



Художественная аура

ИСТОКИ. ВОСПРИЯТИЕ. МИФОЛОГИЯ

Коллектив авторов

**Художественная аура. Истоки,
восприятие, мифология**

«Индрик»

2011

УДК 7
ББК 85

Коллектив авторов

Художественная аура. Истоки, восприятие, мифология /
Коллектив авторов — «Индрик», 2011

ISBN 5-91674-122-3

Коллективная монография посвящена изучению феномена художественной ауры, которая являет себя как эманация произведения искусства, как переживание невербализуемого пространства смыслов. Анализируя природу ауры искусства и размышляя над угрозой ее утраты в современной культуре, авторы книги показывают, что вся история искусства являет собой равновеликую потребность человека как в структуре, в опорных точках бытия, так и в бесструктурном, трансцендентном, вечно ускользающем, то есть ауратическом. Выдвигаются концепции эволюции эстетических свойств ауры на протяжении истории искусства в процессе модификации художественных форм. Рассматриваются такие формы ауратичности как излучение, отзвук, тон, теплота, настроение, атмосфера, дыхание, певучесть произведений искусства. Исследуются нетрадиционные профили ауратического в современном художественном творчестве. На материале зарубежного и отечественного изобразительного искусства, архитектуры, литературы, музыки, кино, фотоискусства.

УДК 7
ББК 85

ISBN 5-91674-122-3

© Коллектив авторов, 2011

© Индрик, 2011

Содержание

Предисловие	7
Чувственное и трансцендентное в истории искусства	12
О. А. Кривцун	13
Б. М. Бернштейн	31
А. К. Якимович	46
Конец ознакомительного фрагмента.	53

Коллектив авторов
Художественная аура: истоки,
восприятие, мифология
Монография

© Текст, коллектив авторов, 2011

© Издательство «Индрик», 2011

Предисловие

Любой художественно восприимчивый человек может заметить, что в истории искусства обнаруживают себя два типа творений, замечательные качества которых складываются на разных основаниях. Одну группу образуют произведения, ценность которых определяется тем, что в них все «как в жизни», другую группу – произведения искусства, предстающие как *сама жизнь*. Во втором случае перед нами реальность, источающая особую силу, наделенная высокой витальностью, существующая по собственным законам. Такое художественное творение до конца непостижимо, из него бьет неиссякаемый источник смыслов, оно дает повод говорить о бесконечности, неизъяснимости художественного содержания, о невыразимости образа через понятие. Идея незримого, ускользающего от определения фермента, потенцирующего особое обаяние, притягательность, вовлеченность в произведение искусства, возникла в исторических интерпретациях снова и снова. Понятие художественной ауры, активно обсуждаемое в XX столетии, кажется, как нельзя точнее выразило природу интимного художественного контакта, когда зритель ощущает себя во власти магии картины, вовлекается в переживание эстетической видимости, в восприятие эмоционально насыщенной атмосферы, окутанной ореолом многозначности. В «ауратическом излучении» акт созерцания сопрягается с *художественной эманацией*, невыразимой словами, но обнаруживающей сильные суггестивные возможности. Какое-то время назад казалось немыслимым сделать феномен ауры предметом научного исследования, ведь природа этого явления вербально невыразима. Однако, надо признать, в значительной степени столь же рационально непостижимы и иные эстетические свойства искусства – мера, гармония, вкус, экспрессия, прекрасное, возвышенное, – получившие тем не менее обширное многовековое освещение и толкование в искусствоведческой и философской литературе. Ученые Отдела теории искусства Института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств отважились на подобный шаг и постарались рассмотреть различные исторические профили ауры как в классическом, так и в современном искусстве¹.

Важность подобного внимания неоспорима: ведь любая попытка пролить свет на природу ауратического способна приблизить нас к пониманию тайны, сердцевины искусства. Как известно, онтологический парадокс художественного содержания состоит в том, что, с одной стороны, художественная символика скрывает от нас вещество жизни, ее надо разгадать, десимволизировать, чтобы за тканью художественного смыслостроительства разглядеть первейшие импульсы мироздания. С другой стороны, человеческие смыслы бытия, выражаемые искусством, принципиально *нередуцируемы*, то есть не могут быть переведены с «зашифрованного» языка искусства на язык уже освоенных понятий.

Философия ищет истину, в то время как искусство уже заключает ее в самом себе – так можно выразить специфику художественного творчества. Сохранить тайну в качестве тайны и одновременно приоткрыть ее для мира – в этом и состоит уникальная задача искусства, культивируемая на протяжении тысячелетий. Восходят и терпят крушение эстетические каноны, оканчивают свою жизнь новые и старые эстетические понятия, само же искусство демонстрирует способность на каждом новом витке являть новые уровни чувственности, обнажать новые зоны экзистенции, социальности, до поры до времени для человека закрытые. Каждый новый творческий шаг в искусстве – это способность художника выйти за пределы себя, за границы уже существующего. В этом смысле любой автор начинает с начала, не знает заранее «как

¹ Данная коллективная монография – третья, созданная в Отделе теории искусства НИИ РАХ. Ранее были опубликованы коллективные исследования: «Метаморфозы творческого Я художника» (М., 2005) и «Феномен артистизма в современном искусстве» (М., 2008).

надо», превосходит все адаптированные измерения. А посему – любое художественное высказывание не может быть истинным или ложным, *ибо вне его самого* не существует критерия, которым можно было бы измерить данное произведение. Подобная смена ракурсов, оптик, стилей происходит в искусстве неустанно. На любом этапе культуры искусство опережает свое время, вырабатывая новый говорящий язык – сколь внятный, столь и не вполне проясненный, выражающий глубинную энергию неотрефлексированных сторон бытия. Мы вправе задаться вопросом: имеются ли у искусства устойчивые, трансисторические свойства, способные свидетельствовать, что перед нами – произведение во всей полноте его творческой высоты? Такой опознавательный признак и являет нам понятие художественной ауры.

Феномен ауры всегда был значим для тех искусствоведов и реставраторов, кто занимается атрибуцией произведений искусства. Много написано о том, сколь изощренной может быть стилистика подделки; более того – будучи выполнена в ту же историческую эпоху, тем же составом красок и в принятой тогда технике, она бывает неотличимой от оригинала. Все сопоставления примененных технологий свидетельствуют об их равноценности. Тут на помощь искусствоведу как раз и приходит его способность улавливать «атмосферические токи» живого произведения: внимательно всматриваясь и погружаясь в картину, специалист либо ощущает исходящее от нее тепло ауры, либо – нет. При всех равных составляющих может быть забраковано произведение весьма совершенное, но – не дышащее, не источающее внутренний свет.

Для любого художника продуктивна не позиция наблюдателя, а умение установить непринужденный наивный контакт с миром, невербальное соседство, когда всеобъемлющим звеном становится аура. Пересоздавая и умножая системы живописных эквивалентов, создавая «шкуру вещей», творец организует интимную игру между *видящим и видимым*. Художественное творчество в любом виде искусства получает трансцендентное измерение, а именно – способность художника через свое произведение «быть вне самого себя, изнутри участвовать в артикуляции Бытия»². Аура – идеальна. Формы – вещественны. Художественная аура рождается как важнейший эффект воздействия форм, чья вещественность оказалась способной вместить в себя высокую энергетику. Здесь, фактически, и пролегает демаркация массового искусства и искусства высокого; произведений актуальных сегодня и актуальных всегда. Иначе: произведений, претворяющих «*короткое теперь*» и, с другой стороны, аккумулирующих в себе «*бесконечное завтра*».

Погружение в тему укрепило и гипотезы авторов книги о протеической природе ауры, о том, что в разных видах искусств в разное историческое время зритель ощущает дыхание произведения в совершенно особом ключе. Участники данного исследования попробовали провести тонкие градации, в результате чего предметом рассмотрения стали такие формы ауратичности как *излучение, теплота, настроение, атмосфера, отзвук, тон, невучесть* художественных произведений. По ходу исследования приходилось размышлять и над следующим вопросом: аурой наделен любой предмет или же аура – это специальное понятие теории искусства и только художник обладает особым даром ее генерирования? С одной стороны, до момента художественного претворения предмет находится в пассивном, безгласном пребывании. Свое действительное содержание и подлинное бытие он обретает лишь в процессе возникновения из его недр пластической индивидуальности. Тогда материал превращается в заряженную творящей энергией субстанцию. В результате выходит на поверхность нечто, принадлежащее самой сути образа, его «тайное тайных». Борьба с материалом, его преодоление одновременно становится обнаружением и раскрытием в нем колоссальной созидательной мощи. Из сказанного можно сделать вывод, что *ауру невозможно вложить в образ, если предпосылок этой ауры нет в исходном объекте*. С другой стороны, интенсивное взаимодействие языков в современном искусстве, совмещение классических и неклассических приемов

² Мерло-Понти М. Око и дух. М., 1996. С. 248.

побуждает вновь размышлять над приведенным тезисом и дополнять его. Развитие эстетики открытой формы, «пейзажного модуса» видения, не имеющего центральной оси, и многих иных приемов новейшего искусства, потенцирующих игру и активность видения, изыскивающих всевозможные условия двойственности, при которых восприятие не может остановиться на единственной интерпретации, вынуждено колебаться между догадками, ловушками пластических противоречий – все это свидетельствует о том, что «результатирующая аура» произведения вспыхивает сквозь неимоверное напряжение и зависит от наслаивания, рекомбинации тысячи сложных факторов. Рамка «мысленного видоискателя» современного зрителя находится в непрерывном движении, моментально соединяет языковые приемы разных эпох и культур, открывает в примелькавшемся окружении все новые ракурсы, детали, комбинации – во всех подобных случаях очевидно, что первичные ауратические свойства исходного предмета неизбежно изменяются, преломляются, модифицируются, образуя совершенно новое качество.

Там, где зритель вовлекается в восприятие ауратических токов произведения, зачастую отходят на задний план любые дидактические интерпретации и «социальные подоплеки». Обнажается энергетика единой пластической субстанции картины, которая говорит сама за себя. Так, один из ярких примеров в этом ряду – творчество экспрессионистов. Мы привыкли, что появление экспрессионизма и его мощных представителей – Э. Кирхнера, Э. Хеккеля, Э. Нольде, М. Пехштейна, К. Анье – чаще всего в специальной литературе связывают с враждебной социальностью, переломом в европейском мироощущении начала XX века: выбиты из-под ног устойчивые опоры, умами завладели тревожные предчувствия, страхи, болезненная рефлексия. Между тем старательная фиксация душевных порывов творцов в сочетании с выявлением опознавательных формальных приемов их живописного письма (отсутствие светотени, сознательное неиспользование приемов перспективного построения пространства) никак не приближают нас к пониманию интегративно-художественного смысла, гуманитарного, культурологического значения этого важнейшего явления в истории искусства. Течение экспрессионизма демонстрируют колоссальную энергетику, которую невозможно объяснить лишь тщательно описывая используемые ими средства. С одной стороны, экспрессионисты возвели цвет в ранг самоценной составляющей произведения. Пожалуй, столь изобильное использование «ударных» тонов – кирпичного, пламенно-красного, глубинно-синего, фиолетового, на первый взгляд, ничего хорошего не сулит; все они как будто бы излучают вибрации тревоги, это действительно физические свойства, несущие в филогенетической памяти импульсы возбуждения и даже раздражения. С другой стороны, каким-то фантастическим способом собственно физическое воздействие цвета, не переставая быть таковым, у экспрессионистов одновременно переходит в символическое, обретая силу духовной субстанции. И тогда, на первый взгляд, мрачное, тяжелое настроение в портрете прочитывается уже как медитативное, самоуглубленное. Скошенная композиция, наклоненные фигуры, предельное (часто крупными, пастозными мазками) сгущение и кристаллизация природных стихий – воздуха, воды, ураганного ветра, свинцовых облаков – обнаруживает своеобразный «сезаннизм» экспрессионистов, редукцию их письма к трапециевидным формам, конусам, квадратам. Все эти находки *визуально опредмечивают энергию*: там, где у импрессионистов явлены легкий бриз и свежий морской ветерок, у экспрессионистов накатывает буря или готова взорваться затаенная, сокрытая сила. В произведениях последних звучит густая, почти оглушающая мощь органа, кажущаяся зыбкость атмосферических явлений модифицируется в их твердость, властность – то ли мирового духа, то ли величия человека, умеющего устоять в предлагаемых условиях. Разумеется, у мэтров этого течения есть и самоирония, и растерянность, но главное в их произведениях – это колоссальная *воля к жизни*. Перед нами явлен высокий творческий образец энтелехии, позволивший художникам, не поступаясь искренностью, перевести душевное состояние из мира абсурда в мир «не-абсурда». Эти смысловые акценты, несмотря на хрестоматийные заклинания о «болезнен-

ности» и «душевной изломанности» экспрессионистов, непостижимым образом все-таки пробиваются к сердцу зрителя. Своеобразная аура экспрессионистов заключена в сильной энергетике, в прямом эмоциональном ударе, вызывающем глубокую симпатию к художнику у тех, кто после этого удара устоял на ногах.

Как показывается в ряде статей коллективной монографии, понятие художественной ауры сложно коррелирует с понятием *смысла* произведения искусства. Очевидно, что в сложении художественного смысла имеет огромное значение не только «иероглифическое значение» образа, но сама фактура его плоти, чувственные характеристики вещества, из которого вылеплен «иероглиф образа». По этой причине такой излюбленный прием анализа как интерпретация роли того или иного цвета в живописных работах зачастую оказывается неработающим, поскольку мифология красного, золотистого, изумрудного и других цветов не обязательно в произведениях разного типа ориентирована только на определенную *функцию*, «семантическую работу». Зачастую здесь мы как раз недооцениваем способности визуального образа создавать ауру живописного пространства, ауру отдельной изобразительной фразы, которая способна нейтрализовать и перетолковать сюжет, властно перестраивает и модулирует восприятие. Те токи, которые входят в нас не только посредством сознания, но и через безотчетную игру чувств, пред-ощущений, эмоциональных расположений и ускользаний, порождая «экзистенциальный ветерок» интуитивного, внутренние установки и волнения, необъяснимые рационально – они и являют прямую эманацию чувственной оболочки живописного полотна. В этой связи можно заметить очевидную оппозицию таких важнейших понятий как художественная аура и миф. Развитие сюжетики мифа всегда движется согласно его собственной формуле, миф структурирует композицию, использует узнаваемые акценты. В то время как аура интегрирует все *опосредованное, многозначное, косвенное*, вызывающее не столько к логоцентрическим способностям и прямым лобовым жестам, сколько к умению улавливать нюансы, побочные и трудноопределимые косвенные токи, ситуации и состояния, сложнообразующие особое поле «средового эффекта».

То же самое касается произведений, не способных жить вполне самостоятельно, вне своей «концептуальной основы». Приходится признать, что самые изобретательные творческие манифесты концептуального искусства в новейшей культуре – зачастую не столько знак силы, сколько знак слабости художника, рассчитывающего обрести помощь в «подпорках» философских, теоретических идей. В этой связи в книге обсуждается вопрос: не обстоит ли дело так, что «головная изобретательность» нейтрализует художественную ауру как нечто валентное природной непроясненности вещей? Способно ли концептуальное произведение – которое можно любить, но только «умственной любовью» – быть ауратическим? В поле зрения авторов книги – и такая животрепещущая тема как *симуляция ауры* в актуальном искусстве. Обилие текстов, сопровождающих новейшие художественные практики, формирует вокруг произведений своеобразный «нарративный кокон», на который и переносится центр тяжести и который, фактически, замещает пластическую выразительность. Разумеется, это не может не породить вопрос – вызван ли интерес к автору самим произведением, или же он провоцируется различными приемами кураторской, продюсерской деятельности, механизмами «раскрутки», спекулирующими на «невидимости ауратического» и осуществляющими возгонку имени автора нехудожественными средствами.

Любой человек нуждается в жизненной опоре, следовательно ориентирован на неразрушимые, устойчивые ценности. С другой стороны, вполне понятно беспокойство романтиков, которые любили повторять: «Кто поверил в систему, тот убил в своем сердце любовь» (Вакенродер). Здесь – проницательная догадка о том, что мир не структурируется в понятное и просчитанное целое. Когда схема, любая идея становится важнее жизни – наступает катастрофа. И в искусстве, и в мышлении, и в человеческом общении всегда остается люфт для нерационального и непредсказуемого, непроясненных зон экзистенции, играющих в наших судьбах

зачастую как раз определяющую роль. Сегодня, с развитием в культуре способов технической воспроизводимости, возникла ситуация «расколдовывания мира», набирает силу удручающая тенденция возрастания у массового зрителя вкуса к однотипному. Анализируя природу ауры и размышляя над угрозой ее утраты в современной культуре, авторы книги видят в истории искусства равновеликую потребность человека как в структуре, в опорных точках бытия, так и в бесструктурном, трансцендентном, вечно ускользающем, то есть ауратическом.

О. А. Кривцун

Чувственное и трансцендентное в истории искусства



О. А. Кривцун

Аура произведения искусства: узнаваемое и ускользающее

*Что я хотел бы научиться писать, так это флюиды между
людьми.*

Анри Мишо

*Не стоит спрашивать: в чем смысл жизни, ибо самой постановкой
вопроса вы рассекаете жизнь и ее смысл.*

Мартин Хайдеггер

Одухотворенность произведений искусства как наиболее общее качество художественности воспринимается человеком через множество более частных измерений: как ток эмоциональности картины, как воздействие ее скрытой символики, как гипнотизм цвета, света, рисунка, всей визуальной архитектоники холста. XX век породил понятие художественной ауры, которое тут же оказалось как нельзя кстати: стало важнейшим мерилем подлинности произведения, подтверждающим его принадлежность миру высокого искусства, более того – получило трактовку как *атрибутивное свойство* художественного творения в прошлом и настоящем.

Сегодня мы наблюдаем, как понятие ауры посягает на то, чтобы стать ведущим критерием оценки произведений искусства в разных видах творчества. Традиционные понятия теории искусства (такие как прекрасное, гармония) в оценке произведений искусства новейшего времени зачастую «пробуксовывают», оказываются неадекватными. В лексикон человека, желающего описать впечатление от встречи с искусством, сегодня входят такие понятия как «художественная энергетика», «эмоциональный удар», «художественная атмосфера» и другие, используемые в качестве синонима понятия «аура». Все перечисленные термины так или иначе фиксируют момент *эманации* художественного содержания, ощущение энергетической силы, вовлеченность воспринимающего в постижение невербализуемых смыслов картины. На понятие ауры «откликается» и весь корпус многотысячелетней истории искусства, ведь в этом понятии сфокусирована вся тотальность художественного переживания, переплетение невыразимых дословных, чувственных, символических впечатлений, для обозначения совокупности которых в теории искусства долгое время не находилось слова. Между тем и Плотин³, и Аквинский⁴ именно в этом ключе писали о своеобразной и непостижимой магии эстетического воздействия, отмечая в художественной эманации присутствие неопределимого, иррационального фермента. Кант также не раз говорил, что искусство – это то, что превышает нашу способность мастерства и превышает нашу способность осмысления⁵. Можно предположить, что в этот момент в поле внимания мыслителей как раз находились ауратические способности искусства.

