необходимость и свободу, хотя и «порабощенья спор с порабощеньем», однако самим собой. Овнешнение случайности «до опыта приобретает черты» человеческого действия. Трансформации не происходит, и случайность в свободе остается случайностью, в свободу не превращаясь — только прикидываясь. Ее фактическая наличность, тупая материализация или овеществление не утверждает ее необходимости.

Случайная свобода — отречение (отрешение, а значит, и абсолютизирование) от личного детерминизма. Роковой фатализм не в том, что что-то будет и неизбежно, а в том, что что-нибудь да случится — если не это, так то, или ничто, независимо от того, хотим мы этого или не хотим. Яд случайной свободы не имеет противоядия. Вызвать ее несложно, но невозможно пережить и избавиться. Поэтому случайная свобода может служить местной анестезией, травой забвения, обезболивающим — чем угодно, и это «что угодно», если совпадает с желанием, вполне оправдывает произвол, который может поработить человека так, что он будет испытывать «неизъяснимы наслажденья» от собственного самоуничижения, унижения других и счастье от абсолютного рабства, в котором будет зрить «полноту бытия». Односторонность — не единство. Реставрация может быть сопротивлением реакции. Реакция — вполне революционной. Особенно в чувствах.

Оттого и поеживаешься, представив, что воинствующие обыватели смогут научиться пользоваться случаем и ринуться завоевывать провинцию случайной свободы, открывающей неимоверные возможности, которым все равно быть возможностью чего, искореняя исконные чувства, поскольку природой их — свобода единичного, превращающегося во всеобщее.

Все, что попадает в несвоевременное пространство свободного времени — любое человеческое качество, чувство, воля, любой фрагмент или отсутствие оного «сущностных сил» — обретает тотальность абсолютную, не сдерживаемую никакими внешними ограничениями и сметающими любую защиту. Если это чувство любви, то это вся любовь — даже та, которой нет, не будет и не может быть, но если ненависть, то это тоже вся ненависть во всей полноте — бывшая, настоящая и будущая. Здесь нет ни добра, ни зла, поскольку нет отношения, и каждая противоположность выступает в своей абсолютной обособленности. Этим опасна случайная свобода. Велик соблазн, когда можно абсолютизировать что угодно, без оснований. Случайность до и после — разная. Сверхнеобходимость — не свобода. Случайность — междометие бытия. Предчувствие и послечувствие бесчувствия. Она как распахнутый, раскрывающийся, развивающийся глаз, уже в оптике не нуждающийся, чувства свободны и без человека. Смотри! Смотри!! Слышишь!? Тихо! Замри… Отомри! И продуктивная способность созерцания вперяется в себя, как любовь к необходимости, радуясь невозможной, негаданной и нежданной *свободой*. Как вдруг. Как счастье. Особенно чувствуемое там, где ему невозможно быть, а сволочное чувство долга корчится в агонии и исчезает напрочь, вместе с волей. Конец всякой этики, основанной на тотальном эгоизме. Это не алеаторика и не генератор случайных чисел, не теория вероятности (здесь случайность не «орел» или «решка», что выпадет, она абсолютна, как разрешение/разрушение противоречия свободы и необходимости), но случайно свободные чувства, преломленные временем, пугающиеся собственной смелости быть

вообще. Точка зрения самой свободы на себя, которая не имеет длительности и протяжения и не принадлежит ни материи, ни духу. Деятельность созерцания во всей полноте — от сих до сих. Утрата оснований и почвы, опоры как возможность/действительность свободы здесь, сейчас и немедленно, не переделывая, но переосуществляя бесконечность собой, как освобождение оставленностью, освобождая от себя, и тем определяя и лишая абсолютности, поскольку для того, чтобы, к примеру, вечность была вполне, ей не хватает меня, моего я, являющегося не только определением того, что отнято у вечности, но и ее самой, ущербной на целую мою жизнь. Я — это то, что больше не будет никогда, а потому должно быть разрушено.