Внимание к ауре искусства за последнее столетие невероятно возвысилось также и потому, что это понятие помогло выявить и осознать демаркационную черту между уникальным и тиражированным. Развитие способов технической воспроизводимости живописных, музыкальных произведений, распространение кино, телевидения, художественной фотографии зачастую демонстрируют, как в массовом продукте нивелируется одухотворенность подлинника, как момент узнавания уже адаптированного замещает всю полноту художественного

³ Плотин. О сверхчувственной красоте // Плотин. Эннеады. Киев, 1995.

⁴ Аквинский Фома. Сумма теологии. М., 2003. Т. 2. Ч. 1. Вопр. 57.

⁵ Кант Иммануил. Критика способности суждения. СПб., 1995. С. 213–279.

переживания. Исчезновение интимного индивидуального контакта «здесь и сейчас», обречение зрителей и слушателей на формульное восприятие продуктов творчества «по лекалу», на сложение вкуса к однотипному – все это, безусловно, знаки невосполнимой утраты ауры искусства. Современные исследователи с тревогой отмечают, что *трансценденция*, веками сохранявшаяся в опыте чувственного восприятия, исчезает.

Многоуровневость и интегративность АУРАТИЧЕСКОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ

Каковы истоки и условия возникновения ауры, от каких особенностей творческого письма она зависит? Отвечая на этот вопрос, соблазнительно воспользоваться уже устоявшейся в теории искусства дихотомией преимущественной «пластичности» или «живописности» художественного языка и обнаружить поле обитания ауры там, где более явлена красочная стихия произведения, подминающая под себя начала сюжетности, повествовательности, прямой событийности. Интуитивно мы понимаем, что, скажем, ауратичность К. Моне гораздо сильнее, чем ауратичность Ф. Леже. Так же как и в произведениях И. Левитана или В. Серова гораздо больше простора, домысливания, атмосферы, чем в полотнах В. Перова или В. Маковского, заземленных на жанровой социальной тематике. Вместе с тем острая сюжетность таких картин, как «Иван Грозный и сын его Иван» (1885) И. Репина или «Боярыня Морозова» (1887) В. Сурикова вовсе не лишает их сильной ауры. Значит, дело не только в триумфе цветущей живописности. Событийность в вышеназванных полотнах схватывается мгновенно. Однако глаз продолжает «эмоционально ощупывать» картину. Изнутри бьет какой-то неутомимый источник, что-то продолжает входить в наше восприятие, усиливая начальное впечатление, простирая его в бесконечность.

Может быть, предположить, что аура обитает там, где дерзкая и свободная кисть мастера наполнила пространство холста движением, динамической энергетикой, где богатство цветовых отношений сделало значение самого рисунка более нейтральным? Однако и здесь есть возражения – вспомним «Любительницу абсента» Пикассо (1901): сильный ток напряжения, оцепенение, состояние колоссальной внутренней концентрации модели создает именно рисунок – предельная сжатость позы, накрепко закрученная линия рук в сочетании с лапидарностью цветового решения. То же самое можно сказать и о графических работах Рембрандта: его портреты и пейзажи в отсутствие колорита излучают сильную ауру, наполнены щемящей тоской, волнением, вереницей тревожных мыслей о человеке, его одиночестве, судьбе в необозримом пространстве мира.

И тем не менее, размышляя о разных ликах ауры в истории искусства, можно мысленно разделить произведения по уровню ауратического воздействия: одни художественные решения исполнены особого магнетизма воздействия и подолгу не отпускают нас, а другие, не менее технически совершенные – открываются сразу, не оставляя после себя особой загадки и тайны. По-видимому, имеется связь между типом художественной выразительности и способностью произведения быть ауратичным. Однако невозможно указать на «обязательные» и «достаточные» приемы ауратического письма – ведь всякий раз, находясь под властью переживания, мы ощущаем особую конфигурированность многоуровневых средств воздействия картины.

В картине В. Сурикова «Меншиков в Березове» (1883) зрителя пронизывает колоссальное напряжение, исходящее от крупной личности, внешний вид жизненной катастрофы в контрасте с противодействием несмирившегося духа. Несомненно, что в картине схвачен миг, побуждающий изображенное состояние *к развитию*. Пожалуй, в этом и коренится сила произведения: зрителя поражает не апогей самого события как «детонатора» эмоциональности, сколько тлеющая энергия следа этого события, разворачивающаяся в собственных нарастающих фазах. Вовлеченность в интенсивную медитацию тем сильнее, чем больше в картине *молчания*, подразумеваемого и невыразимого содержания. При условии, конечно, что это молчание порождает такое богатство противоречивых состояний, которое невозможно свести к известным понятиям, передать словами. Очевидно, такого рода «общее чувство», в котором

растворены детали, и сообщает главную краску художественному впечатлению. Эмоциональность полотна нагнетается таким образом, что главное действие свершается в невидимом. Художник изобрел косвенные приемы, дающие толчок домысливанию, центр интенсивности переживания переселяется во внутренний мир зрителя. Пожалуй, неуспокоенность и притягательность такого рода «ауратической памяти» играет решающую роль в том, хотим ли мы вновь пережить встречу с произведением.

При этом, по-видимому, обычное эмоциональное воздействие искусства не тождественно ауратическому. Ведь эмоциональный удар может быть сродни «гормональной вспышке», как, например, это описано у Г. Гессе. Один из персонажей его романа «Степной волк» музыкант Пабло восклицает: «Если я держу в голове все произведения Баха и Гайдна и могу сказать о них самые умные вещи, то от этого нет еще никому никакой пользы. А если я возьму свою трубу и сыграю модное шимми, то это шимми, хорошее ли, плохое ли, все равно доставит людям радость, ударит им в ноги и в кровь»⁶. Однако сама по себе эмоциональная вспышка, произведенная художественным текстом и не влекущая за собой следа, моментально забывается. Таковы, к примеру, большинство картин новейшего искусства, ориентированные на самоцельный эпатаж разными способами, бьющие на инстинкт, вызывающие почти физиологическую реакцию.

Ауратично такое эмоциональное воздействие, *которое длит себя и после окончания восприятия произведения*. Сюжет может забыться, действующие лица – спутаться, однако в воспоминании остаются особые краски переживания, окутывающие состоявшееся впечатление. Когда мы ощущаем, что в природе данного художественного предмета укоренено нечто неизъяснимое, непередаваемое.

Обратим взор к известной картине Ж. Бастьен-Лепаж «Деревенская любовь» (1882), совместившей черты жанровой сцены и пейзажа. Рассматривая ее, почти ничего нельзя сказать о происходящем. Лица девушки, оперевшейся на изгородь, не видно, она стоит к нам спиной. Рядом с ней – деревенский парень, в позе и во взгляде которого – смущение. Неловкость обоих подчеркивает композиция: фигуры расположены так, что девушка и парень почти не видят друг друга, смотрят в разные стороны, при этом почти соприкасаясь плечами. Она вертит цветок, он – чистит ногти. Поза ожидания, поза «отложенной инициативы». Кажется, что воцарилось молчание. Контраст между важностью момента и кажущейся нерешительностью, смятением обоих дает толчок и беспокойству зрителя. Видно, что эта встреча должна что-то решить: ожидает ли двоих большая жизнь или же – это разговор перед расставанием. Клонящийся к закату вечер нагнетает неясные сполохи чувств. Безусловно, это произведение с «открытым исходом», насыщено столкновением противоречивых воображаемых линий. В холсте соединяются два разных измерения: «короткое теперь» и «бесконечное завтра». Что бы ни ожидало впереди обоих – картина передает значительность состояния, протекающего здесь и сейчас, его не отпускающую антиномичную напряженность. Сам автор полотна, как кажется, не выражает никакого отношения к происходящему, зримо воплощена максима: произведение не должно нас чему-то поучать, но должно заставить сильнее биться сердце. Несомненно, что здесь художнику заурядной деревенской сцены удалось совершить прорыв к трансцендентному. Эта картина еще раз подтверждает: аура вспыхивает в тех холстах, где *качество претворения темы дает толчок к более широким обобщениям «поверх сюжета»*. Сам по себе момент заразительности настроения, многозначности излучаемой атмосферы, вовлеченность в сильно резонирующее «силовое поле» картины становится самодовлеющим, выступает как ценность.

Пожалуй, в связи с вышеприведенными примерами правомерно интерпретировать природу художественного переживания в двух планах: с одной стороны, это могут быть сугубо *коммуникативные эмоции*, сопровождающие постижение сюжета. И напротив, акт художествен-

⁶ Гессе Г. Избранное. М., 1977. С. 321.

ного любования, эстетической магии может быть наполнен эмоциями *нефункциональными*, заставляющими не столько вникать в действие, сколько побуждающими к бескорыстному созерцанию, воспаряющему над повествованием. Именно второго рода эмоции, выражающие непередаваемое словами состояние, сохраняющееся и после контакта с произведением, и есть ауратические. Другими словами, аура рождается, когда сила *созерцательного* отношения к картине перевешивает силу *познавательного* вопрошания. Когда качество *визуальности* как *таковой* побеждает степень сюжетности в искусстве, поднимается над уровнем повествования. Ведь впитывание и освоение языка визуальности тоже ориентировано на особое оформление нашего опыта во времени, однако не рассчитывает и не подгоняет время так, как это делает сюжетное повествование, торопящееся к финалу. Визуальность как таковая замедляет время или даже его останавливает. По своей природе она располагает к созерцательности. Именно поэтому «ауратически выигрышны» произведения, устраняющиеся от изображения непосредственно кульминации действия и тем самым открывающие возможность домысливания, возбуждающие язык «интенсивного молчания», ток тлеющей энергии. От этого у ауры – всегда матовая, а не яркая окраска. Аура рассеивается, тотально заполняет пространство произведения, однако не фокусирует смысл, а *предвещает и нагнетает* его.

Можно заметить, что доминанта событийности в картине всегда ориентирована на моментальную передачу высказывания. Сюжетные ходы возбуждают интерес, внимание обостренно впитывает свершающееся действие. Однако этот уровень – лишь предпосылка рождения ауры. Ауратическое переживание вспыхивает тогда, когда произошло совмещение композиционных, красочных, событийных, ритмических и иных импульсов картины, нарушающее логику одномерности и предсказуемости, когда воцарилась противоречивость. Когда поверх сюжета родилось некое «общее чувство», безотчетная установка, открывающие возможность для интегративного постижения всей невыразимой гаммы переживаний.

Художник всегда хорошо чувствует способность ауры к «результатирующему воздействию». Ее возможность итожить действие, наделять его обобщенным смыслом, сообщать выражению определенную окраску. Подобные свойства ауры особенно хорошо ощущаются в киномузыке и музыке к театральным спектаклям. Конкретика произошедшего может стертись, однако в воспоминании благодаря ауре киномузыки остаются сильные краски пережитых состояний, сопричастности произведению.

В сложном полифоническом кинофильме «Вавилон» (2006, реж. А. Г. Иньярриту) в одном из центральных эпизодов картины поверх действия, за кадром врывается песня мексиканской певицы. В повествовании, насыщенном множеством людских судеб, с параллельными линиями, сложными событийными пересечениями в разгар народной свадьбы на фоне мельтешения лиц, яств, танцев – вдруг над всей этой суетой воспаряет хрипловатый женский голос пронзительной силы, в котором – воля, чувственность, гнет разочарований. Тут же меркнут и становятся кукольными большинство пронесшихся на экране жестов, нелепых поступков, случайностей. Картина всего происходящего резко укрупняется и замирает. Могучий голос, поднимающийся над призрачностью побед и поражений, моментально придает течению сюжета совсем иной масштаб. Точно найденные интонация, тембр, в которых глубина и непобедимость, привносят в течение фильма важное вертикальное измерение: возникает отстраненный взгляд на мир с огромной высоты, приходит иное, мудрое понимание сокрытых пружин в неостановимом потоке бытия с ребячливостью людских желаний, несостоятельностью надежд, столпотворением рождения и смерти. Сила и глубина этого саундтрека картины заставляет зрителя замереть, дает ему редкую возможность задержаться на той стадии «непосредственных показаний чувств», за которой уже следует отстраненный анализ. Важно и то, что вспыхнувшая в этом фрагменте аура организует все последующее течение фильма, позволяя зрителю ощутить развитие представленной здесь экспозиции Бытия. Делая возможным и реальным наше

непосредственное погружение в состояние мира *до* всякого суждения. Этот пример подтверждает свойство ауры как инструмента, интегрирующего процесс восприятия.

Художественный пантеизм. Сакрализация вещного мира в искусстве

Художественная реальность – это реальность, которая больше себя самой. В этом известном тезисе акцентировано свойство одушевленности любой вещественности в искусстве, богатство ее подспудных смыслов. Здесь открывается путь к трудному и почти не исследованному вопросу: какого рода «валентность» проявляют сами по себе свойства изображенной натуры вне художника? Обладают ли эстетической интенцией предметность, вещественность и шире – визуальность как таковая до их воссоздания в искусстве? Как известно, интенциональность традиционно рассматривалась как признак человеческого сознания, а не как свойство вещи. Творческое сознание сегментирует реальность, населяет художественную предметность по своему усмотрению и добивается «говорения» последней. Понятие художественной интенции как особой направленности сознания, как особой чувствительности автора к одним сторонам мира и нечувствительности к другим коррелирует, можно сказать, с понятием «амплуа». Иными словами, каждый художник подбирает только «свое добро». Поистине, невозможно одному художнику украсть у другого замысел, намерение, идею – ведь все перечисленное получает пластически-смысловое выражение лишь как модус индивидуального чувствования, как отражение бытия в мире данного человека, его личности и судьбы.

Можно ли говорить об «эстетической интенциональности» самих по себе образов природы? По-видимому, да. Такая интенциональность исходит от изначальной естественности и спонтанной свободы любых природных стихий, пробуждая в смотрящем основополагающее чувство мира и богатство его состояний. Художник помещает в раму не случайное, а глубоко выношенное, прочувствованное, продуманное. Следовательно, явленное нам на холсте есть результат авторского выбора, итог специального сегментирования реальности художником в таком ключе, в каком эта реальность способна явить заложенный в ней смысл. Любой предмет природы, высвеченный художником, в известной мере приносит нам послание из глубин, выступает как завершение Природы, пробуждает понимание человеком своей укорененности в Природе. Когда искусство дарит представления о «великих образах», предлагаемых нам *небом, ночью, землей, дорогой, морем, светом, тенью*, – эти великие образы не говорят о чем-то фиктивном, вымышленном; они пробуждают в нас дореальное, представляя реальное в его архетипических упорядоченных художественных формах. Великие образы становятся посредниками между человеком и Природой, обеспечивают связь чувственности с миром. В этом смысле можно говорить о «художественном пантеизме» как атрибутивном свойстве любого изображения.

У французского композитора Эрнеста Шоссона есть написанная для голоса и оркестра знаменитая «Поэма любви и моря» (1892). Примечательно, что наш язык не выговаривает иные словосочетания, например, «Поэма любви и леса» или «Поэма любви и гор» – такие связи в нашем сознании не складываются. Человеческая любовь оказывается сопряженной морской стихии. Мерцание бликов на море, непостоянство состояний покоя и волнения, приливов и отливов, чередование глубины и нежности, аффекта и бури – все это как нельзя более говорящий язык для передачи любовного чувства. Получается, что свойства природной стихии как бы выключают воображаемые образы из субъективной сферы. Иначе: кажется, уже сама природа, а не только сам человек предается воображению. В случае Шоссона нам дана *художественная видимость явления (моря), которая входит в сущность самого явления*. Так, природная ауратичность моря позволяет воображению из посредника восприятия превратиться в само изначальное, его источник.

Тем самым, переживание природных свойств разных стихий включает в себе имплицитный смысл. Обнаруживаемая здесь художником связь с объектом протягивает нити к бесчисленным горизонтам человеческих состояний и мыслит неизмеримо больше «вещей», на

которых задерживается. Налицо особый феномен искусства, когда возникает не просто перенесение состояний сознания на бытие и, тем более, не сведение образов природы к состояниям сознания, но обращение к сфере художественной субъективности, которая оказывается «объективнее самой объективности».

Как уже отмечалось, особый интерес представляет размышление над вопросом – «искрит» ли сама вещь вне вопрошающего, вне взыскующего взгляда художника? Если принято говорить о причастности вещи к глубине онтического, если в ее телесности и материальности мы видим проявление чистых и первозданных элементов мира, то можно ли сделать вывод об изначальной эстетической наполненности вещи? Как известно, и вне искусства созерцание вещи рождает переживания и эти переживания кажутся нам неслучайными, воскрешают смыслы о противоречивой целостности мира. Ракурсы созерцания любого натурального предмета тянут воображение к глубинам вечности, к ощущению единой основы и непреложности бытия.

В сочинениях средневекового мыслителя Бонавентуры часто встречается такое латинское понятие как *per vestigium*, означающее «по следам». У теолога-неоплатоника оно трактовалось как созерцание *сакральных следов в чувственных вещах*. Связывая последние воедино, по мнению Бонавентуры, можно достигнуть мгновенного созерцания – *in vestigio*. Кто же способен видеть *след вещи* и как «правильно» его разглядеть и претворить в искусстве, сдерживая собственную произвольную манифестацию субъективного?

Неслучайность вещественности, вовлеченной автором в сферу изображения – уже есть знак интимной связи, устанавливающейся между художником и той предметностью, которая его волнует. Перекочевывание одних и тех же образных мотивов из произведения в произведение – тому подтверждение. Нетрудно увидеть, что первый и последний импульс творческого делания – это *токи любви*, которые ощущает художник и которые побуждают его к многочасовому собеседованию с вещью, взаимному диалогу и созерцанию натуры. Безусловно, эти токи любви чувствовал и выразил Ван Гог, создавая картину «Ирисы» (1889). В композиции картины (взгляд на поляну переплетающихся ирисов сверху, на картине не видно неба), в геометрии параллельных и отклоняющихся стеблей, в легкой подвижности светло-бирюзовых листьев, в красных бликах земли, написанной тревожной кистью и словно причесанной ветром – фирменные знаки руки Ван Гога. Можно сказать, что «самость художника» видна в этой картине не менее чем одухотворенные им ирисы. Стремление и субъективная симпатия художника создала красивую композицию. Но не получились ли в итоге цветы с «приписанными» им свойствами? Пожалуй, в сфере искусства такой вопрос неуместен. Да, то, что разглядел в ирисах Ван Гог – не разглядел и уже никогда так не повторит никто другой. Однако то, что извлек из этой вещественности Ван Гог – не исчерпывается его субъективностью.