Поэтому не только действие и творение являются произведением искусства, но и отсутствие действия и творчества становятся таковыми. Действием его невоплощения в случайной свободе так же не быть тем же образом, что и быть. Повторюсь, очень трудно понять, что именно в этом уникальность, неповторимость и временность нашего времени, как и любого другого времени вообще. Чувство не поддается систематизации, обобщению, абстрагированию, структурированию, алгоритмизированию и прочим аналитическим рассудочным, разумным и здравосмыслящим операциям. Им, по существу, нельзя манипулировать так, как эмоциями, ощущениями, аффектами. Оно иррационально не потому, что не поддается познанию, а потому, что для него нет «потому что», то есть причинно-следственных связей и детерминизма. Оно всегда сверх-необходимо, сверх-естественно, неподражаемо, бесподобно. И свобода, красота, добро, зло, прекрасное и прочие исторические определения — всего лишь его временем абстрагированные оттенки, схватываемые превращенным формами, остаточным движением. Вся сущность в превращении (когда случайность уже не необходимость, но еще не свобода, или наоборот), которое никогда не приходит обратно. При этом предшествующее — не является причиной, покинутое — не оставляется, а достигнутая свобода не знает, что она свобода, оставаясь чистым движением, и формы свои оставляя в прежнем. Но *превращение* — ограничено формами наличного бытия в виде, в данном случае, свободы-необходимости-случайности — и последовательно и одновременно, но только со стороны, причем с любой. В-себе-и-для-себя оно вечно и неизменно является абсолютным становлением, в котором все формы, в том числе и превращенные, не дифференцированы и не знают ни возникновения, ни уничтожения, оставаясь чистым безотносительным движением.

Современное искусство и философия не рискуют стать банальными, потому что уже стали, причем во всех отношениях, даже архисложных и заумных, а заодно, ампутировав воображение, принудительно распространили на всю историю времени все ту же банальность, сводя невероятную, удивительную историю развития к сумме тупых, элементарных положений, забывая вполне осознанно

(так куда проще), что целое, единое не состоит из частей, как человек не состоит из вещества, из микроэлементов и элементарных частиц, что пресловутые формы могут быть только формами развития — они суть процессы, соотносящиеся прежде всего с собой — вне человеческой деятельности они исчезают в сплошности. (Ну не пересказывать же сызнова всю историю философию или писать в духе Петрици комментарии к «Первоосновам теологии» Прокла. Я не пишу хрестоматий. Предполагается, что гипотетический читатель знаком с этим сызмальства и не церковно-приходскую школу окончил, хотя боюсь, что оная даст фору современным философским факультетам.) Не надо спасать ни философию, ни искусство, если им суждено исчезнуть — это судьба, и трагедии великой нет, — если уже исчезли, то ничего не попишешь, хотя и пишут. (Древо познания, равно как и Древо жизни, страдает «графиозом» — многие видели под отставшей корой у старых деревьев причудливые узоры от жуков древоточцев. Так что история испещрена письменами ни о чем. Главное — не пытаться с этого иметь «непреходящую духовную ценность» и получать доходы ни парафиальные, ни халтуриальные. Теперича на срезах больных деревьев слишком часто стали проступать мироточивые образы Богородицы — как не воспользоваться. В данном случае и на отпевании философии и искусства можно хорошо заработать. При этом, например, «Реквием» Хёрста никакого отношения к свободе не имеет, даже к произволу — типичный образец работы на заказчика, тупого обывателя: «готичненько» и «гламурненько» — технологии, рассчитанные (именно рассчитанные) на недоразвитость тинейджеров, с примитивными эффектами, окромя, пожалуй «Революции» — дохлые мухи на «померанчевом» фоне. Мухи — отдельно, искусство — отдельно. Если Хёрст издевается сознательно, то он садист, если невольно, то... Впрочем, не в нем дело, а в общей тенденции, которую сложно не замечать. Отсюда узаконенный и признанный честным и прямым «Looking Awry» («Взгляд искоса») Славоя Жижека. Такой себе кривой поиск «аттрактора» в хаосе с салонными поисками гармонии. Случайная свобода не пытается гармонизировать противоречие, приведя хаос к исполнению и упорядочиванию, она не тасует остаточные следы, пытаясь гадать на пятнах, оставшихся от истории. Она позволяет избежать вредной привычки жить, только потому, что так случилось.)