Отметим здесь важнейшее свойство: тонкие градации чувствительности художника, которые превосходят восприятие и воображение обычного человека. На эти импульсы чувствительности и откликнулась такая вещественность, которая в этот миг для Ван Гога желанна, органична, которая несла в себе ростки именно той эмоциональности, что смогла войти в полный резонанс с ощущением художника. Любой творец с бескрайним спектром восприимчивости выступает в культуре, безусловно, уже не только гласом самого себя, но и глаголом Универсума. В его тонкой индивидуальной организации – одновременно и вся совокупность чувственности его современников, однако у последних она пребывает в «свернутом виде», в виде чувств-зародышей. У творца же *космос входит в состав человека*, он весь – в художнике. Поэтому увиденное автором с удовольствием «присваивают» и зрители картины, которых мастер отныне наделяет новым зрением, новыми градациями чувствительности.

Здесь и коренится ответ на вопрос – «искрит» ли вещь сама по себе. Феноменологическое понимание бытия⁷ предполагает, что для рождения нового смысла должны встретиться

⁷ Теоретически воплощенное в развернутых концепциях немецких и французских философов XX века: М. Хайдеггера,

два полюса – объект и субъект. Вся глубина мира проговаривает себя и делает себя видимой только через человека, когда у последнего под влиянием *вызова вещи* вспыхивает особое смыслоформирующее отношение сознания. Нетронутый художником предмет до поры до времени остается чистым *полаганием*. Когда же возникает отношение, акт реализации отнесенности к предмету – последний под натиском этого интереса обнаруживает в наглядном созерцании невидимые прежде свойства.

При этом в своем художественном вопрошании индивидуальное сознание никогда не исчерпывает предмет целиком: явится другой художник и другими предстанут ирисы – в них обнаружится и незнакомая прежде фактура, в них будет вписано новое настроение и звучание. Художественное переживание оживляет чувственный материал и в этом оживлении предстает как непрерывная вариация, как неустанный поток феноменологического бытия с его актуальными и потенциальными фазами.

В этом плане встречи сознания и предмета в искусстве и их приключения – бесконечны, ибо в каждый полюс – в чувственность художника и в бытийное полагание вещи – вписано все мыслимое богатство бытия, открывающееся вопрошанию-взгляду. Поистине здесь у каждого возможного смысла будет праздник рождения. *Интенциональное «внимание ума» художника всякий раз находит неповторимый, исторически уникальный контакт с интенциональным «волением» готовой открыться вещи.* Это постоянное напряжение между человеческой реальностью и вызовом мира, их нераздельность и, вместе с тем, взаимную несводимость можно оценить как неизбежную и исторически продуктивную: каждое поколение «метит» культурными формами свое время и в этих пометах прочитываются его неповторимый профиль, модусы надежд, идей, настроений. Такая художественная оформленность природы не случайна, а есть процесс самопознания человечества: ведь всякий раз художник предлагает нам такую новую видимость вещи, которая входит в сущность самой вещи.

Точно схваченный художником природный образ всегда таит в себе то, что можно назвать «взрывом присутствия». Так мы становимся свидетелями, как любая интеллектуальная конструкция в конечном счете заимствует стиль и масштаб своей архитектуры из чувственного опыта. Чувственность мира превращается в интенциональность мира. Чувственность отсылает к изначальному впечатлению, к исходной точке непосредственного отклика смотрящего, к правде «здесь и сейчас». Тем самым художественное претворение вещественности природы способно тонкими приемами разрушать «врожденный догматизм» человека. Онтологическое предчувствие мастера, черпающего свои образы из природных истоков, постоянно очаровывает его. Такое искусство, соединяющее ауру вещи с аурой художественного видения, в широком смысле выступает как *забота о бытии*. По той причине, что подлинное отношение с Другим оказывается здесь пробуждением потребности не в обладании, а в творчестве, в расположенности, в слушании и только посредством этого – в самоутверждении.

Сама терминология – «причастность», «приобщение» к ауре – акцентирует некую сакральность в толковании ее природы. Аура в своем неповторимом качестве – всегда неожиданна, условия ее рождения непредсказуемы, и все эти характеристики позволяют мыслить зону ауратического как зону *предельного*, пограничного, проблематичного, загадочного.

Сразу возникает желание увидеть апогей ауратического в символическом искусстве, однако такое заключение было бы преждевременным. Сила художественного претворения символов в живописи, поэзии, литературе, драматургии – в их умении потенцировать рождение воображаемого мира «за», «по ту сторону» чувственного бытия, гипертрофируя механизмы рефлексии, приемы метафорического письма, художественного перенесения, все виды тропа.

В этом плане можно сказать, что символисты, добиваясь высокой содержательности, соперничая с философским письмом, в определенной мере *запечатали* чувственный мир. Парадокс поэтому состоит в том, что когда в символистском искусстве постигаешь смысл сквозь какую-либо вещь, ты уже не можешь пользоваться ею самой (!). Между тем, как свидетельствуют все вышеприведенные иллюстрации, несомненна связь ауры с гипнотичностью вещественных, физических свойств произведения. Поэт произнес несколько слов: «Серебро и колыханье сонного ручья» (А. А. Фет) – и тут же возникла атмосфера. Вслушиваясь в эту фразу, мы ощущаем, что в выразительности явленной поэтической вещественности укоренено нечто неизъяснимое, непередаваемое. То есть, с одной стороны, ощущаем излучение, оказываемся внутри этого эмоционального поля, но без возможности кристаллизовать это переживание в понятие – переданное поэтом состояние ускользающе, текуче, эфемерно. Требуется вживания в него, сосредоточенности на нем.

Именно оттого, что поименование вещи на другом языке неизбежно ведет к соскальзыванию в иную фонетику слова, в художественном переводе рушится все обаяние изначального источника. С точки зрения сохранения ауры, безусловно, поэзия не может быть переводима. Аура привязана именно к данному языку. Ксения Старосельская вспоминает, как в издательстве опытные переводчики сверяли английский перевод «Анны на шее» – сделано было все точно, лучше не скажешь. Но – что-то выпарилось из оригинала. Отсутствовало именно то, за что мы любим Чехова⁸. То же самое можно сказать и о невозможности перевода оперного либретто. Выразительность вокальной интонации сочиняется композитором в расчете на ее озвучание посредством определенных гласных и согласных, наличия нужных слогов в слове и ритма всей фразы. Множество черновиков и набросков отвергались автором именно потому, что не рождалась гипнотичность фонетического звучания. Поэтому невозможно, чтобы сегодня оперы Беллини или Вагнера исполнялись на русском языке, как недопустим и обратный перевод русских опер на европейские языки. Игнорирование музыкально-фонетической целостности источника подобно репродуцированию живописи с существенным искажением в цветопередаче. Ни о какой ауратичности подобного результата не может быть и речи.

Можно ли устранившись в языке от символического начала и не утратить при этом нечто существенное в искусстве? Пожалуй, сильное внимание к ауре произведения есть как раз следствие исторически ощущаемого предела в художественно-символическом «зондировании» мира. Художественные тенденции, создающие сильный *магический эффект* произведения, как раз и родились как ответ, как компенсация восполнения недостаточности в символическом означивании вещи.

Разумеется, коррелят между видимым и невидимым в творчестве всегда различен. Сохраняя постоянство совмещения чувственного и символического начала, в каждую новую эпоху искусство говорит с нами разными способами. Именно об этом повествует язык разных стилей и художественных направлений. Ясно, что, к примеру, такой фильм как «Париж, я люблю тебя» (2006) – не мог быть создан столетием и даже полстолетием ранее. Это фильм настроений, интонаций, состояний, легких касаний. Каждый из двадцати режиссеров, авторов фильма, в течение пяти минут стремится завоевать внимание и симпатию зрителя, но не событийностью, которая претендовала бы на самоцельность. Фильм насыщен тонкими приемами, передающими невыразимое – флюиды между людьми, однако без претензии на символические обобщения, на притчевость. В итоге зритель переполнен едва уловимыми намеками и смысловыми скольжениями. Оказывается значимым каждый взгляд, пауза, поворот головы, непринужденный жест, едва заметная улыбка, неясная тревожность, тихая надежда – только такие легкие движения едва выраженных, затеплившихся, зарождающихся чувств. Сложные опосре-

⁸ Подробнее см.: Иностранная литература. 2008. № 6. С. 112.

дованные модуляции внутренних состояний героев – словно разные регистры тембровых звучаний; зрительское восприятие может их связать, а может и не связывать. Фильм исполнен множества зарисовок, единственная ценность которых – в их ауратичности, в тонком репродуцировании неопределимых и неадаптированных состояний.

Всегда, в любые эпохи продуктивно, когда в произведении ощущается подобная игра между внешним и внутренним. «Я не знаю, что предпочесть – красоту изгибов или красоту намеков?», – восклицал столетие назад американский поэт Уоллес Стивенс. Не знает этого и играет с взаимопереходом этих начал и современный художник. Художественные решения могут отойти в прошлое, а наваждение, воодушевление, аффект, порожденные *следом вещи*, ее одухотворенным творческим претворением, остаются.

Между «душистой дикостью» и трансцендентностью натуры

Выразительный пример стремления художника очистить путь к самым предметам как «непосредственным данным» представляет творчество Сезанна. Действительно, вещественность картин Сезанна – это первозданное бытие. Бытие чистое, простое и, вместе с тем, взрывное в своей неопровержимой, упорствующей очевидности. Сезанна никогда по-настоящему не увлекала ни история, ни миф, ни экзотика. Картины Сезанна наполнены созерцанием в самом высоком смысле слова. Но это – не созерцательный покой художественной иллюзии предшествующих классиков. Станковизм Сезанна с его сосредоточенным желанием представить «истину в живописи» был по-своему претворением пантеистического чувства предметного мира.

Любовное овеществление, опредмечивание живописного произведения чуждо у Сезанна всякой натуралистичности. Один из самых тонких живописцев своего времени, Сезанн сохранял пиетет перед сложным, многослойным «музейным письмом»; и вместе с тем в натуральных картинах художника, работающего «без культурных посредников», просвечивает глубина как бы впервые открывшегося смысла. Бурная одержимость Сезанна, рвущаяся наружу страсть отзывается на полотнах почти лихорадочным напряжением, серьезностью, мощью пейзажей, натюрмортов (картины: «Дом в Жа де Буффан», 1887; «Натюрморт с фруктами и графином», 1989). Природа обнажает здесь те свои качества, которые вырывает у нее своеобразный темперамент художника.

Много написано о тяжелой «медвежьей» повадке Сезанна, его упрямой силе и прямоте, делающих излишними заботы об оригинальности и о том, как понравиться зрителю. Так и его картины источают непреходящие состояния: в изрезанной холмами равнине, зеркальных бликах воды, красноватых почвах, насыщенности зелени – приметы вечности, устойчивости, непреложности природного бытия. Счастливое сопряжение прочности и надежности характера художника с привлекающими его мотивами обнажило в последних такую особенность как отрешенное величие (картины: «Дорога в Понтуазе», 1875; «Гора Сент-Виктуар», 1904). Художник словно стремится стереть с фигур, вещей и пейзажей быстротечные и преходящие мгновения, и отсюда – тот удивительный эффект правдоподобия, сплавленного с мистической символикой; умение обнажить суть изображенного в едином пластическом приеме, сжать в лапидарном усилии повышенную выразительность.

Изображенный Сезанном мир пребывает во внутренне напряженном покое. Активность цвета, идущая от натуры, в движении кисти художника многократно усиливалась, обнажая подспудную энергию вещи, ее напряженную и самодовлеющую материальность. Момент «замирания» и молчания – атрибутивные свойства картин художника. Ауре его полотен присуща загородная сдержанность и магия значительности как знак усмирённой воли, свободной от всего случайного и необязательного. Воспринимающий Сезанна зачарован чувственным, испытывает свою со-субстанциальность с природой, возвращается в место истока, переживает полноту бытия.

Если культурная речь предшествующих поколений зашла в тупик, значит, надо попытаться обнажить голос самого Бытия и прикинуться к нему. Эта «сезаннистская идея», несущая обновление приемам живописного письма, воодушевляла в начале XX века многих зарубежных и русских мастеров. У художников первых десятилетий нового столетия усилено внимание к стихийному, природному и даже «дикому» как альтернатива «сочиненности» не выдержавших испытания идеалов, как стремление преодолеть любые иллюзии прошлого. Аура произведения искусства ищется не столько в изобретательности стилеобразующих приемов, сколько в открытости навстречу потоку жизни, вбиранию в себя ее запахов, витальности, сочности, изначальной грубоватости, нарочитой неумелости.

Знаменательно, что уже в полотнах импрессионистов и знатоков, и публику влекло, прежде всего, не действие, а зрелище живописной фактуры. Так, описывая впечатление от «Руанских соборов» Клода Моне, Казимир Малевич высказывает характерное суждение: «Весь упор Моне сведен к тому, чтобы вырастить живопись, *растущую на стенах собора*», цветовые пятна на котором «шевелиются, растут бесконечно» (курсив мой. – О. К)⁹. Здесь явлен взгляд на живопись как живую, органично растущую благодаря проницательной кисти мастера, сосредоточенной на витальном ощущении мира. Аура ищется и находится не в тех произведениях, что силятся объяснить или переустроить мир, а в тех, что стремятся *углубить нашу включенность в Бытие*.

Проникновение в подспудную жизнь предмета как предпосылка «художественной сакрализации» вещи возможно при двух условиях: если нет намека на натуралистическое претворение вещи «без человека» и, с другой стороны, если автор удержался от субъективного, случайного воссоздания предметного мира. В этой связи можно оценить как вполне показательный назревший в начале XX столетия конфликт между двумя тенденциями: тяге в искусстве к тому, что *уже* создано культурным опытом, что есть сумма культурных преломлений, идей, находок и, с другой стороны – усиливавшимся интересе к тому, что существует как незамутненная, достоверная данность вне опосредованных толкований культурного сознания. Такое разделение творческих пристрастий нашло отражение и в дифференциации художественных течений. В России это наиболее явно выразилось в одновременном сосуществовании столь непохожих направлений как мирискусники, с одной стороны, и московская живописная школа начала XX века – с другой. В эстетике петербургского «Мира искусства» непосредственности москвичей «противостояла тяга к культуре, к музейной „насмотренности“, контрастом к почвенности являлось осознанное западничество или европеизм, а антитезой живописности – мирискусническая привязанность к графике, ставшая на долгие годы творческим признаком целого направления», – так обозначает эту дихотомию Г. Поспелов¹⁰. И одна и другая школа искали пути обретения энергетики произведения на разных художественных основаниях. Справедливым будет отметить, что язык искусства к началу XX века имел достаточно ресурсов, чтобы суметь обеспечить развитие выразительности картины в двух непохожих направлениях: как в опоре на плотность культурных коннотаций, так и в опоре на максимальное доверие натуре во всех спектрах ее чувственности и неистощимой жизненности.

Радость живописного делания, отличающая картины Н. Гончаровой, М. Ларионова, И. Машкова, П. Кончаловского, А. Лентулова, Р. Фалька, их пристрастие к любованию вещественностью, к активизации звучания самих предметов даже породили в первые десятилетия мнения о «*натюрмортизации*» всех жанров живописи. Уходит желание и надобность передавать в картинах событийность – достаточно попытаться в самодовлеющей материальности предметов воспламенить их субстанцию. Художники словно упражнялись в творческой интерпретации философского тезиса: всякое развитие есть углубление в начало. Вместе с тем,

⁹ Малевич К. О новых системах в искусстве // Малевич К. Собрание соч. в 5 т. Т. 1. М., 1995. С. 218.

¹⁰ Поспелов Глеб. Бубновый валет. М., 2008. С. 10–11.

недвижности мотивов мастеров противостояло их «живописное движение». Яркое подтверждение тому – «стремляющаяся» кисть Н. Гончаровой, упруго-чувственная красочная кладка П. Кончаловского, цветущая декоративность А. Лентулова. В творческих открытиях «Бубнового валета» и группировавшихся рядом с ним художников явлено стремление прорваться к бытию через заслоняющие его бастионы рефлексии, понятийности, знаковости. Художник ставит цель разбудить забытый перцептивный опыт, отыскивая естественное единство с миром. Вопросание глаза есть один из видов вопрошания мира. В тактильном ощупывании вопрошающий и вопрошаемое максимально близки друг другу. Такое восприятие не полагает вещи, а живет вместе с ними.

Эволюция московских мастеров шла по направлению к большему обнажению приема, к активизации цвета, эмансипации живописного слоя. Гончарова любит работать с крупными красочными массами, передавая через свойства живописи удесятченную природную мощь своих моделей и предметов. Сцены собирания хвороста, сбора плодов походят на картинах Гончаровой на торжественные и монументальные обряды. Неуклюжие и приземистые фигуры, похожие на скифских «баб», ведут свои тяжеловесные хороводы. Торжественность обрядового действия, его мистериальность у художницы не гнетущи, они наполнены благоговением ко всему живущему, есть знак безусловного приятия мира («Зима. Сбор хвороста», 1911; «Продавщица хлеба», 1911; «Хоровод», 1910; «Сбор плодов», 1908). Картинам Гончаровой присущ медленный ритм свершения действия: сосредоточенная продуманность кисти, тугие и вязкие краски – все это авторское шаманство сродни тусклым сгусткам примитивной энергии, исходящей от ее угрюмых фигур.

Колоритная и свежая провинциальность сюжетов, свойственная большинству полотен М. Ларионова, сообщает им энергетическую открытость, ощущение живописной свободы. В таких его работах как «Отдыхающий солдат» (1911); «Казак» (1911); «Развод караула» (1910) угадывается сгущенная и подспудная сила; здесь явлена полнота живописного азарта художника, заразительность его мироощущения, так привлекающая зрителя.

У П. Кончаловского в цикле его южнофранцузских (сиенских) полотен (1911–1913) властвуют прокаленная земля, ее иссушенная крепь, могучие камни старинных аббатств, плотные стены архитектурных сооружений, укорененные в скалах кроны зеленых деревьев. Размеренная поступь кисти художника через углы и изломы тщательно возводит в нерасчленном единстве всю ту фактуру, которая составляет неистощимую жизненность природы, ее незыблемо отложившийся остов («Сиена. Порта Фонтенбранда», 1912). Уже упомянутый прежде такой признак ауратичности как «замирание времени» здесь явлен сполна.

Триумф материи и плоти, радостного и сочного живого мира природы с особой силой выражен в натюрмортах художника («Хлебы на фоне подноса», 1912; «Хлебы на синем», 1913; «Персики», 1913). Здесь не просто постоянство характерного для художника мотива свежего душистого хлеба с румяной корочкой, но умение Кончаловского усиливать магнетизм природы фактурой и плотностью мазка, сочностью краски. Выразительная лепка всевозможных караваев и калачей, доставляющая удовольствие глазу, создается ухарским и дерзким напором кисти мастера, наслаждающимся на полотнах самодовлеющей материальностью. Живопись переполняется сочностью, весом, внушает ощущение вкуса и запаха, ощущение тактильного прикосновения. Зритель испытывает искомое состояние дикарски-наивного любования вещами, растворения в них.