Но с чувствами иначе. Их жалко. И случайная свобода — не аппарат жизнеобеспечения. Она ведь и проявляется только у тех, кого вынуждают отступать до последней черты, до самых последних чувств. Здесь осуществляется последний прорыв и только им — случайная свобода. А уже нынешним тоже нечего терять, но по-другому: им чувства не нужны, они даже не предполагают, что таковые существуют (пока существуют), им нечего желать. Кроме того, для них сама свобода смертельна, а потому ее избегают, оставаясь в физиологическом бульоне, тоже обретая своеобразное бессмертие, как плесень. Случайная свобода — это

обратная перспектива. Она не делает поправки на ошибки, но позволяет ошибкам быть безошибочными. Факты свободно терпят подмену в качестве крепи пластов предание. Неточность вводится не только в текст с размаху, чтобы заставить глаз споткнуться и проснуться, и мышление — вздрогнуть, но и в жизнь — пожалеть о том, что она есть. Случайная перспектива — апокриф, знамение, но не времени — свободы, которая не наступила.

Случайная свобода может не только оживлять, но и убивать, превращая развитие в разъятый гниющий труп. Свобода жизни и свобода смерти совпадают, но смерть проще. (Хотя, поистине, нет ничего ни сложного, ни простого.) В случайности чувственное созерцание превращается в чистое чувство. Пейзаж смеркается не потому, что ночь. Случайная свобода — это возможность. Возможность отдышаться в чистом созерцании, которое не предстоит действию, не перед ним, а после бесконечности его, как само бытие действия, воз-действие без страдания-восприятия — действительность движения ни для чего, без цели, идеала и соразмерности. Тем более, что в свободе, пусть случайной, как и в абсолютной, нет ни воли, ни цели, ни идеала, ни всего привычного, поскольку к ней не привыкают. Все это добро, включая дифференциацию распадающихся и ветвящихся, рассеивающихся чувств, чистое неразделенное движение получает, наталкиваясь на сопротивление бытия (не яростное, не отчаяннее, а тупое, буквально до *невозможности*). Искусству это — жизнь и отечество, хотя и не в радость, эстетика сизифова труда. Прихоть переть против необходимости, сварливо препираясь с собственной свободой и требуя от оной полномочий на блажь. Но когда они выбиты с пристрастием, выклянчены, выторгованы, все заканчивается, успокаивается ничем — поисками новых причин, чтобы не быть. Случайная свобода не оставляет шансов сваливать провалы и неудачи (которые очень относительны — все релятивно в абсолютности случая, все случается со всем и страдает времязависимостью и времябоязнью) на иное: на время, на судьбу, на эпоху, на жену, на непонимание, на... Искусство и философия уже в открытую торгуют собой, «жадая» оплотяниться, и время от времени порицаются пуританской моралью «за неуемные плотские притязания». Однако все дело в другом: случайная свобода наконец позволяет делать все, что угодно, играя обломками артефактов и прафеноменов, однако не позволяет скрыть истинную подоплеку дела. По крайней мере, можно писать книги, создавать музыку и творить живопись, не имеющие оправдания в убогом и жалком времени. Случайная свобода позволяет и время, и смерть игнорировать напрочь, испытывая веселый азарт перед гибелью. Она всего лишь — адреналин.

Проблема случайной свободы могла совсем не возникнуть, если бы не реверс истории, заставивший хвататься за первое, что под руку подвернется, хотя это и не поиск опоры, а скорее, отравление кислородом, задыхающимся сознанием, адреналин, впрыснутый уколом в остановившееся было сердце. Не желание выжить

или тащиться в унылом старении, дряхлея вместе с протухшей историей вплоть до протокольной вялой агонии, но вполне мюнхаузенский жест «И тогда я рванулся...» «Иль нужно оказать сопротивление...» Ни гамлетизма, ни донкихотства, а просто так мне захотелось. И захотелось незнаемого и нечувствуемого, чистого «ничто». Тем более, что вполне абсурдный жест — обращаться к мимолетности, понимая, что больше такого случая не представится — мгновение наоборот, обратно, напротив: не возвращенная молодость, но реставрированная старость.

И тем не менее, такое мгновение, противостоящее себе насквозь, — вечно. Случайная свобода — свобода всецело сочиненная, но обладающая реальностью, нетость как действительность. Возможность сознательно создавать заблуждения и воплощать их в жизнь и саму жизнь тоже. Без «кажется», «привиделось», «показалось», «может быть» — без усилия воли. Эта немыслимая свобода — не полет фантазии, хотя без нее и воображения — не освятиться, а попытка делать универсум лучше, чем он есть, и не для себя, хотя такое невозможно, он ведь — универсум. (Опасность в том, что делаешь это, когда не просят.) Создавать его истинным (образом) без помрачения. Случайность — единственный просвет в неповторимость, которая навсегда в бесконечности и вечности, им противостоит как уже недостижимое и непостижимое для них, возвращая себе.

Случайность нечаянна. Когда трудно на что-то решиться. Не индульгенция на действие с его примитивным «надо же как-то жить» или «нужно что-то делать», а чистая поэзия начала «а почему бы и нет». Что с того, что все напрасно и когда-нибудь исчезнет все — и Солнечная система, и Галактика, и обозримая бесконечность, когда исчезновение — в основании и есть само основывание.

Случайность — жест отчаяния, когда все и жизнь напрасна. Она так же напрасна, как и сама напрасность (и случайность, и жизнь). Но она не дление жизни, а продление ее агонии. Это простое «а что получится», как «а что *будет*, если...» Шаг в никуда. Вдох перед тем, как... Будь что будет. Наверное. Auftakt. Смысл только в действии, а все что прежде и потом не значимо, все — после, как и эта книга, будто обретающая автономию, прошлое, «земной абсолют» (как выражается полузабытый ныне Герман Брох), смысл которого в преодолении тавтологии вечности и смерти. По искаженному историческому представлению, sub specie aeternitatis = sub specie mortis — точка зрения вечности и точка зрения смерти совпадают, а не должны. Упразднить идею смерти так, чтобы жизнь совершалась как вечная, можно либо уяснив и осознав необходимость смерти и отвергнув ее свободой, вбирающей в себя всю вечность немедленно и без остатка, либо заставив смерть уйти в основание, как движущий принцип, что ее не эстетизирует и не примиряет с ней, но смерть самой смерти делает энергическим принципом, преодолевающим время. Обретение абсолютной свободы как становления смерть делает случайной. Вопрос не в смерти, а в жестокости и

боли, которая бескрайня. Смерть сущности не имеет, как не имеет продолжения. Порог боли бесконечен. Случайная свобода, к сожалению, только обезболивающее. Она не устраняет причину, только разрушая последовательность, уничтожая неизбежность и поступательность. Смерть просто не принимается во внимание, освобождается и обращается во время, она уже не неизбежна — пространна и произвольна, о чем немотствует искусство.