Столь же показательны в умении добиваться концентрации подспудной энергии, «сакрализации» вещи – колоритные и самодовлеюще-чувственные холсты И. Машкова, Р. Фалька, А. Куприна.

У всех этих мастеров мы обнаруживаем не спор кисти с образным строем картины, но их полное взаимопроникновение, максимальное слияние азартной энергии творца с волнующе-дерзкой энергией натурного мотива. Сегодня мы можем по достоинству оценить тот раз-

мах жизнерадостного темперамента, который источали живописцы московской школы; первозданность, наивность, а то и «душистую дикость» (Бенуа) их картин. Интересно запечатленный контраст между статикой моделей и интенсивностью двигательного, поступательного импульса в работе кисти художника позволял достигать на холсте ощущения взыскующей силы образа; сосредоточенного звучания в унисон «видения» художника и «вызова» предмета. В такого рода искусстве «воздвижения живописи», выношенном мастерами и обладающем огромной суггестией, преломлялась и углублялась аура натуральных предметов, актуализировалось в культурном сознании современников чувство земли и плоти.

Метафизика художественного созерцания

Все описанные практики, ориентированные на новые приемы диалога с натурой, предполагали и особые требования к восприятию: при первом знакомстве с любым новым произведением всегда важно суметь отсеять достоверность смыслов, которые «сами собой разумеются». Это нелегкая процедура – отказать нашим прежним культурным запасам «в пособничестве». Если зрителю присуще убеждение, что он от начала и до конца соотнесен только с данной картиной и сумел вывести из игры легко склеивающиеся семантические формулы – у него действительно возникает неподдельное удивление перед лицом данного произведения. Бескорыстное и незаинтересованное восприятие, вырастающее из этих основ, возвысило в начале XX века такой способ контакта как *художественное созерцание*. Можно сказать, что в какой-то мере речь шла об исторической необходимости перенастроить сам аппарат восприятия.

Своеобразное понимание «непредзаданной» природы художественного восприятия предложил в своей *теории вчувствования* Теодор Липпс. Главный эффект художественного воздействия, по мнению ученого, напрямую зависит от умения преобразовывать исходящие от произведения импульсы в собственное интимное переживание. Иконографическая сторона произведения искусства, по мысли Липпса, сама по себе не способна быть определяющим фактором восприятия. Вчувствование (*einfuehlung*) – это не проникновение в произведение как объект, а своеобразный катарсис, дающий ощущение самоценности личностной деятельности. По мнению ученого, художественно-ценное связано не столько с самим произведением, сколько зависит от духовного потенциала субъекта, его способности «разжечь» в самом себе волнение и безграничную чувствительность. Эстетическое вчувствование – «единственная причина того, что те или иные вещи оказываются красивыми»¹¹. Безусловно, в этой концепции схвачены некоторые аспекты восприятия. Однако эта линия, строго ограничивавшая художественный контакт рамками внутренней интроспекции, в дальнейшем большого продолжения не получила.

Восприимчивый зритель, не желающий идти на поводу знакомых «подсказок», делает усилие воскресить собственное внутреннее чувство органики. Акт созерцания выступает в этих условиях как чуткий навигатор, позволяющий перебрасывать мостик от внутреннего состояния индивида к художественному излучению предмета и обратно. В итоге, опираясь на такой способ неангажированного и внешне бесцельного поиска, зритель в конце концов «пеленгует» вещь, отвечающую своим *полаганием* на его безмолвный вызов. Результатом любознательных путешествий индивидуально окрашенного созерцания могли быть нечастые, но яркие встречи с тем, что соприродно ему: возникало впечатление, будто человек узнал не новое искусство, а скорее встретился с тем, чего уже давно ожидал.

Никакие решения в истории искусства нельзя считать окончательно обретенными или установленными. Художник каждого нового стиля произвольно переиначивает решения языковых проблем всеми предыдущими живописцами. В момент, когда автор овладевает новыми умениями и приемами, перед живописью открывается новое поле возможностей: все, что было выражено ранее, должно быть теперь прочитано заново. Однако ширящееся разно-

¹¹ Lipps Th. *Asthetik*. Hamburg, 1903. Bd. 1. S. 43.

образе стилевых решений, если в них живет преданность отношения художника к вещи, не искажает облик бытия, а заставляет сверкать его грани в неистощимом богатстве. Может быть, в этом и кроется ответ на вопрос, почему, культивируя новую выразительность, живопись сравнительно легко в двадцатом столетии перешагнула к беспредметным формам, не утратив способности являть нам зрелище «художественного пантеизма».

Опыт восприятия живописи доказывает, что ее язык устроен необычным образом – мы зачастую способны брать из него куда меньше, чем в него вложено. Очевидна способность пластически-цветовых отношений выводить воспринимающего за круг его собственных мыслей и переживаний, размещать в его индивидуальном мире лакуны, сквозь которые проникают мысли и чувства Другого. Язык искусства в таком понимании перестает быть простым средством для сообщения: он уже не слуга значений, а *сам акт означения*, своеобразный симбиоз и души, и тела живописца одновременно. Именно относительная свобода языка художника освобождает его от контроля со стороны очевидностей, позволяет языку самому создавать и осваивать пространства, вспыхивающие в сознании зрителя как новые смысловые, эмоциональные отношения. В живописи этот внешний «язык безмолвия» заряжен бурной выразительностью: неуловимому переливу красок удается передать самые сокровенные отношения человека к миру: акценты в композиции картины позволяют едва заметной детали стать источником зарождения напряженного переживания, цезуры между языковыми фразами образуют особую линию вовлечения и движения. Между видящим и видимым вспыхивают искры, образуются мерцания, эмоциональные токи. Эта особая система взаимообмена, собственно, и дает ощущение живописи.

Хороший пример сказанному – появление в первые десятилетия XX века огромного числа первоклассных художников, занявших нишу между «конкретной живописью» и чистой абстракцией. Рождалось понимание пространства как ритмически организованной среды, насыщенной развитием цветовых составляющих, обладающей способностью выступать аналогом внутреннего, интеллектуально-духовного пространства. Работы Эмиля Нольде и Франца Марка, Пауля Клее и Василия Кандинского, Робера и Сони Делоне наполнены поэтической магией цвета и света, стремлением сделать визуальные формы и выстраиваемое ими пространство носителями чистой пластической энергии.

В картине Пита Мондриана «Композиция в сером и синем» (1912) мотив, взятый из реальности (дерево), растворен в сложной геометрии пересекающихся и переплетающихся плоскостей. Вглядываясь и отпуская на волю ассоциации, можно различить то ли абрис широкой кроны, то ли черты стоящих рядом и слегка обнимающихся человеческих фигур. Игра между наблюдающим зрением и превращениями образа потенцировала включенность зрителя во внутреннюю атмосферу картины. У Пауля Клее наряду с кубистическим дроблением предметов прослеживается стремление наделить композиционной функцией сам цвет. В итоге возникают удивительные взаимопереходы, сложное сочетание линий, знаков и оттенков спектра, образующие динамику музыкального ритма, уводящие к идеям иррационального и мистического (картины «Сен-Жермен в окрестностях Туниса», 1914; «Вечерняя разлука», 1929; «Свет и другое», 1931).

Вырабатывая собственный словарь форм, Клее открыл для себя силу цвета и его метафизические свойства. Художник обустроивал плоскость с помощью неправильных геометрических форм и ярких цветовых пятен, населял их «мрачными духами», «призрачными видениями», добиваясь напряженного звучания образов. В итоге его полотна обретали магию, источаемую редким равновесием предметных и абстрактных форм, статики и динамики, строгой архитектоники и игровой открытости. Предметная изобразительность Клее удивительным образом растворяется в космическом, бездонном и в то же время определенно логическом пространстве.

Захватывающим взаимодействием графических и живописных составляющих отмечено и творчество испанского художника Жоана Миро. Как и в случае с Паулем Клее, композиции Жоана Миро насыщены богатством мерцаний и взаимопереходов, в которых аура бескрайней свободы пластического воображения подпитывается ностальгической тягой к узнаваемой предметности, интегрируя в одной картине разные типы выразительности. Холсты Миро, этого мэтра «лирической абстракции» – словно залитые солнцем поляны со скособоченными в разные стороны фигурками, напоминающими веселый карнавал масок (картины «Карнавал Арлекино», 1925; «Голландский интерьер», 1928). Мастер неустанно препарирует как расхожие изобразительные формулы мирового искусства, так и собственные пластические пристрастия. Знаки птиц и созвездий парят в невесомости, их динамические сопряжения выстраивают утонченные смысловые параллели. В картинах «Разговор насекомых» (1925); «Прекрасная птица узнает незнакомца» (1941) кажется, что на глазах у зрителя разворачивается сам процесс вызревания образов, когда абстрактные формы переходят неуловимую грань, отделяющую их от предметного мира. Магия говорящих цветов и линий в сочетании с иррациональной стихией холста нередко заставляет переносить внимание с предмета изображения *на сам процесс его постижения и осмысления*. Тем самым момент «зрительного ощупывания» картины превращается в подлинно эстетический акт, а зритель – в соавтора живописца. Ауратическая сила образов Миро дает толчок овладению сферой медитации и переживанию иррационального.

Таким образом, смелое и талантливое смешивание разнообразных стилей и техник письма в беспредметном искусстве потенцировало новые образные метаморфозы, рождение непривычных и неадаптированных прежде ракурсов зрения, вылилось в оригинальные художественные результаты, которым было под силу хранить и источать сгустки энергии.

Как мы видим, в сложении художественного посыла имеет огромное значение не только «иероглифическое значение» образа, но сама фактура его плоти, чувственные характеристики вещества, из которого вылеплен «иероглиф образа». По этой причине излюбленный прием искусствоведов – выявлять символику тех или иных цветов в живописных картинах – зачастую оказывается неработающим, поскольку мифология красного, золотистого, изумрудного и любых других цветов не обязательно в произведениях разного типа ориентирована только на определенную функцию, «семантическую работу». Здесь мы часто недооцениваем способности визуального образа самопорождать ауру пространства, ауру изобразительной фразы. А между тем те токи, которые входят в нас через безотчетную игру чувств, пред-ощущений, эмоциональных расположений и ускользаний, порождая «экзистенциальный ветерок» интуитивного, и есть прямое действие чувственной оболочки живописного полотна. Созидание новых сочетаний цветов, эксперименты со сполохами света, необычно «синкопирующими» восприятие, медленное всматривание кисти художника в фактуру тела, одежды, в шершавые, блестящие, гладкие поверхности, теплые и холодные. Все это – поиск новых строительных элементов художественного языка, проявление тяги к *асинтаксическому пределу*, к которому стремится искусство в каждой новой своей фазе.

Разбудить ауратическое переживание – значит явить миру нечто до конца непроявленное, таящее в себе противоречивость, многомерность, а не плоскость упрощенной и «гармонизированной» художником жизни. Однозначные решения – всегда искусственны. Жизнь исполнена парадоксальных связей между фактом и смыслом, между моим телом и моим сознанием, между Я и другими. Схватить и передать такие связи под силу только искусству, которое сторонится одномерных ходов, отказывается от «разъяснений», ибо они разрушают все сложные и поразительные связи действительной жизни. В своей исторической эволюции художественное творчество стремится преодолеть объяснительные схемы и прикинуть к *человеческому как таковому*, существующему в глубинах круговорота жизни, сотканному из случайностей, причастному самой сердцевине бытия. Правдивее и истиннее всего человеческие истории в

той точке, где они представляют собой зарождающийся смысл. Искусству скучно там, где все состоялось.

В этом отношении, полагаю, художественному выражению всегда свойственно быть только *приблизительным* – ведь именно это свойство и спасает язык искусства от одномерности и наделяет его потенциалом превышения раз схваченных значений. В «нелобовой» выразительности произведения и таится причина того, почему аура вспыхивает не в момент претворения кульминационных точек, а на окольных путях события. Для того чтобы художественное излучение длилось, необходимо суметь передать на картине миг, побуждающий данное состояние к развитию. Зрительское впечатление в той же мере нельзя считать завершенным: любому воспринимающему сознанию невозможно замереть на определенной ментальной реакции, очертить содержательные пределы увиденного. Пишущий об искусстве также по-своему ищет адекватный слог, стараясь расположиться между образно-метафорическим и аналитическим письмом, которому зачастую все равно не под силу передать и малые дозы живописного свечения.

«Пантеистическое» углубление художественной вещественности, внимание к материальной плоти языка можно наблюдать и в поэзии. Здесь также обнаруживается тенденция высвобождения средств поэтического высказывания из-под функционально-семантического гнета, стремление чувственной оболочки слова выступать самоценным строительным элементом образа. Поэзия всегда оперирует словами, преодолевающими границы собственного смысла, и сегодня это свойство поэтической речи усилено. Разумеется, в своих обычных значениях это могут быть слова о любви, о смерти, о временах года. Однако, как известно, смысл стихотворения располагается не по горизонтали, а по вертикали. Мы схватываем интонацию, ритм, которые *сразу* формируют установку, предчувствие смысла. И эта возникшая вертикальная ось чрезвычайно значима для интерпретации всех последующих слов и поэтических фраз. Вот строфы, в которых поэт микширует момент означивания и потенцирует через сгустки фонетической, ритмической энергии своеобразное «чувственное искушение слов»:

Начало. Слово. Трепет. Потрясенье.
Путь линий. Точка. Сферы. Превращенье
ядра, при удивительном смещенье
из хаоса в небесное знаменье,

в восторг, в изгнание, в миграцию, в свечение
частиц, в их очертанья, в наводнение
и в засуху, в жизнь, в чувства, в упоенье,
что знаменует ясный ритм вращения

земного нашего, насущности банальной:
ломаем суть, как преломляя машинально
утрату. А сейчас и дали – в дальном,
безостановочно, *сей час* в фатальном

между собою и судьбою сходстве.

(Перевод Алексея Прокопьева)

Этот фрагмент поэмы итальянского автора Альдо Нове «Мария»¹² подтверждает «тотальность» и высокую трансцендентность ауратического восприятия поэзии, сотканной, казалось

¹² Альдо Нове. Мария. Фрагменты поэмы // Иностранная литература. 2008. № 10. С. 84.

бы, из вполне обычного словесного материала. Поэт использует прием своеобразного звукового пуантилизма, порождающий пространство стиха мелкими звуковыми мазками. Лаконизм и экономия средств создают ощущение воздушности, активизируют работу подсознания. На первый план выходит сам спектр литургии звуков, ритмов, и автор синхронно сенсibilизирует этот ряд. В данном фрагменте отсутствует и намек на то, что можно было бы назвать «тиранией афоризма» в современной поэзии, так критикуемой в последние десятилетия. Краткие музыкальные фразы оказываются сильнее афористического приема, неизбежно пробуждающего рациональность мышления. Эстетика цитированного стиха исходит из того, что намек – сильнее высказывания, как часто этюд – глубже завершенной картины. Колебания *между* (сплохами значений, точками синкопированного ритма) дают толчок акту мгновенного вчувствования, интуиции. Мы ощущаем рождение в этих строках некоей «новой гравитации», позволяющей истончить поэтическое высказывание до того состояния, когда его невесомость становится для нас важнейшим приобретением, пробуждающим не вполне ясное, неадаптированное, но человечески валентное, ценное состояние.

В сравнении с печатным словом визуальный образ еще более усиливает эффект непосредственного восприятия: ведь эмпирически постижимое не исчезает и не теряет своего значения на протяжении всего процесса созерцания. Спонтанные реакции опережают рефлекссию – отсюда и хорошо всем знакомый магнетизм даже отдельной изобразительной или поэтической фразы. Когда воспринимающий произведение беззаветно готов идти вслед за художником, веря и принимая, что воссозданный творцом *этот* шорох травы, *этот* падающий снег, шум моря или тихий голос друга и есть последняя истина Бытия...

Безусловно, переживание художественной ауры во многом протекает как процесс аффективный, телесный, до-рефлексивный. Вот эта способность ауры к моментальному впитыванию того, что рационально может быть обосновано позже в опоре на множество слов и аргументов, придает ауратическому впечатлению особый статус. Ведь и сакраментальный вопрос – существует ли любовь с первого взгляда? – исходит из оценки проницательности именно этой начальной мгновенной вспышки, являющей истину до получения детального знания. Тем самым рождается взгляд на ауру как едва ли не на некую автономию, у которой есть собственная среда обитания и которую никакое усердие «рациональной критики» не способно нейтрализовать. В таком же ключе эта догадка прочитывается и у Пастернака: *«И странным виденьем грядущей поры/ Вставало вдали все пришедшее после»*.

Не приближает ли нас сказанное к выводу, что ауратическое равно соединяет в себе человеческое и космическое? Множество примеров позволяют заключить, что *ауратическое соприсродно человеческому*, ведь вовлеченность в эманации ауры всегда желанна для человека как радость мгновенного самопревышения, броска в сторону неадаптированного, как обещание «повышенной жизни». Одновременно – в излучении ауры явлена концентрация витальной силы, онтологически глубинного и до конца непостижимого.

Расположение человека к незаинтересованному созерцанию, как можно заметить, связано со смутным предположением в самоценности последнего, его причастности органике подспудных ритмов природы. Есть интуитивное ощущение близости созерцания каким-то значительным, магнетичным доопытным состоянием, открытым впитыванию близкочастотных колебаний из внешнего мира. Вот как будто бы факультативная запись из дневника современного французского писателя-эссеиста Кристиана Бобена, наблюдающего за собственными этапами творчества: «Воскресенье, 28 апреля 1996 года. Часами лежу в спальне на кровати и наблюдаю, как ветром колышет портьеру. Кто-то сочтет это занятие – если это можно назвать занятием – унылым или, скажем, меланхоличным. Бывают дела поинтереснее? Ничего подобного. Скорее наоборот: неподвижность тела и трепет занавеса представляют самое удачное

выражение радости. После столь насыщенно проведенных часов (да-да, именно так – насыщенно) еще и писать – это почти излишество»¹³.