Созданный хаос случайностей, странных сюжетов, тем, вариаций, отдается гулко пустотой прожитого времени, создающего акустическое пространство, где уже никого нет и ничего, кроме музыки случившегося, — это не книга, а растворенное, распахнутое пространство, в котором, за которым ничего нет, но зато оно во весь рост и время в нем — нить накаливания. Оно оставлено в одиночестве и потому не скрыто, под напряжением и одиноко. Своего рода эйзенштейновский «монтаж» –нечаянный, ненамеренный. Не от избытка, а от бедности времени, его нехватки. От мелочности, когда взгляд разбегается (чтобы уйти от всего этого? взлететь? извернутся и посмотреть на себя в упор, себе в глаза?) Хотя в сущности копирует действие глаза, рапидно, он отрывочно схватывает картину или что-либо, кроя пространство. Он воспринимает разрыв, но не создает его, подражая необходимости, непроходимости, наталкиваясь на «ничто». Воедино все сводит психика, восприятием превращая отдельное в единое и только тем, что наследует универсальность деятельности, порождающей и восприятие, и способ мышления, и психику, и способ действия. Здесь в кино-книге глаз вытянут в длину, выстроен в последовательность — это рост зрения. Кино — апория. Однако заблуждение считать, что движение состоит в последовательных кадрах, на которые распадается образ, на самом деле — вообще не состоит или состоит из всего. Внешнее движение, навязанное ленте. Свет — его эволюция, история техники, история производства, история видения, история восприятия, вообще человеческая история, история вселенной… Монтаж — технология времени, но он не эклектичен. Книга (любая) кинематографична, кинематична и ее крутит время. Механически. Лента, прокрученная обратно, никогда не попадает в начало, потому что уже другое время, другое пространство. Сердце никогда не возвращается, ударив, поскольку сдвинулось во Вселенной, ушедшей, прянувшей в сторону. Если бы можно было сторонним наблюдателем зафиксировать траекторию его движения в бесконечности и вечности некоей кардиограммой, то вышла бы примерно такая книга, измеряемая тоннами крови. Кровь — чернила ненадежные. Смысл в том, что чувства, создаваемые без предмета, прежде него неузнаваемы и слепы. Ими еще нечего чувствовать. Они болят неизъяснимостью, предчувствием смутной беды быть. Но аналога им нет. И все это случайно. Как сама жизнь.

Начало случайной, необходимой, свободной и абсолютной свободы является единым. Здесь нет внутри и вне. И удивительным образом переход не завершен.

Нет превращения бесконечного в конечное, обособления единичного, нет «между», поскольку переход всегда происходит во взаимопревращении форм наличного бытия, перехода еще и уже нет, поскольку наличное бытие он самый и есть, но уже произошедший, здесь же, в нашем случае нет прежде и потом, и переход происходит между «ничто» и «ничто» во всей неопределенности. Бесконечность, поглощающая и порождающая бесконечность, то есть пребывание в становлении без начала и конца, без причины и следствия. Я не существует даже в виде исчезающего. И потому, деятельность движения в бесконечность не угасает в «ничто», лишенное временности. Утрата «интеллигенции», которая не существует, не понимая, поскольку нечего понимать, в сознании тотального всеединства не принципиальна. Открывшееся становление в случайном является единичной рефлексией, простым началом во всем его «totalitas» и «identitas», обеспечивая действительную целостность и единство, как простая связь, утрата которой рождает время. Здесь действительно возможно абсолютное воление самого себя, и преодолевать необходимо свою собственную волю, противостоящую универсуму, чтобы впустить всю красоту в свободу. Так что в случайности, пред-полагаемой в начале действия, человек действительно может противостоять «тяжести всех вещей, причин и следствий», как бесконечная и свободная субстанция, игнорируя время или используя его нехватку в качестве катализатора — счастливое «не успеть». Конечная и бесконечная всеполнота действия, не связанного с количеством и величиной, открывающаяся всюду и лишенная длительности. Вечность, положенная как действительная. Другой не будет. И она прозаична, как доступный материал, из которого можно делать что угодно. Случайная свобода и является таким действием и единственно человеческим «покуда», заставляющая жить и дышать. Когда-нибудь ее предстоит преодолевать с кровью и жестокостью, заставляя себя развиваться в иное. Случайная свобода может идти на компромисс с прекрасным, но несовместима с красотой.

Если вдруг кто-нибудь захочет пойти дальше, презрительно пожав плечами, то не говорите, что я не предупреждал: случайная свобода — смертельна. От нее так просто не уйдешь. По сути, исследовать можно и то, что «после свободы», не пытаясь использовать случайность как заступ, метод, что-то открывающий. Скрипкой можно тоже выкопать себе могилу, но очень уж неспособный инструмент. В свободе можно действовать (и действуют) несвободно. Свободой подручно утверждать деспотизм старых форм. На деле же неразрешимость проблемы упирается в отношение универсальности, коллективности, само-деятельности и самоисчезновения свободного времени, когда ограниченность форм движения и их превращения снимается становлением становления. Мне самому все это осточертело. Потому что знаю — наступило время, когда правду лучше не знать, но что делать, если уже знаешь и наперед? Случайная свобода не убежище, не скит, в ней нельзя укрыться, она лишена обстановки и потому событийна, она прежде

всего — поступок. Когда человек устает до всхлипа, до изнеможения, перейдя после часа ночи порог усталости, он может испытывать нечто вроде вдохновения, близкого к истерике. Порог истории пройден. Осталась случайная свобода — бессонница. Тем более, что интересует история меньше всего. Есть ли жизнь в истории? Только собственная. Сейчас мимо писать пафосные труды «О роли личности в истории», «О назначении человека» и т. д. Нонече актуально, без тени иронии, — «О роли посредственности». Список времен еще не окончен. Искусство только и живо случайностью. Но случайное искусство уже закончилось. Не нами оно задохнулось. И не нам превращаться в историко-литературный факт. Случайная свобода проточна и точна. Она вне времени, нагнетаемого во времядавильне.

Сейчастность не сиюминутна и не мгновенна. Она частна, но нечиста и нечестна. Время не имеет лица, зато отчетливо выражены другие части. По счастью, я к нему не принадлежу. Не отношусь.

Случайная свобода избавляет от утилитаризма, в том числе идеологического и политического и дает силы равнодушно и безразлично относится к чужому времени и действительности. Современность мелкая и ничтожная штука, однако гниет она грандиозно и вонь потрясающая, до онемения и шока. «Исторически это понятно. Но обидно» (из письма Р. Якобсона к В. Шкловскому от 14 ноября 1928 г.) Книга «овеществленная», «в товаре» (Б. Эйхенбаум), выглядит более чем странно, однако она даже не поступок, а попытка использовать время как то, в чем можно не участвовать и быть собой, импровизируя свободно. Это не бойкот современности (жаль!), а простая констатация ее респектабельной протухшести. «Чистое созерцание» — не ради созерцания, а ради чистоты. Как и случайная свобода. В двух словах это невольно вырвавшееся «Да оставьте же искусство в покое!» и обращенное не только к теоретикам, критикам, заказчикам и прочим паразитирующим, но и к самим художникам, композиторам, поэтам, драматургам и прочим. То же и в философии. «Что ж вам всем неймется?» Свободы через силу не бывает.

Чистое созерцание — передышка (результат деятельности, обращенной с изумлением на самое себя, открывшей свободное время, ею же самой созданной и не знающей не только, что с этим делать, но и делать ли что-либо вообще), но и трата времени — свободного времени, потеря навсегда самого всегда. Ни необходимости, ни случайности, ни свободы, ни «что». Случайная свобода — исторический предел чистого созерцания, но предел временный, временной, преодолеваемый именно тогда и тем, когда нет ни условий, ни причин, ни оснований, простым отрицанием, которое — желание иного, любого, только не этого. Снятие катаракты, пелены с глаз еще не означает, что слепой начинает видеть. Этому нужно учиться, действуя подчас вслепую. Случайная свобода открывает не только глаза, но учит видеть незримое, а для этого нужно еще создать пространство. Да будет «авось» и «небось»! И стал свет.