Условие созерцательного отношения – способность зрителя наряду с погружением во внутреннюю интроспекцию непринужденно входить в такт с ритмами внешнего мира. Акт созерцания никто не подгоняет, человек сам определяет его длительность и интенсивность. Важно помнить, что при всей спаянности и органике произведения искусства в него включен неорганический элемент, имя которому – свобода. В нефункциональном восприятии она присутствует сполна, именно потому что все смыслы, инсайты, догадки в процессе созерцания вспыхивают и просачиваются без нажима, без предуготовленности, исподволь. Получается, восприятие в состоянии ухватить какую-либо вещь только при том условии, если до этого оно ощутило себя существующим *в самом непреднамеренном акте схватывания*, приняло в себя токи наивного контакта с изображением, красками, светом, «зависало» в непосредственном взгляде на вещи до знания о них. Человек, накопивший опыт бескорыстного восприятия, любит не только раскрывающийся перед ним образ, но и само свое чувство к этому образу (состояние в момент созерцания). Ведь последнее значимо как подтверждение способности к самопревышению, преодолению своей единичности, причастности Другому миру, внезапно оказавшемуся близким.

Один из плачевных итогов стандартизации культуры – свертывание времени созерцания произведений искусства, на что сами творения реагируют соответствующим образом: потерей важнейших метафизических качеств, упрощением внутренней структуры, нарочитой закругленностью смыслов. Заполнивший повседневную жизнь глянец предполагает скольжение взгляда по одной только фактуре (живописи, фотографии, дизайна, моды, интерьера, театральной сценографии) и извлечение необходимых информативных смыслов без претензии на «ауратическое» переживание и погружение вглубь вещи. Однако, к счастью, этот процесс – не тотален. Наряду со снижением удельного веса творческого созерцания можно увидеть немало как простых, так и изощренных попыток человека уклониться от любых «принудительных идентификаций» и удержать «согласованную реальность» на почтительном расстоянии. Обладание способностью созерцания становится сегодня своего рода «статусным качеством», демонстрирующим наличие у человека, культивирующего созерцание, *досуга*, его невключенность в суету и в стандартизированность массовых форм жизни.

* * *

Согласимся, что сама природа ауры такова, что ее ортодоксия как сумма завершенных теорий не способна существовать. Невыразимость ауратического не заслоняет, а приоткрывает субстанцию мира, предохраняя человека от забвения Бытия. Художник актуализирует глубины безмолвного опыта, воссоздавая первичный контакт с миром вещей, вызывающих к человеку. Пространственный образ обнажает свою сокровенную сущность, чувственно пленяющую нас и одновременно отсылающую к трансцендентному.

Если попытаться суммировать эстетические свойства, рассеянные в большом числе творений разных времен и стилей, можно сказать, что произведение с сильной аурой всегда кажется незавершенным, из него бьет источник новых и новых смыслов, и непредугаданность движения наших переживаний – свидетельство силы художника, сумевшего вторгнуться в таинство мира. Часто это произведения, рассчитанные на большую внутреннюю работу зрителя, не открывающиеся сразу. Их магнетизм порожден сильной гипнотичностью вещественной фактуры, они культивируют замедленный ритм созерцания, домысливания, вырабатывают особый говорящий язык молчания.

¹³ Бобен Кристиан. Автопортрет у радиатора // Иностранная литература. 2007. № 8. С. 191.

Человек, существующий только в режиме «потребления смыслов», отсекает жизнь прежде, чем успевает ощутить ее. Ауратическое излучение приоткрывает щели, сквозь которые обнаруживает себя бесконечность – чувственных мерцаний, наслоений, смысловых скольжений, озарений, составляющих самое ценное, чем живо искусство. В этих пространствах *становящегося* уже есть все то, о чем следует постоянно размышлять.

Б. М. Бернштейн

От магии культа к магии эстетического взгляда. Аура утраченная и обретенная

В свою последнюю книгу, увидевшую свет на пороге Века Разума, Роже де Пиль включил знаменитый «Баланс художников». Это была первая попытка найти твердые основания для ранжирования художников, исходя из эстетических критериев, и дать этому ранжированию надежное количественное выражение. Оценки выставлялись по четырем категориям – композиция, рисунок, цвет, экспрессия – и располагались между нулем и 18-ю баллами. Опыт приложения к искусствоведению методов, которые позднее получают название строгих, был преждевременным. Оценки де Пиль послушно отражали вкусы времени и склонности самого составителя таблицы. Из нее можно было узнать, на сколько баллов, скажем, Отто ван Веен превосходил Дюрера по всем четырем показателям¹⁴. Дальнейшая эволюция вкуса отвела «Балансу художников» место второстепенного исторического свидетельства. Он, однако, был не вовсе забыт. Примерно два с половиной столетия спустя Роже де Пиль передразнил Сальвадор Дали. Как и следовало ожидать, в его таблице серьезность и пародия смешаны до неразличимости. Но в ее абсурдной числовой строгости запечатлена сюрреалистически-далианская аксиология. Оценки выставлены по следующим категориям: техника, вдохновение, цвет, сюжет, композиция, оригинальность, гениальность, тайна. К параметрам, взятым у де Пиль, Дали добавляет другие, еще менее поддающиеся количественному измерению – неясные, ускользающие, размытые. Гениальности у Энгра – ноль, столько же, сколько у Месонье, но у Месонье тайна оценена в 17 баллов. У Веласкеса по тайне оказалось на два балла меньше. Эдуард Мане за вдохновение получил единицу, а сам составитель «баланса» по этой рубрике выставил себе 17 баллов...¹⁵

Можно предположить, что добавленные параметры Дали, если оставить в стороне проблему их числового измерения, куда ближе к понятию ауры, нежели рациональные оценочные решетки Роже де Пиль. Вдохновение, оригинальность, гениальность, тайна – похоже, что совокупность этих свойств и порождает то неуловимое, интуитивно ощущаемое и остро переживаемое телесно-духовное свечение, которому дал имя Вальтер Беньямин в своей ныне знаменитой работе. Во всяком случае, так кажется – по причинам, которые нетрудно разглядеть.

Думал ли иначе сам изобретатель термина? Во введении к статье, имея в виду предлагаемые в ней тезисы, он отмечал, что они, эти тезисы, «... отбрасывают ряд устаревших понятий, таких как творчество и гениальность, вечная ценность и таинство, – неконтролируемое использование которых (а в настоящее время контроль осуществим с трудом) ведет к интерпретации фактов в фашистском духе. *Вводимые далее в теорию искусства новые понятия отличаются от более привычных тем, что использовать их для фашистских целей совершенно невозможно*»¹⁶.

Вряд ли Беньямин был знаком с оценочными критериями Дали. Но отверг он именно эти и им подобные, предложив взамен «новые понятия». С исходной декларацией автора полагалось бы считаться. Действительно, такие новые понятия в статье есть. Заменяя категории, восходящие к романтическим интерпретациям художественного, они должны были стать современным инструментом независимого, объективного исследования, не признающего ни вечных ценностей, ни мистических озарений и основанного на трезвом историзме – как и полагается

¹⁴ Строка Дюрера содержала следующие оценки: композиция – 8, рисунок – 10, цвет – 10, экспрессия – 8; у ван Веена соответственно – 15, 15, 12, 13. Наивысшие суммы баллов – по 65 – получили Рафаэль и Рубенс: Роже де Пиль был рубенистом.

¹⁵ См.: Голомисток И. Н. Искусство авангарда в портретах его представителей. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 128 (сноска).

¹⁶ Беньямин Вальтер. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996. С. 16.

марксистскому анализу. Но наиболее прославленное новое понятие, введенное впервые Беньямином – понятие ауры – представляет в этом смысле серьезные трудности. Принадлежит ли оно к числу «новых понятий»? Или это всего лишь другое имя, синтезирующее и замещающее понятия, которые Беньямин считал устаревшими? Так или иначе, но аура в позднейших истолкованиях оказалась где-то рядом с гениальностью, вечной ценностью и таинством.

* * *

Одним из первых читателей статьи Беньямина был Теодор Адорно: он получил машинописную копию немецкого текста еще до первой публикации статьи, которая, как известно, увидела свет во французском переводе. Адорно быстро отозвался подробным письмом, где сразу было оговорено, что это не тот разбор, которого заслуживает исследование Беньямина, и выражена надежда на последующие обсуждения во время встречи¹⁷. Такие обсуждения, без сомнения, имели место. Тем не менее, первый развернутый отклик блистательного мыслителя, друга и единомышленника автора был в письме, и он заслуживает внимания.

Замечу сразу, что Адорно не говорит об ауре специально, но принимает новорожденное понятие без обсуждения, почтительно заметив, что прибегает к «новой терминологии». Адорно прежде всего говорит о том, что возбудило его страстный интерес и полное приятие – это «диалектическая конструкция», изображающая «отношения между мифом и историей», а именно – диалектическое саморазложение мифа, которое увидено как «расколдование [Entzauberung] искусства»¹⁸. И именно в этой связи у Адорно появляются возражения. Он находит, что Беньямин – скорее неумышленно – переносит понятие магической ауры на «автономное произведение искусства» и прямо присваивает последнему контрреволюционную функцию¹⁹. Отдавая себе отчет в том, что «магический элемент» сохраняется в буржуазном произведении искусства, Адорно считает, что «сердцевина [die Mitte] автономного произведения сама по себе не принадлежит к мифологическому измерению», но будучи по существу диалектической, «соединяет в себе магический элемент со знаком свободы»²⁰.

«Я не хотел бы защищать автономию произведения искусства как особую привилегию, и я согласен с Вами, что ауратический элемент произведения искусства находится в ситуации исчезновения, и это, кстати, не просто за счет технической репродуцируемости, но также в результате действия его собственных, „автономных“ формальных законов... Но автономия произведения искусства, и потому его материальная форма, не идентична заключенному в ней магическому элементу...»²¹.

Интерпретация Адорно особенно значима, поскольку это не толкование «из будущего» – такими статья Беньямина обрстет сверх всякой меры – а чтение современника, мыслящего и читающего на одном с автором философском диалекте, или, если выражаться менее архаически – находящегося в общем с ним дискурсе. Впрочем, и в этом случае приходится устанавливать некоторые лексические соответствия. Адорно в своем разборе постоянно говорит о *магии* ауратического произведения. Беньямин о магии едва упоминает, да и то в связи с древнейшими, примарными стадиями функционирования изображений. Куда более общее понятие,

¹⁷ Беньямин отправил текст из Парижа в Лондон 27.02.1936 г. Ответное письмо датировано 18-м марта. См.: Adorno T. W. Briefe und Briefwechsel. Band I. Theodor Adorno, Walter Benjamin. Briefwechsel 1928–1940. Herausgegeben von Henri Lotz. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1994, S. 165, 168. (Здесь и далее пер. с нем. мой. – Б. Б.)

¹⁸ Ibid. S. 168.

¹⁹ В ходе позднейшего редактирования письма для публикации Адорно заменил «контрреволюционную» на «реакционную» (см.: Ibid. S. 468). Так или иначе, но это замечание Адорно незаслуженно забыто, хотя оно недвусмысленно и точно указывает на ход мысли Беньямина.

²⁰ Ibid. S. 169.

²¹ Ibid. S. 171.

которым оперирует Бенямин и которое должно быть эквивалентно магическому у Адорно, – понятие *ритуала*.

Это расхождение легко преодолимо. Оба говорят о *культовой основе* «ауратического искусства», сначала в прямом смысле, а затем – в метафорическом облачении «секулярного культа». В «секулярную» эпоху ритуализация художественных процессов и событий есть лишь внешняя форма эстетической религии. Если говорить о сокровенной природе ауратического, то «магия» Адорно будет, пожалуй, более уместна, нежели «ритуал» Бенямина.

Отклик Адорно ставит точки над *i*, обнажая пейоративную окраску каждого из определений – что «ритуального», что «магического». При этом в диалоге двух друзей отчетливо проступает единая фоновая конструкция, обусловленная марксистским настроением обоих.

Вот как выглядит максимально обобщенная историческая схема в изложении Бенямина. «Первоначальный способ помещения произведения искусства в традиционный контекст нашел выражение в культе; древнейшие произведения искусства возникли, как известно, чтобы служить ритуалу, сначала магическому, а затем религиозному. Решающим значением обладает то обстоятельство, что этот вызывающий ауру образ существования произведения искусства никогда полностью не освобождается от ритуальной функции произведения. Иными словами: *уникальная ценность „подлинного“ произведения искусства основывается на ритуале, в котором оно находило свое изначальное и первое применение*. Эта основа может быть многократно опосредована, однако и в самых профанных формах служения красоте она проглядывает как секуляризованный ритуал. Профанный культ служения прекрасному, возникший в эпоху Возрождения и просуществовавший три столетия, со всей очевидностью открыл, испытав по истечении этого срока первые серьезные потрясения, свои ритуальные основания. А именно, когда с появлением первого действительно революционного репродуцирующего средства, фотографии (одновременно с возникновением социализма), искусство начинает ощущать приближение кризиса, который столетие спустя становится совершенно очевидным, оно в качестве ответной реакции выдвигает учение о *l'art pour l'art*, представляющее собой теологию искусства. Из него затем вышла прямо-таки негативная теология в образе идеи „чистого“ искусства, отвергающей не только всякую социальную функцию, но и всякую зависимость от какой бы то ни было материальной основы».

И далее: «... техническая репродуцируемость произведения искусства впервые в мировой истории освобождает его от паразитарного существования на ритуале. Репродуцированное произведение искусства во все большей мере становится репродукцией произведения, рассчитанного на репродуцируемость. Например, с фотонегатива можно сделать множество отпечатков; вопрос о подлинном отпечатке не имеет смысла. *Но в тот момент, когда мерило подлинности перестает работать в процессе создания произведений искусства, преобразуется вся социальная функция искусства. Место ритуального основания занимает другая практическая деятельность: политическая*»²².

Сквозь описание метаморфоз искусства проступают каркасные ребра финалистской концепции истории. Весь сжатый экскурс насыщен переживанием современности, как пороговой эпохи, приуготовляющей торжество оптимистической эсхатологии. Можно установить очевидные корреляции: ритуально-магическая аура должна быть отнесена к докапиталистическим формациям, секуляризованная ритуальность ауры соотносится с буржуазным потреблением искусства, наступающая эпоха механически репродуцируемого искусства, отвечающего чаяниям и потребностям «масс», готовит политизированное и, надо предположить, социалистическое искусство. Неизбежной фазой общего телеологически ориентированного движения оказывается ситуация исчезновения ауратического элемента произведения искусства, как пишет Адорно, разумно добавляя, что это происходит не просто за счет технической репродуцируе-

²² Бенямин Вальтер. Указ. соч. С. 26–28.

мости, но также в силу выполнения собственных «автономных» формальных законов. Об этом Бенямин, кажется, не думал, он представлял процесс однолинейно. Вот почему он, по выражению Адорно, сферу произведений искусства отправил в ад²³. Имелось в виду ауратическое произведение. Подобно известной мифологеме, Бенямин породил ауру, с тем чтобы принести ее в жертву во имя революционной идеи.

Так рисуется положение дел в свете переписки Бенямина и Адорно, а верней сказать – в свете интерпретации статьи Бенямина его корреспондентом и другом. Но возможен иной ракурс.

«Из различных, неясных и двусмысленных, размышлений Бенямина об исчезновении древних связей между искусством с одной стороны и мифом и ритуалом с другой, можно увидеть, что этот разрыв никоим образом не был в его глазах чистым приобретением: он, видимо, хотел, чтобы уцелело нечто существенное из мифологического наследия человечества, без чего культура не может длиться»²⁴.

За неясными и амбивалентными строками Беняминового дискурса мерцает невысказанная надежда на выживание культуры и непреодоленная (и непреодолимая) привязанность к ауратическому типу художественного произведения. К тому времени, когда Л. Колаковский писал цитированные строки, т. е. к семидесятым годам прошлого века, это уже было замечено и специально акцентировано.

* * *

Длинная цитата из статьи Бенямина, приведенная в предыдущем разделе, необходима, поскольку там изображен исторический фон, без которого революция технической репродуцируемости непонятна, неопишима и неопределима: только в оппозиции к «паразитарному существованию на ритуале» вырисовываются очертания нового и невиданного ранее способа существования искусства. В литературе, посвященной самой известной работе Бенямина, этому аспекту уделено немного внимания, куда меньше, чем философским, общекультурологическим, психологическим, социологическим и прогностическим ее аспектам. Историки искусства ввели *Беняминово слово в свой лексикон* без специального анализа – скорее как образ, нежели как термин; случается, что «аура» появляется в искусствоведческом тексте без прямого отношения к существу дела.

Авторское зрение Бенямина напряженно сосредоточено на оппозиции «уникальное – тиражированное». По оси этой оппозиции, собственно, и выстраивается общая историческая схема. Насколько прочны основания, на которых она возведена? Примем – вслед за Бенямином – ритуально-магическое функционирование образа за исходное, задающее все последующие метаморфозы. Согласимся, что аура, как бы ее ни определять, может быть обязана своим возникновением сакральному статусу и магическим свойствам, приписываемым изображениям. Для ранних форм изобразительности аура будет представлять собою сакрально-магическое поле культового (ритуального) артефакта. Так вот, в этом случае придется оспорить основополагающий тезис Бенямина об уникальности наделенного аурой объекта. Обладающий сакральной аурой объект не обязательно должен быть единственным и неповторимым. Напротив, допустимо (и даже необходимо) некоторое множество равносильных и взаимозаменяемых культовых изображений. В предельном случае это может быть в буквальном смысле

²³ См.: Adorno T. W. Briefe und Briefwechsel. Band I. S. 170.

²⁴ Koiakowski Leszek. Głównie nurty w marksizmu. Powstanie – rozwój – rozkład. Londyn: Aneks, 1988, str. 1067 Вообще, полторы страницы, которые мудрый польский философ уделит В. Бенямину в своем капитальном труде, безусловно весят больше, нежели многие пространные, но достаточно произвольные комментарии и толкования.

тиражированное множество вполне тождественных изображений, из которых каждое в равной мере наделено сакральной аурой.

Признание этого факта заставляет иначе взглянуть на всю историческую конструкцию, намеченную Бенямином. Техническая воспроизводимость и ее культурные обертоны теряют свою революционную, направленную в неизбежное будущее роль, они обнаруживаются – в достаточно зрелых формах – уже в древних культурах. История ауратических свечений, метаморфозы их восприятий, переживаний и относящихся к ним ментальных стереотипов получают иной вид. Они становятся не только сложнее и богаче, но – что куда важнее – *утрачивают линейность*. Реальная история изображений предлагает нашему взгляду куда более замысловатые и неожиданные конфигурации, тяготеющие скорее к делёзианскому образу ризомы.

Нетрудно показать, что именно в тех древних культурных пластах, где магический ритуал востребовал и породил ауратический образ, интенция тиражирования была по-своему не менее сильна, нежели в новейшие времена. Во всяком случае, культурная роль тиражированного образа была столь же значительной. Идентичность образов обеспечивалась двояко: либо их полноценным механическим тиражированием, либо таким мануальным повторением, при котором отличия единичных экземпляров не маркированы, не принимаются в расчет, и всем экземплярам серии приписывается идентичность и функциональная взаимозаменяемость. И таким именно образом все копии наделяются сакральной аурой.