ЛОЦИЯ

Віктор Сидоренко. Переднє слово 5
Victor Sydorenko. Preface 8
От случая к случаю 13
Silentium (памяти интеллигенции) 65
Ни о чем (рег-тайм) 72
Nocturno: Случайные тени эпохи 127
Искусство и свобода? 165
Случайная свобода 167
Шаг в сторону 171
Сквозь Моцарта 174
Не о Моцарте 177
Только Моцарт 181
Массовое одиночество современного искусства 187
Транскреации современного искусства (от свободы до свободы от) . . . 220
Ma non troppo (на краю времени) 230
Философия как предательство поэзии 237
Реставрация времени 255
Геронто- современного искусства (представление) 277
Три этюда для «A+C» 315
Первый этюд. Стадии стадионов 319
Второй этюд. Камня на камне... 326
Третий этюд. Постучим по дереву 337
Чувство прошлого (в зеркальном отражении) 349
Именем одной идеи 377
Современность как анахронизм (еще не раз об абсолютной красоте) 395
Начала современности 417
Отрицательное воображение 449
Онтология чувств 481
Вольному воля... (эллеферия) 513
Вопрос времени... 535
Сон о пейзаже 557
После пейзажа... 571

Академія мистецтв України
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Наукове видання

Олексій Валерійович БОСЕНКО

ВИПАДКОВА СВОБОДА МИСТЕЦТВА

Російською мовою

Відповідальний за випуск — *О. В. Сіткарьова*
Науковий редактор — *А. О. Пучков*
Редактори — *І. О. Ковальчук, І. І. Кулінський, О. В. Кунцевська, В. В. Святогорова, Л. В. Циганок*
Коректори — *І. В. Ніжинський, Н. І. Попова-Черкасова, С. В. Сімакова, Д. В. Тимофієнко*
Обкладинка, оригінал-макет, верстання, препринт — *О. С. Червінський, А. Г. Шалигін*

Здано у виробництво 20.11.2009. Підписано до друку 12.12.2009.
Формат 70 x 100 1/16. Папір офс. № 1. Спосіб друку офс. Гарнітура «Мысль».
Ум. др. арк. 47,0. Обл.-вид. арк. 34,7. Наклад 300 прим. Зам. № 9-....

Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України
Офіційний сайт Інституту: www.mari.kiev.ua
Україна, 01133, Київ, вул. Щорса, 18-Д, тел.: (044) 529–2051
Свідоцтво ДК № 1186 від 29.12.2002

ПФ Видавництво «Хімджест»
Україна, 03056, Київ, вул. Борщагівська, 150, оф. 4, тел.: (044) 453–1765, 457–9252



Алексей БОСЕНКО — поэт, философ, культуролог. Ведущий научный сотрудник лаборатории проблем эстетики и культурологии Института проблем современного искусства Академии искусств Украины. Кандидат философских наук (1988), старший научный сотрудник (2009). Родился в Киеве 24.03.1958, окончил философский факультет Киевского государственного университета им. Т. Г. Шевченко. Работал в Институте философии АН УССР и Киевской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, ныне по совместительству — доцент кафедры философии Киевского национального университета строительства и архитектуры.

Автор книг: «Реквием по нерожденной красоте» (Киев: Самватас, 1992), «О другом: Симуляция пространств культуры (Красота как мера целесообразности развития вообще)» (Киев: ВЕК+, 1996), «Время страстей человеческих: Напрасная книга» (Киев: Издательский дом А+С, 2005), сборника стихотворения «Временами» (Киев: Акмэ, 1999), ряда публикаций в научных сборниках «Проблемы философии» (1981–1987 гг.), «Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини», «Сучасне мистецтво», «Художня культура. Актуальні проблеми» (с 2004 г.), в журнале «Философская и социологическая мысль» (1992–1996 гг.) и прочих повременных изданиях. Автор предисловий к художественным альбомам, сборникам стихов и прозы, монографиям на разные околокультурные темы (в частности, музыкальные), библиографическим указателям и т. д.

ISBN 978-966-8537-68-4