* * *

Примеры несовпадения уникальности и магической ауры ожидают нас уже в самой древневосточной колыбели мировой цивилизации. Они, помимо прочего, замечательны тем, что мы имеем дело именно с *техническим тиражированием* изображений. Я имею в виду Древнюю Месопотамию.

В глиняной культуре древнего Междуречья, в ее окрестностях и более отдаленных ареалах сложилась невиданная по своим масштабам индустрия *отпечатка*. Печатные формы, найденные в этом регионе, где, по известной формуле С. Н. Крамера, начинается история, относятся к периоду на добрую тысячу лет длиннее христианской эры: от середины четвертого тысячелетия до н. э. и до конца первого. Печати и оттиски печатей насчитываются тысячами. К извлеченным из раскопок тысячам, ясное дело, следует прибавить тысячи не раскопанных. Известно, что печатями владели даже рабы. Печати сопровождали умершего в могилу. В месопотамские культовые практики входило принесение даров богам; дары состояли преимущественно из съестного, но приемлемы были и дары иного рода, и в их числе – огромного размера оружие и такого же божественного размера цилиндры-печати²⁵. Одно только их количество, наличие их во всех социальных стратах и участие во всех, если можно так выразиться, модусах бытия, человеческих и божественных, позволяет предположить, что обладание печатью было необходимым условием, онтологической гарантией правильного, полноценного существования.

Преобладали в этом массиве цилиндры-печати с нанесенными на них врезанными изображениями. Прокатанные под небольшим давлением по сырой глине, они оставляли рельефные оттиски на табличках-документах, табличках-письмах, ящичках-конвертах, на сосудах, на кирпичах и строительных блоках. Главный объем изображений составляли мифологические сюжеты, рисующие в совокупности центральные сакральные события и опорные ситуации мифологического мироустройства. Персонажами композиций на цилиндрах-печатах выступают главным образом персонификации или повелители космических и природных сил.

²⁵ См.: Collon D. First Impressions. Cylinder Seals in the Ancient Near East. London: British Museum Press, 1993. P. 131; Merriam-Websters Encyclopedia of World Religions. Springfield, Mass.: Merriam-Webster, 1999. P. 719.

Печатам месопотамского ареала принято приписывать определенный круг практических функций: в соответствии с местами, где находились отпечатки, они должны были быть знаками собственности, замещать подписи правящих лиц, лиц, вступающих в сделки, лиц, уполномоченных совершать транзакции, свидетельствовать подлинность документов и т. п. Все это выглядит правдоподобно и соответствует нынешним практикам использования печатей. Возможно, даже слишком: в перечнях практического назначения ощущается привкус модернизации. Древним обитателям Междуречья и прилегающих регионов приписывается образ действий и способы идентификации, присущие новейшим временам²⁶.

Однако самые ранние идеи относительно назначения цилиндров с награвированными изображениями сводились к тому, что это амулеты. Мысль о том, что это печатные формы, была высказана впервые в 1815 г.²⁷ В дальнейшем она полностью подтвердилась. Назначение печатных форм получало новые интерпретации, связанные по преимуществу с экономическими и юридическими аспектами древней культуры. В книге, которая стала выдающейся вехой в истории изучения печатей, Г. Франкфорт посвятил их использованию лишь краткую вводную главку. Первой функцией отпечатков он называл идентификацию владельца опечатанных предметов и ценностей. Вторичной функцией, вытекающей из первой, он считал легализацию письменных документов. Тем не менее, говоря об эволюции надписей на печатях, он должен был упомянуть о стандартизации текстов, где религиозное содержание уступало место магическому, выражение веры – наделению некой силой²⁸. В дальнейшем, в ходе подробного анализа памятников он не раз указывал на их *магически охраняющую функцию*.

В новейшей литературе эта функция попадает в список основных. Д. Коллон считает первым назначением печатей любого типа и периода – быть знаком собственности и, уже как продолжение обозначивания, охранять меченую собственность. Это свойство придает печати ценность амулета, который защищает также самого носителя и владельца печати²⁹.

Однако амулет – слишком ограниченное и потому далеко не точное определение того религиозного-магического ореола, которым наделял цилиндры-печати древневосточный ментальный контекст. Конечной функциональной целью существования печатей было не их собственное свойство, но способность оставлять отпечатки. Отпечаток с цилиндра охранял собственность, защищал владельца и благоприятствовал его делам, гарантировал подлинность документов и их юридическую действительность *благодаря своей сакрально-магической природе*. Изображение-подобие должно было играть тут решающую роль. Боги, герои, космические события, ритуальные сцены, сцены борьбы с демонами и царских побед, схваченные в изоб-

²⁶ Косвенным показателем идентификационной службы печатей могло бы служить наличие подделок. Вот почему несколько лет назад было предпринято педантическое лабораторное исследование надежности месопотамских печатей. Группа ученых изготовляла подделки печатей, пользуясь готовыми оттисками. Подделки изготовляли из материалов, которые были принципиально доступны гипотетическим фальсификаторам третьего-второго тысячелетия до н. э. (см.: Johnston Roger G., Martinez Debby D., Garcia Anthony R. E. Were Ancient seals secure? // *Antiquity*. June 1, 2001). Надежность оказалась невысокой; отобранные для инспекции лица по большей части ошибались, принимая отпечатки с подделанных форм за подлинные. Авторы исследования подчеркивают, что им не известны приемы, которые использовали для идентификации отпечатков древние инспекторы. Нам тоже. Неясно даже, существовали ли такие инспекторы. Среди доступных мне описаний археологического материала я не встретил ни одного упоминания о подделках, выполненных в предположенных экспериментаторами техниках. Похоже, в них не было необходимости – и проблема, определившая цель и параметры эксперимента, была чисто гипотетической. Доказательство возможности такого рода фальсификаций ничего не говорит о том, что они действительно имели место. Все известные науке подделки – продукты Нового времени, когда древние печати приобрели коллекционную и коммерческую ценность. См.: Collon D. *First Impressions*. P. 94–96; *Eadem*. *Near Eastern Seals*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press/British Museum, 1990. P. 56–57. Если магические свойства печати обеспечиваются подобием, а магическое действие изображения реализуется в тиражном оттиске, подделка бессмысленна. Сама проблема, которая моделировалась в эксперименте, имела бы смысл, если бы месопотамская печать была бы функционально тождественна современной казенной печати.

²⁷ См.: Collon D. *Near Eastern Seals*. P. 57.

²⁸ Frankfort H. *Cylinder Seals: A Documentary Essay on the Art and Religion of the Ancient Near East*. London, 1939. P. 2–3, 12.

²⁹ См.: Collon D. *Op. cit.* 1993. С 113.

ражении, мистическим образом уже присутствуют в отпечатке *здесь и сейчас*. Их присутствие обеспечивает сохранность и неприкосновенность вещи, гарантирует подлинность подписи, обязывающую силу документа и т. п. Сакральное изображение есть нечто большее, нежели рисунок, иллюзорное подобие, обман зрения – *подобие вяжет подобное и принуждает изображение к соучастию в бытии*.

Тысячелетний опыт древнего печатания утверждает незыблемую надежность контактного способа передачи сущностной силы от оригинала к подобию и от подобия – к следующему подобию. Древневосточные печати оказываются – за тысячи лет до фотографии – инструментом *массового механического тиражирования изображений-отпечатков*, каждый из которых наделен равной магической силой или – первичной *магической аурой*.

Это всего лишь наиболее выпуклый случай контактной передачи ауры. В дальнейших культурных практиках она расчленяется на две ветви, тесно сплетенные между собой. В одной оказываются визуальные подобию, транслируемые контактным или псевдоконтактным способом, в другом – реликвии, т. е. объекты, не обладающие никакими признаками подобию, но обретающие сакральную ауру благодаря телесной причастности или физическому прикосновению к святости.

* * *

В 1440 году каноник Фюрси де Брюй (Furcy du Braille) возвратился в Камбре из Италии, где он принимал участие в работе Феррарско-Флорентинского объединительного собора. Постановления собора, как известно, к объединению церквей не привели; схизма продолжалась. Но каноник вернулся не с пустыми руками: он привез с собой редчайшее сокровище – образ Богородицы с младенцем, написанный самим евангелистом Лукой. Десяток лет спустя икона была завещана камбрейскому кафедральному собору.

Современные исследования показывают, что образ, привезенный каноником, был – для тех времен – недавнего происхождения. Он был написан в первой половине XIV в., возможно – кем-то из съенских художников, принадлежавших к кругу Амброджо Лоренцетти. Иконографически икона восходит к византийскому типу, сложившемуся к XII в. О руке евангелиста не может быть и речи, канонику всучили фальшивку. Но иконографический анализ современникам каноника Фюрси был неведом, важна была вера. Слава иконы распространилась быстро, в город устремились тысячные толпы паломников, в их числе были герцоги Филипп Добрый и Карл Лысый, король Людовик XI посещал икону несколько раз. В 1454 г. граф д'Этамп заказал три копии с нее самому Петрусу Критусу. Через год с небольшим капитул собора заказал еще дюжину копий некоему Эйну из Брюсселя... Вот что думает по этому поводу современный исследователь:

«Принимая во внимание особый характер этой посвяtitельной иконы, не следует удивляться тому, что камбрейская Notre-Dame de Grâce стала наиболее важным объектом для собора и всей общины в целом. Владея тем, что Беньямин мог называть „двойной аурой“ – чудесным образом самим по себе и, в то же время, авторством и видением св. Луки, камбрейская Notre-Dame эффективно соединяла два посвяtitельных культа. Хотя притягательная сила картины тем самым может быть легко объяснима, куда труднее понять действия Жана Бургундского, графа д'Этампа и капитула камбрейского собора... В отличие от обломков Истинного Креста или костей мучеников, относительно которых нетрудно вообразить, будто они взяты от реальной предметности священного персонажа, реплики иконы из Камбре, изготовленные в мастерских Петруса Критуса и Эйна из Брюсселя, остаются простыми копиями „подлинной“ реликвии-иконы, выставленной в Камбре... Где скрыта их „аура“?»³⁰

³⁰ Wilson Jean C Reflections on St. Luke's Hand: Icons and the Nature of Aura in the Burgundian Low Countries during the

Хороший вопрос. Следует присмотреться к тому, в каком смысле здесь можно говорить о копии. Заказчики фиксировали в документе свое пожелание в словах «*ymagines ad similitudinem*»³¹. Мастеру заказывали «подобия» – термин (если это можно так назвать) заметно более расплывчатый. И впрямь – копия, приписываемая Эйну Брюссельскому (из Королевского музея искусств в Брюсселе), будучи поставлена рядом с камбрейским оригиналом, свидетельствует, что, при добросовестном сохранении иконографической схемы, брюссельский мастер середины XV в. написал другую картину, нежели за добрый век до него съенский живописец, который, в свою очередь, изготовлял подобие византийского образца. Еще более свободным выглядит повторение, приписываемое Петрусу Кристусу или кому-то из его мастерской (из музея Нелсон-Эткинс в Канзас-Сити)³². Оба мастера *копировали, не копируя*, и это полностью отвечало духу времени. Понятие копии в строгом современном смысле неприменимо к средневековым практикам. В то же время понятие копии вообще применимо ко всякому иконному, шире – сакральному образу в контексте средневекового христианского понимания священных изображений. В конечном счете, при самой широкой амплитуде варьирования образов, все иконы – копии оригинала, внеположного самой иконописи. Не уникальность этой иконы, но уникальность первообраза наделяет каждую икону неотчуждаемой аурой. Как и в оттисках с древневосточных печатей, здесь предусмотренное Бенямином единство не имеет места: исключение уникальности служит условием и гарантом подлинности.

* * *

Подлинность гарантируется двумя способами. В одном случае сама икона возникает и является в мир чудесным образом, без участия человека. Чудо есть наивысший гарант сходства. Другой способ, так сказать – естественный, это отпечаток. Таковы исходные образы Христа, полученные благодаря прямому контакту ткани с лицом (Плат Вероники, Мандилион и др.). Иконографические образцы, из которых вырастает все каноническое древо иконных подлинников, восходят либо к одним, либо к другим. В дополнение к достоинствам безусловной подлинности, их нерукотворность позволяет обойти ветхозаветную критику изображений, одним из важнейших аргументов которой было утверждение, что сделанное человеческими руками изображение не может быть местом пребывания сакральных субстанций. Надежнейший из мимезисов, мимезис отпечатка, определял сакральную матрицу, которая затем закрепилась в иконографическом каноне.

Однако на равных правах с нерукотворными образами-образцами существует третий род: портреты, якобы написанные святым христианским живописцем с натуры³³. Это картины евангелиста Луки. Почему эти картины (или картины, выдаваемые за портреты, исполненные св. Лукой), рукотворные и воспроизводящие оригинал дистанционно, с помощью опосредующего зрительного образа, оказываются конкурентоспособными или просто равномошными иконам-отпечаткам? Каким образом подобие, основанное на зрительном впечатлении и нанесенное на доску вручную, может быть равноценным плату-портрету, написанному подлинной кровью и потом с лица Христа?

Fifteenth Century // The Sacred Image. East and West. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1995. P. 132–133, 140.

³¹ Ibid. P. 134.

³² Ibid., ill. 70, 71, 72. P. 280–281. Х. Бельтинг, напротив, указывает, что картину из Канзаса считают работой Эйне Брюссельского, но иногда приписывают Петрусу Кристусу. См.: *Belting H. Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: Verlag C. H. Beck, 2000. S. 491.

³³ Считается, что легенды об авторстве св. Луки – позднего происхождения. Написание Евангелия от Луки датируется примерно первой половиной 80-х гг. I в.; чтобы портретировать Богородицу с младенцем Христом, евангелист должен был прожить около столетия. Впрочем, эти вычисления не имеют особого смысла, поскольку вся легенда о Луке-живописце появляется в источниках не ранее VI в. Важно, что такая легенда вообще складывается и входит в корпус основополагающих легенд, определяющих происхождение и природу иконы.

Вряд ли случайно, что во времена иконоборческой смуты защитникам иконопочитания было удобно оперировать идеей отпечатка. «Разве всякое изображение не есть печать или отпечаток, в самом себе носящий подлинный образ того, чьим именем он называется?» – восклицал Феодор Студит³⁴. «... Коль скоро Христос признается имеющим значение первообраза, как и всякий другой человек, то совершенно необходимо признать, что он имеет и изображение, перенесенное с его наружного вида и напечатленное на каком-либо веществе...», – говорил он в другом месте. «Иное – печать, иное – отпечатанное изображение; однако и до напечатления отпечаток находится на печати. Но печать была бы недействительной, если бы она не была изображена на каком-нибудь веществе»³⁵.

Если это предположение верно, то рукотворная икона апостола Луки становится ровень с отпечатком. «Всякое изображение», говорит Студит, образ, полученный посредством ошупывания зрительным лучом или посредством оттиска на основании «пневматического конуса», столь же верен, сколь верен образ на полотенце, которым Христос отер умытое лицо.

Образ оказывается последним звеном цепи прямых или опосредованных касаний. Сама по себе последовательность тактильных или квазитактильных контактов переживается как чувственно-сверхчувственная связь с сакральным первообразом. Отсюда прослеживаемое на протяжении всего Средневековья родство иконы и реликвии. Реликвия и есть полное, ничем не опосредованное физическое продолжение священной реальности, это целое или фрагментированное присутствие самой плоти первообраза – здесь и сейчас. Отпечаток, находящийся еще на самой печати, как сказал бы Студит, и доставленный сюда нераздельно от нее³⁶. Не случайно обсуждение места иконы в культе постоянно скрещивалось с обсуждением места реликвии.

Итак, ряды сакральных изображений ауратически ценны вовсе *не своей уникальностью* – их подлинность массовая. С точки зрения концептуальной схемы Беньямина это ситуация абсурдная и потому невозможная. Но именно она прочно удерживалась в течение столетий.

Для описания этой ситуации полезно воспользоваться недавно предложенным понятием, имеющим прямое отношение к проблеме преемственного повторения: произведения иконного рода (в широком смысле) можно счесть принадлежащими к «субституциональному» типу, а произведения, чья ценность обеспечивается неповторимостью авторского стиля и способа мышления, – к «перформативному».

Субституциональность – удачный термин, он прямо указывает на первичную *замещающую* функцию сакрального образа. Такого рода образ – или другой артефакт (сакральное здание, например) – «понимается как знак, представитель, образец, ассоциируемый с мифическим, неясно воспринимаемым источником и осуществляющий структурную и категориальную континуальность в последовательности образцов»³⁷. Невзирая на различия в их материальном воплощении, такие объекты «надстраиваются один над другим без утрат и без изменений»³⁸. Понятно, что глагол «надстраиваются» здесь употребляется в максимально абстрагированном смысле – он не должен порождать никаких темпоральных или пространственных ассоциаций. Все образы столько же последовательны, сколь одновременны. Это открытый тираж, где каждый экземпляр может служить полноценным субститутутом другого экземпляра, поскольку все они суть субституты одного и того же реального оригинала.

Отношение к тиражно воспроизводимому реальному объекту позволяет увидеть другой аспект субституциональной природы иконы. Субституциональность, то бишь функция замещения, отсылает нас к фундаментальным основаниям культуры. Очевидно, что изображения и

³⁴ Первое опровержение иконоборцев, 8. Цит. по: Символ. 18. Декабрь 1987. С. 259.

³⁵ Третье опровержение иконоборцев, 8, 9. Там же. С. 329.

³⁶ Более подробно об этом: *Бернштейн Б.* Визуальный образ и мир искусства. СПб.: Петрополис, 2006. С. 192–194.

³⁷ Там же. С. 3.

³⁸ Там же. С. 4.

сопутствующие им знаки были первым способом хранения информации вне тела. Этой информацией они наделялись в той мере, в какой они оказались способными – наряду со словом – репрезентировать, т. е. замещать реальные предметы или действия. Изображение, как и слово, замещая, позволяет оперировать предметом в отсутствие его самого. Изображение и слово, иначе говоря, суть первые универсальные способы *моделирования реальности*. Нет необходимости специально повторять, что манипулирование с помощью подобий и имен есть символическое манипулирование. Но не менее банальная истина состоит в том, что такое понимание чуждо или, вернее сказать, недоступно первобытному сознанию (и не только первобытному, оно недоступно сознанию определенного типа по сию пору). Поэтому на место семантического отношения полагается онтологическая связь. Иначе чудо замещения кажется необъяснимым.

* * *

Итак, аура сакрального («ритуального») образа *не обусловлена его уникальностью*. Ее источник находится в другом месте. Признак уникальности экстраполирован из другого типа культуры – того, где искусство стало синонимом креативного начала, где ценностью становится индивидуальное авторство, где произведение не имеет смысла, если оно не отвечает условию эстетической «инсулярности» (Б. Кроче), где вместо «субституционального» принципа господствует «перформативный»³⁹ и т. д. Короче говоря, на эпохи доминанции сакрального образа опрокидывается опыт западноевропейской эстетической ментальности Нового времени. На этот счет однажды, противореча самому себе, проговорился сам Беньямин: «„Подлинным“ средневековое изображение мадонны в момент его изготовления еще не было; оно становилось таковым в ходе последующих столетий, и более всего, по-видимому, в прошедшем»⁴⁰. Но подлинность и аура связаны однозначно. Это показано с помощью нескольких равенств:

– «Даже в самой совершенной репродукции отсутствует один момент: здесь и сейчас произведения искусства – его уникальное бытие в том месте, в котором оно находится»⁴¹.

– «Здесь и сейчас оригинала определяют понятие его подлинности»⁴².

– «Все, что связано с подлинностью, недоступно технической – и, разумеется, не только технической – репродукции»⁴³.

– «То, что исчезает при техническом репродуцировании, может быть суммировано с помощью понятия ауры: в эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры»⁴⁴.

Подлинность либо порождает ауру, либо служит носителем ауры. Во всяком случае, там, где есть подлинность, есть аура, там, где подлинность отсутствует, ауры быть не может. Следовательно, средневековая мадонна во времена своего изготовления (и предписанного ей в момент изготовления функционирования) *не обладала подлинностью*, это качество было ей присвоено, когда она попала в радикально преобразованный культурный контекст XIX столетия. Но там, где нет подлинности, нет ауры. Так замечание, сделанное как бы мимоходом, гасит исходный тезис о «стволовой» связи ауры с религиозно-магическими практиками.

Приходится признать, что все наши предыдущие рассуждения касались какой-то другой ауры. Мы говорили об ауре, которой изображение мадонны обладало именно в контексте сред-

³⁹ См.: Nigel A., Wood C. Interventions: Towards a New Model of Renaissance anachronism // The Art Bulletin. 2005, September. P. 16.

⁴⁰ Беньямин В. Указ. соч. С. 20.

⁴¹ Там же. С. 19. Здесь и дальше разрядка моя. – Б. Б.

⁴² Там же. С. 20.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же.

невековой религиозной культуры. В. Беньямин, оказывается, говорит о той, которой *будет наделена* средневековая мадонна, уцелевшая после всех иконоборческих эксцессов, устоявшая посреди реформации и революций и попавшая в музей, где она окажется рядом (и наравне) с картинами Рембрандта, Буше и Делакруа, Никой Самофракийской и гигантскими ламассу из ассирийского дворца. Иначе – окажется в ситуации, где ей будет присвоена, пользуясь словом Беньямина, экспозиционная ценность.

Именно эту ауру, ничем не похожую на ту, прежнюю, мы должны начать искать заново, ибо она – либо другая, либо вообще единственная. Это о ней: «здесь и сейчас», «подлинность», «уникальность» и нерепродуцируемость. Каждый из этих признаков искушает очевидной амбивалентностью.

Контуры подлинности не менее размыты. Беньямин специально оговорил, что наравне с признанным оригиналом подлинностью обладают копия и подделка: *«по отношению к ручной репродукции – которая квалифицируется в этом случае как подделка – подлинность сохраняет свой авторитет»*⁴⁵.

Действительно, всякое рукотворное изделие уникально – хотя бы благодаря неточностям и ошибкам воспроизведения образца. Если подлинное это уникальное, а подлинное и уникальное – синонимы рукотворного, то для обсуждения собственно художественной проблематики требуются новые ограничения.

Круг был бы замкнут, если бы Беньямин не дал нам прямого описания ауры. Оно известно лучше всего и повторено многократно. Замечательная его особенность – в том, что оно, выпадая из логического дискурса, дается в виде *переноса*.

Так и не сказав прямо, что такое аура применительно к художественным объектам, он отсылает читателя к *иллюстрациям*.

«Было бы полезно проиллюстрировать предложенное выше для исторических объектов понятие ауры с помощью понятия ауры природных объектов. Эту ауру можно определить как уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет ни был. Скользить взглядом во время летнего послеполуденного отдыха по линии горной гряды на горизонте или ветви, под сенью которой проходит отдых, – это значит вдыхать ауру этих гор, этой ветви»⁴⁶.

Развитию образа «близкодалекости», которому суждено было сделаться формулой, сам Беньямин посвятил небольшую, но емкую сноску. Там образ возведен в ранг определения:

«... определение ауры как „уникального ощущения дали, как бы близок при этом рассматриваемый предмет ни был“ есть не что иное как выражение культовой значимости произведения искусства в категориях пространственно-временного восприятия. Удаленность – противоположность близости. Далекое по своей сути – это недоступное. И в самом деле, недоступность представляет собой главное качество культового изображения. По своей природе оно остается „отдаленным, как бы близко оно ни находилось“. Приближение, которого можно добиться от его материальной части, никак не затрагивает отдаленности, которую оно сохраняет в своем явлении взору»⁴⁷.

Сказать, что повторное определение ауры делает понятие более четко сфокусированным, было бы преувеличением. Но появилось настойчивое указание на истоки антиномической структуры ауратического феномена. Их следует искать в сфере «культовой значимости» вообще и в структурной диалектике культового изображения – в особенности. Аура обретает эстетическую автономию в условиях *секулярного* культа, но строится по *теологической* модели, выработанной в рамках иудео-христианской традиции.

⁴⁵ Там же. С. 20.

⁴⁶ Там же. С. 24.

⁴⁷ Там же. С. 26.

* * *

Пора, наконец, напомнить, что такие пространственно-временные категории как «близко» и «далеко» имеют смысл только по отношению к некоторой точке отсчета. Беньяминовское «здесь и сейчас» никак не обозначает время-место-нахождение художественного объекта (в музее, на чердаке, в старом замке, в лавке антиквара, в Париже или Киото), но только *ситуацию встречи* артефакта с реципиентом, делающую возможным переживание ауратического дыхания.

Аура реализуется в субъективном мире воспринимающего: психология ауратического переживания остается увлекательной проблемой, которая, надо признаться, находится за пределами компетенции пишущего эти строки. Психологический аспект, однако, не отменяет других аспектов.

Поговорим о физике ауры. Один из новейших критиков Бенямина придирчиво заметил, что Беньямин только однажды выразился об ауре соответственно ее этимологическим обертонам: когда, в контексте метафоры ближней ветки и дальних гор, он писал о «вдыхании» ауры. В других случаях аура – древнегреческое «веяние», «ветерок» – ведет себя неподобающе. Она может распадаться, разрушаться, подвергаться уничтожению, окружать фигуру Макбета (и актера, играющего Макбета) и т. д. По его мнению, этим описаниям лучше отвечал бы образ ореола, «гало»⁴⁸.

Я готов предложить иное соотношение понятий. Обратим внимание на еще одну непростую проблему – физическое отсутствие некогда существовавшего подлинника. Хорошо известны сотни – воспользуемся здесь элегантным выражением П. И. Чичикова – *несуществующих* произведений, которые, однако, живут в ревизских сказках истории искусства. «Здесь и сейчас» Фидиева Зевса или Миронова Дискобола, фресок Нередицы, «Мы втроем» Ф. О. Рунге или «Каменотесов» Г. Курбе – погашены их физической гибелью. О первых двух напоминают словесные описания и мерцающие отражения в позднейших репликах, тени остальных являются в виде более или менее сносных, растворивших «здесь и сейчас» тиражированных репродукций. Говорить об ауре описаний или репродукций некорректно, ибо противоречит всем определениям, сколь бы расплывчаты они ни были. Тем не менее, нечто от уникальности сохраняется в их мнимом бытии. Может быть, именно здесь стоило бы заговорить об ореоле?

Представим себе небольшую металлическую доску, на которой живописец изобразил смеющегося молодого человека. Картина в течение долгих лет, целый век, находится в частном собрании. Наконец, нынешний владелец решает ее продать, и торговый дом Moore, Allen and Innocent оценивает ее в скромную сумму 3100 долларов, предполагая, что написал ее какой-то современник, возможно даже ученик Рембрандта. В этот момент несколько наиболее авторитетных специалистов признают ее за автопортрет самого двадцатидвухлетнего Рембрандта второго лейденского периода. Картину приобретает анонимный покупатель за 4,5 миллиона долларов. По мнению экспертов, это исключительно удачная покупка, поскольку реальная цена пластины сегодня – примерно 30–40 миллионов долларов⁴⁹.

Следуя всем определениям Бенямина, до новой атрибуции аура картины была не меньше и не больше, чем после: ее «здесь и сейчас», равноценное ее уникальности, не изменилось: все те же мазки, та же улыбка, тот же блик на металлической эгиде... Вспомним еще раз: *понятие подлинности никогда не перестает быть шире понятия аутентичной атрибуции*. Благодаря аутентичной атрибуции на фоновом свечении подлинности вырисовались кон-

⁴⁸ Weimar Klaus. Text-Critical Remarks et Alia // Mapping Benjamin. P. 189.

⁴⁹ Я описываю реальные события, имевшие место в недавнее время; см.: San Francisco Chronicle. Friday, June 20, 2008. P. 6. Но таких случаев вообще-то много, равно как и обратных.

туры неведомой ей прежде уникальной *ценности*, а вместе с ней и цены, которая, надо сказать, сжевывает уникальность, навязывая вещи универсальные эквиваленты.

Не думаю, что в этой связи надо переосмысливать и без того неопределенную «ауру» Бенямина, превращая ее в семантический контейнер, куда можно сгружать всё новые значения. Оставим кесарю кесарево. Куда рациональней поставить рядом с неуловимой аурой еще одно понятие, схватывающее другие аспекты культурного существования произведения искусства. Следуя примеру Бенямина, можно было бы обозначить это понятие как *ореол*.

Этимология, к которой не обязательно обращаться за поддержкой, на этот раз оказывается уместной. Беняминова аура, через латинское *aura*, восходит к греческому *aura* – ветерок, дыхание, легкое дуновение, тогда как ореол, через французское *aureole*, к латинскому *aureolus* – золотой, сделанный из золота. Акустическое сходство и близость накопленной со временем семантики позволяли не только сближать, но и отождествлять эти понятия. Но этимологические различия могут быть нам на руку.

Опираясь на различия, можно придать понятиям ауры и ореола такой терминологический статус, который позволит упорядочить последующие обсуждения. Семантическая аура, порождаемая этимологией, заставляет ощущать ореол как нечто более осязаемое, материально-чувственное, в отличие от невесомой воздушной ауры, чья прозрачная легкость заставляет видеть в ней скорее духовную эманацию. Аура возвращает нас к греческому началу, к дематериализирующей семантике, к области значений, где неосязуемо обитает дух. Ореол – как гало (*halo*), диск-сияние вокруг головы, еще в эллинистические времена, а затем и в Древнем Риме окружал голову императора, символически отделяя его от прочих смертных. Примечательно, что в раннехристианских изображениях ореол отсутствовал. Изображения святых начали наделять сиянием сравнительно поздно...⁵⁰

В конце концов, употребление понятия определяется конвенцией.

Опираясь на определения Бенямина, следует, видимо, договориться, что аура есть спонтанное «дыхание» уникального объекта (или дыхание его уникальности?), сопутствующее самому факту его присутствия в поле моего восприятия, тогда как ореол объекту *присваивается*. Аура обеспечивается (если обеспечивается) самим «здесь и сейчас» объекта, ореол зависит от культурного контекста. Следуя логике Бенямина, будем считать, что небольшая металлическая доска с написанным на ней портретом улыбающегося молодого человека являла свою ауру всякий раз, когда на нее кто-нибудь непосредственно, *там и тогда*, смотрел как на единственное в своем роде живописное произведение. В культуре Нового времени это было эквивалентно славе Господней – вот она здесь, мы ощущали ее присутствие. Но громы, облака, сияния, шумы миллионов голосов – где они? Мы едва замечали эти эпифеноменальные события, сопутствующие *переживанию присутствия*, их, можно сказать, как бы вовсе и не было. Новый *ореол* появился у этой пластины сейчас, когда было установлено авторство Рембрандта. Хотя собственное присутствие объекта, тождественное его подлинности, осталось неизменным, существенным образом изменилось его качество или если угодно – *мощность* его подлинности. Теперь это не просто подлинная работа голландского живописца первой половины XVII в. – это работа гениального художника. Присутствие сделанной вещи слилось с магнетическим, зримо-незримым присутствием Рембрандта. В личностно ориентированной культуре за вещью появилась смущающая душу «старца великого тень» – *ее подтвержденное институционально присутствие, в соответствии с принятыми культурными конвенциями, радикально перенастраивает наше зрение*. Картина преобразилась, заняв место в профанно-сакрализованном культурном каноне – и мы уже готовы смотреть на нее другими глазами. Заодно

⁵⁰ Считается, что первый известный случай – изображение св. Лаврентия на мозаике в мавзолее Галлы Платидии в Равенне; мозаика датируется серединой V в.

вокруг картины появилось и коннотирующее «вторичное» золотое гало в виде сорока миллионов долларов ориентировочной стоимости.

* * *

Известно, что статья Бенямина «Произведение искусства в эпоху его механической репродуцируемости» сочтена его наиболее значительным теоретическим сочинением. Судьба предложенного там понятия ауры оказалась особенно счастливой, чего ожидать вовсе не следовало. Бенямин выступил как пророк новой, вот сейчас наступающей эры тиражируемого искусства, которая знаменует собою конец элитарного художественного потребления, конец любых форм ритуализации, а с ними – *конец ауратического произведения*. «Дали» атрофируются, массы получают «близкое» искусство, чья политизированность есть решительный ответ на негативную теологию искусства для искусства... Интеллигентское освоение марксизма казалось даром богов и превращало в Тиресия каждого, кто овладевал методом. Предсказание Бенямина было исполнено оптимизма. Некоторые толкователи, однако, прочли его как реквием.

Тут, полагаю, многое зависело от читательской перспективы. Значительный объем комментариев и интерпретаций надо отнести к области философской и общекультурологической мысли. Там свои подходы и свои фокусы внимания. Что же касается искусствоведческого чтения, то оно увидело ностальгию там, где, по замыслу автора статьи, ее быть не должно. Но в ностальгии по уходящему высокому, элитарному, ауратическому искусству можно было различить некий – пусть тусклый – свет. Для этого существовали определенные основания.

Центральная оппозиция: «ауратическое искусство – искусство массового технического тиражирования» – разворачивается не внутри самой истории пластических искусств, но в пространстве морфологических пар, на арене *межвидового состязания*: живопись (скульптура, рисунок) – кино (фотография).

Странно, что на это обращают мало внимания. Выстраивая историческую ретроспективу, Бенямин видит там (и показывает нам) по преимуществу метаморфозы функционирования пластических искусств. Но когда дело доходит до главного – до диагностирования современного положения дел и выводимого из него прогноза – то здесь фиксируется кардинальный и необратимый *морфологический сдвиг*. Картину в раме сменяет кинофильм, существующий во множестве тождественных копий. Метаморфозы самих пластических искусств (которые во времена Бенямина, у абстракционистов, экспрессионистов и сюрреалистов еще сохраняли признаки изготовленного вручную в единственном экземпляре артефакта) в этой оппозиции не принимают участия, тем более, что художественные революции второй половины века Бенямин предвидеть не мог. Картина выглядит так, что тиражные виды искусства становятся безусловно доминирующими, они вытесняют традиционные («основанные на ритуале») виды искусства на периферию культуры до такой степени, что во всемирно-исторической перспективе ими можно пренебречь.

Можно ли отсюда сделать вывод, что межвидовое перераспределение социокультурных ролей оставляет надежду на то, что собственно пластические искусства, пусть на культурной обочине, сохраняют свою ауратическую природу? Судьбоносная игра с рукотворностью и подлинностью, затеянная дерзким и зрящим в корень Марселем Дюшаном, прошла мимо внимания Бенямина, а до пресловутого «Ящика Брилло» Э. Уорхола ему не суждено было дожить. Поэтому, оставаясь в пределах Беняминова концептуального поля, можно предположить, что аура – в той или иной модификации – останется универсальным признаком «рамочного» искусства всех времен, включая наши.

Основания для этого дает, я полагаю, поэтическая форма философствования, о которой писала так близко знакомая с предметом Ханна Арендт. Обаяние чарующего образа ветки на

фоне дальних гор в минуты расслабленного, созерцательного послеполуденного отдыха оказалось сильнее сухой логики исторического прогноза. Заслуга Вальтера Беньямина, возможно им самим не осознанная, в том, что он подарил искусствознанию поразительный по своей гибкости и открытости – не термин, нет, с терминами такого не бывает – *он подарил троп*. Его неясность, размытость, расплывчатость, рассогласованная множественность значений, нечеткая отграниченность от определительных понятий и категорий делают его удобным именно там, где рациональный анализ по каким-либо причинам вынужден умолкнуть. Искусствоведческое сознание воспринимает Беньяминову ауру как замену произносимого ныне имени подлинного искусства, в лучшие времена торжествующего в своей сакральной непознаваемости, а в худшие – пугливо укрытого в тайных убежищах посреди руин постмодернистского арта.

А. К. Якимович

Аура свободного творчества. Об искусстве нового времени

А.: В прежние времена я встречал одну пожилую художницу. Однажды она со смехом рассказывала, как пошла на какую-то выставку. Это было вскоре после войны. И восхитилась одним портретом Сталина. Знаешь, почему? Там были превосходно написаны сапоги вождя. Притом эта самая художница ненавидела его глубокой ненавистью, он причинил много горя ее близким, а ее творческая жизнь вообще сломалась. И вот она увидела изумительно написанные сапоги, и глаза загорелись, ходит счастливая и светится изнутри. По причине сапог. Остальное, как она сказала, было неинтересно: френч, усы. А сапоги вождя получились на удивление. Что за странность такая? Неужели это извращенный инстинкт раба – любоваться на сапоги господина, даже ненавистного? Нет, совсем наоборот. Истинно свободный человек-художник именно так видит мир. Художник занимается онтологией, материей, вещами первичными. Он смотрит на портрет тирана и восхищается: как написаны сапоги! Материя сама по себе хороша, вот и любишься, если глаза есть. Живопись дышит, излучает. А если на портрете изображен человек дурной и недостойный, то это дело второе, а может, и десятое. Потому что искусство свободно.

Б.: Ты сам не понимаешь, что говоришь. Прекрасно написаны сапоги Сталина. Извольте полюбоваться. Вы что, сума посходили, живописатели? Из застольной беседы

Когда мы глядим на шедевр живописи, читаем великое литературное произведение или слушаем замечательную музыку, то ясно ощущаем, что художник «творит свободно». Но как это вообще понимать? Как это вообще возможно – «творить свободно»? Где и когда у художника была или есть такая возможность – «творить свободно»?

Любое общество и любая система власти предлагают художнику соблюдать нормы, требования и ограничения того или иного рода. Они бывают разного уровня и разной степени обязательности. Существуют абсолютно обязательные требования и ограничения. Имеются в виду коренные и главные установки, или, если сказать иначе, категорические императивы. Они относятся к системе власти, к религиозным сверхценностям, к требованиям морали и разума и некоторым другим антропологическим абсолютам. Это верность своему государству и его институтам, это заповеди Писания, это кодекс чести того или иного сословия и прочее в том же роде. Своим чередом приходит национальная идея и поиски своей идентичности. В таких вещах даже видят так называемые вечные ценности. С точки зрения историка культуры – это патетическое преувеличение. Мы знаем периоды истории и типы культур, где абсолюты сегоднешнего дня не действовали. Но для нас они важны, и нам хочется думать, что то, что несомненно для нас, должно быть обязательным и для Вечности.

На протяжении всей истории искусства художники чаще всего с готовностью соглашались с общезначимыми требованиями, запретами и ожиданиями, и такое мы видим не только в Древности и Средневековье, но и в более динамичных общественных системах Нового времени. Сверхценности требуют поклонения и получают его. Многие крупнейшие мастера выполняли условности и требования времени и среды и не ощущали никакого стеснения или неудобства. Им было хорошо идти в общем строю. Их не принуждали делать это, им самим было любо.

Воспевали монархов Рубенс и Веласкес, как это и полагалось в эпоху расцвета абсолютной монархии. Воспевали революционный подъем и пафос борьбы с врагом такие мастера, как Давид и Делакруа. Воспеть аристократический идеал, или прелесть бюргерского домашнего бытия, или романтические фантазии, или еще какие-нибудь объединяющие идеи – такие вещи увлекали большинство представителей большой истории искусства. Нам сегодня подчас хочется подосадовать на художников прошлого: они прославляли монархов, которые были далеки от человеческого идеала, увлекались идеологиями, которые мы трактуем с недоверием, иронией или неприязнью. Приветствовали революции, которые привели к дурным последствиям. Но сожалеть и досадовать на такие вещи неправильно. Время и среда потребовали своего, а против них человек бессилён. Когда выбора нет, неизбежность считается благом.

Никому не дано жить вне времени и социума. Художник делает не то, что ему хочется по его личной прихоти, а то, что ему положено делать и хотеть. Он верит в то, во что положено верить, и думает мысли, которые за него уже придумали другие люди. Почему же мы называем его «свободным художником» и упиваемся ощущением воли, простора и живого творческого духа, когда читаем книгу, слушаем музыку или рассматриваем картину? В чем он свободен, этот самый художник? Ему извне задано, предписано и установлено, что именно и как именно он должен изображать, как надо строить здания, какую музыку писать и так далее. Но мы ощущаем, что он волен, как птица, и всесилен, как демиург. Это волшебное ощущение охватывает нас и приподнимает.

Без всякого исследования и до всякого анализа, чисто интуитивно мы ощущаем или догадываемся, что большие мастера искусств свободны в своем творчестве. Они излучают свет свободы, они говорят свободно, поют свободно. И может быть, самое главное ощущение от большого произведения искусства – это ощущение нашего освобождения от чего-то ограничивающего, сковывающего, гнетущего. Вы сами знаете слова, которые сейчас прозвучат: просветление, очищение, катарсис. Тут же ожидает своей очереди и слово «аура».

Подчеркну еще раз: речь идет пока что не о гениальных новаторах, искусство которых переворачивает прежние представления об искусстве и находит неведомые дотоле пути развития. Пока что мы говорим о художниках-традиционалистах, которые не предлагают «новых идей» и не начинают новый стиль живописи, и не остаются в истории искусств удивительными одиночками. Речь идет о смирных конформистах, которые воспроизводят свойственные их временам идеи, представления и ценности⁵¹. Откуда возникает и каким образом получается в их искусстве *аура свободного творения*?

Мы знаем больших художников, которые не очень-то обновляют художественные средства, а идеи и смыслы в их произведениях вполне традиционные, общепринятые. Одним словом, никакой не революционер, но притом «свободный художник». Мне в этой связи прежде всего вспоминается Веласкес. Он по жизни и по идеям – законченный конформист. Верноподданный, человек чести, добрый католик, хороший придворный и прочее. Притом он видел своих высокопоставленных героев насквозь и не льстил им. Но это вовсе не по причине идейного вольнодумия или философского скептицизма. Замечу, что в Испании того времени была довольно развитая традиция ренессансного вольнодумия, увенчанная литературным гротеском эпохи барокко⁵². Веласкес хорошо знал главных представителей этого крыла – Сервантеса, Лопе де Бегу и Франсиско Кеведо. В общем, однако же, художник-мыслитель не пошел по этой

⁵¹ Сошлюсь на многотомный труд А. Хаузера «Социальная история искусств», изданный впервые в 1951 году, множество раз переизданный с тех пор (последнее издание на английском языке – 1999). Связь произведений искусства с идеями времени и аксиомами культуры является одним из главных предметов рассмотрения в этом исследовании.

⁵² Brown J. Velázquez, pintor y cortesano. Madrid, 1986. P. 36; *Eupheme* A. Эразмианство – идеологический фактор испанского Возрождения // Идеи Возрождения и философия Нового времени. Сборник статей. М., 1986. С. 33–57; Close A. Cervantes and the comic mind of his age. Oxford, 2000.

линии мысли, хотя в портретах шутов и некоторых других произведениях он явно прикасается к иронии и гротеску скептического толка.

По тем или иным причинам он не стал революционером мысли и искусства. Он не преследовал специальную цель отбросить или поставить под сомнение культуру отцов, школу, дисциплину и канон. Он наследует определенную традицию. Это не жесткая традиция академизма, а более вольная классика в духе Тициана и Рубенса, которые были для Веласкеса ориентирами. В рамках этой традиции Веласкес – традиционалист. И притом свободный художник в полном смысле слова. В рамках школы, традиции и канона находил пространство свободного творчества и неотразимого впечатления живого света, воздуха, тепла, жизненной силы. Изучая его искусство в контексте эпохи, мы видим, что художник хорошо видит неблагополучия в жизни и психике своих персонажей и даже, пожалуй, сознает историческую драму власти в своей стране. Он показывает неприятную правду, опасные симптомы, а наш глаз радуется, разглядывая легкую и свободную живопись.

Чтобы уточнить постановку вопроса, напомним один реальный эпизод из истории искусства – на этот раз искусства русского. Репин писал картину «Не ждали» в 1888 году. Он долго с нею возился, переписывал один раз, два и три и оставался недоволен. Наконец, переписал в четвертый раз и почувствовал, что получилось. Художник с подъемом сообщил в письме к Третьякову, что «картина запела». Что он имел в виду? До определенного момента картина не «пела», а потом почему-то «запела». Притом заметим, что Репин был отлично подготовленным профессионалом, и наверняка он писал картину с самого начала вполне хорошо, умело, выразительно. Мастерство, умение – все было, а идейная программа картины была именно такая, как требовала прогрессивная общественность того времени. Все было сделано, как надо. И даже дух времени присутствовал. Но какого-то художественного флюида не было. При четвертом переписывании появился флюид.

Люди искусства давно знают про такие эффекты, а объяснения на сей счет обычно сводятся к одному. Создатели картин, книг, стихов или музыкальных пьес любили и любят ссылаться на то, что художник подключен к особым сферам. Его посещает некая высшая сила, его находки и открытия (звуки и слова, формы и краски) приходят неизвестно откуда, быть может, из духовного «тонкого измерения». Гений создает свое творение не благодаря какой-нибудь идее, не по причине своего общественного служения или своих убеждений (тех или иных), и даже не по причине своего мастерства. Он может создать шедевр даже вопреки своим идеям, рассуждениям, убеждениям, умениям. Излучение, аура произведения не связаны со «смыслами». Светится и поет НЕЧТО. В общем, мистика какая-то.

Как именно приходят озарения художника, сказать нельзя, ибо «тайна сия велика есть». Разумные соображения или правильные идеи, мастерство художника не дают нам разгадку этой догадки. Художник, быть может, хотел пошагать в общей шеренге и подтвердить великие истины своего времени и своей среды (не важно, какие именно). Хотел продемонстрировать те самые умения и качества, которые в его время и в его среде считались образцовыми. Одним словом, делал все, как положено. Но притом что-то случилось, и некая тайная и великая сила сказала в шедевре помимо воли самого художника. Для ее обозначения имеется несколько слов, в том числе и замечательное слово «аура». Оно таинственное, многозначительное, *обозначает некую нематериальную силу или энергию*, которая посещает художника и отмечает собою его шедевр.

Не все художники знали это слово прежде, не все знакомы с ним сегодня, но фактически это слово либо его аналоги обладают особой значимостью для художников Нового времени. Мифология таинственного и необъяснимого вдохновения, необъяснимого явления неведомой стихии, обладает большой притягательной силой и для публики.

Нельзя было бы сказать, что наш разум совсем бессилен перед этой неведомой силой, этим удивительным флюидом. Мы более или менее представляем себе ту философскую тра-

дицию, ту духовную констелляцию, которая поддерживает и питает мифологию ауры. (Слово «мифология» в данном случае вовсе не означает «выдумка» или «иллюзия», а означает «эпистема» либо «архетип».) Напоминаю о главной теоретической «вилке» искусствоведения. При оценке художественных достоинств произведения мы опираемся в основном на две стратегические концепции. Одна восходит к Аристотелю, другая к Платону.

Первая (если угодно, аристотелевская) концепция гласит: художник становится большим мастером искусств, поскольку он идет за великой идеей и защищает высокие человеческие идеалы. Он изучает людей, он говорит правду, он знает свое ремесло, он воспитывает свой интеллект и потому обретает способность создать произведение, нужное и важное для людей. «Поэтика» Аристотеля рассказывает прежде всего о том, как делается текст, как работает слово, какие средства есть в распоряжении профессионального мастера словесности. Часто повторяемый тезис о том, что «талант – это труд», вырастает именно из этой теоретической основы⁵³.

Вторая (так сказать, платоновская) концепция говорит: существует некая неизвестная энергия или благодать. Она спускается с неведомых высот или из непостижимых разуму пределов. И эта неизвестная величина находится по ту сторону идей, человеческих ценностей, разума и морали. Она не зависит от ума, глупости, интеллекта или его отсутствия. Трудовые затраты, вкус, логика, опыт, старательность и мастерство – все это не влияет на приход или неприход озарения. (Это не означает, что найдутся такие недалёковидные платоники, которые стали бы утверждать, будто безвкусный и тупой лентяй может создать прекрасное произведение искусства.) Как бы то ни было, разговор идет о своего рода чудесном озарении. Назвать это неведомое начало можно вдохновением, а если мы назовем его приходом ауры, то это тоже не будет ошибкой. Главное в том, что это явление невидимо, нематериально, всепроникающе. И без него не бывает настоящего искусства.

Если мы вспомним тексты об искусстве (трактаты, заметки, письма художников и другие материалы), дошедшие до нас из эпохи Ренессанса и последующих времен, то там мы найдем именно эти два рода рассуждений. Большое искусство получается тогда, когда художник старательно изучает натуру (природу) и следует примеру лучших учителей, мастеров искусств. Это один род рассуждений, условно говоря, «аристотелевский». Он характерен, например, для трактатов Дюрера, для суждений Караваджо, Рубенса, Рейнольдса и других⁵⁴. О профессиональной компетентности, об умелости и мастерстве как обязательном условии искусства говорят очень многие из тех людей искусства, которые оставили нам свои соображения о своем деле.

Есть еще и другой род высказываний: для достижения результата нужен талант, озарение, послание «неведомо откуда». Это уже аргумент «платонического» типа. Завзятый платоник Микеланджело, если верить имеющимся у нас записям его высказываний, говорил, что «хорошая картина есть нечто иное, как отблеск совершенства божественного творения»⁵⁵. К такому «ожиданию чуда» тяготеет Делакруа и питает слабость Бодлер. И разумеется, большая когорта символистов и авангардистов, отмеченных визионерством, не могла обойтись без идеи «тайного послания» и «спиритуального импульса».

Нередко теоретизирующие умы пытаются совместить оба рода рассуждений, уравновесить «научение» и «озарение», «мастерство» и «чудесное открытие». Например, письма Ван Гога наполнены рассуждениями о технике и ремесле, о приемах и средствах художника, но

⁵³ Аристотель также развивал издавна знакомую античной мысли идею «катарсиса» (Поэтика, VI). Эта особая и сложная проблема в данном случае останется за пределами внимания. См.: Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. Т. 1. М., 1930. С. 728–734.

⁵⁴ Мастера искусства об искусстве. Т. 3. XVII–XVIII века / Под ред. А. Губера, В. Гращенкова. М., 1967. С. 15.

⁵⁵ Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. М.: Академия художеств СССР, 1962. С. 559.

время от времени там мелькают намеки на онирические состояния и неведомо как получаемые таинственные импульсы⁵⁶.

Многие художники разделяют ту мысль, что «вдохновение» или «удивительный случай» являются людям искусства как некий дар свыше, притом приходят не к любому и всякому, а именно к хорошо подготовленному, умелому мастеру. Изучи правила и приемы своего искусства в совершенстве, а тогда уже ты будешь свободен и сможешь нарушать эти правила, если захочешь. Каждому историку и критику искусства приходилось не раз слышать и читать эту мысль в самых разных изложениях от самых разных людей, от классицистов до романтиков, от корифеев официального советского художественного истеблишмента до самых отвязанных неофициальных художников и «актуалов» новейшего времени. Излагая это общее место своей профессии, художники вряд ли догадываются о том, что они пытаются, так сказать, примирить Платона и Аристотеля. В результате этого примирения получается такой смысловой монстр, что оба мыслителя были бы сильно озадачены, если бы могли видеть, как с ними обходятся.

Чтобы получить право нарушать правила и быть свободным от академических норм и ремесленной рутин, сначала стань мастером и профессионалом, усвой эти нормы и эту рутину. Какое странное требование! Потратить годы и десятилетия на обучение, на освоение мастерства, вхождение в профессию – и это для того, чтобы отбросить свои умения и стать «вольной птицей»? Разве это не бессмыслица? Разве нельзя сразу же, одним скачком, и без потери времени и сил стать «вольной птицей»? Художники с сильно выраженным пластическим чутьем уверенно утверждают, что нельзя. Положим, Матисс и Пикассо изображают деформированные, огрубленные, изломанные фигуры и лица, и в этих вещах есть смысл, и есть необъяснимое переживание свободы и играющего духа, и мы восхищаемся, и видим там креативное дерзкое умение отказаться от своего виртуозного умения.

Определенным образом осуществленный отказ блестящего мастера живописи (графики, скульптуры, архитектуры) от своих честно приобретенных умений и профессиональных достоинств, то есть революционный акт обновления искусства, имеет в себе некую искрящую энергию свободы. Но, как упорно повторяют мыслящие художники, такое *ауратическое излучение возможно только в том случае, если имеет место именно отказ*. То есть было от чего отказываться. У художника имеется большой творческий арсенал, запас методов, средств и приемов, наработанных школой и традицией, и художник мог бы опереться на этот арсенал, но он этого не делает, а делает то, что делают поздний Рембрандт, Гойя, Тернер, Ван Гог и так далее. Удивительным образом отвергнутая школа и отрицаемая традиция как бы передают их шедеврам некую энергию, и эта энергия светит, искрит и кружит голову. А если необученный и негодный шарлатан ляпает что-нибудь вкривь и вкось на холст или бумагу, то ничего не будет хорошего. Мы увидим нелепую и бездарную претензию, наглость неумения, имитирующего дерзкое умение.

Опытный глаз настоящего знатока, как правило, довольно уверенно отличает почерк настоящего мастера (пускай кубиста, экспрессиониста или примитивиста) от почерка дилетанта или посредственного ремесленника. Здесь мы оставляем в стороне такую проблему, как подлинное наивное искусство, обладающее своей особой аурой «духовной девственности».

Где именно пребывает и откуда приходит неведомая сила, которая озаряет и ведет художника, никто не может сказать. О таких таинственных вещах обычно говорят, что они появляются либо из области иных начал, либо из подсознания. Как бы то ни было, тут нечто необъяснимое и неконтролируемое. Может быть, дошло послание от вечных духовных энергий Вселенной, или, быть может, заговорило что-то из глубин души. В общем, нечто такое, чему нет разумных объяснений. Озарило художника – и он, как орудие высших сил или как рупор своего глубинного внутреннего мира, сказал свое слово и сделал свое дело. Потом уже он и сам

⁵⁶ Якимович А. Двадцатый век. От импрессионизма до классического авангарда. М., 2003. С. 123.

не может объяснить, что именно и как именно он сделал. А искусствоведы многозначительно говорят о вдохновении, озарении, воображении, ауре и прочих труднодостижимых материях. И даже пишут на эту тему статьи, как это делаю сейчас я.

Мы, разумеется, благодарны разным философским традициям и школам, в частности, платоновского типа (к последним относится и идея ауры). Но нам все равно чего-то не хватает. Притом чего-то первостепенно важного. Присутствие творческого «демона» остается за гранью нашего разума.

Когда мы говорим о том, что художник действует как медиум, как посредник или орудие высших сил, когда ссылаемся на непостижимое и невыразимое, на внутренний мир, силы воображения и прочие неконтролируемые факторы, то мы можем обаять и подчинить себе толпы людей непосвященных и публику самого элитарного плана, да и сами художники будут довольны и счастливы. А все же получается неловко: наш главный аргумент, если честно, отдает шаманизмом. Мы используем орудия управления психикой, индивидуальной или массовой, то есть в конечном итоге наши слова суть заклинания, а не объяснения.

Все мы много раз наблюдали или сами выполняли определенный ритуал. Искусствовед делает таинственные глаза и многозначительную физиономию и говорит о том, какое невыразимое вдохновение присутствует в картине, положим, Джорджоне или Тициана, или какие поразительные духовные эманации исходят из живописи Эль Греко, Ван Гога или Кандинского. Такой интерпретатор исполняет ритуал «причащения ауры», то есть пытается добиться передачи этой таинственной силы от шедевра к зрителю. Когда происходит такое, становится особенно ясно, что искусствоведы занимаются делом, которым положено заниматься пророкам, поэтам и художникам: вещают о том, что «тайна сия велика есть», и призывают ощутить имматериальные флюиды в работах художников. Одни зрители способны ощутить таковые, другие не способны. Вторых, пожалуй, побольше числом, нежели первых, хотя в таких вещах бессмысленно прибегать к голосованию. Как бы то ни было, однозначных и бесспорных доказательств не имеется ни у тех, ни у других.

Можно раскусить и выяснить самые разные вещи, касающиеся искусства: проблемы стиля, иконографические смыслы, творческие методы и приемы и прочее. Но сказать разумными словами о том, что такое творческий порыв, озарение, полет, состояние вольного прозрения или аура, запечатленные в произведении, – это решительно невозможно. Тут начинается территория поэзии, ясновидения, воображения, пророчества. Или камлания, или шарлатанства. Разумное рассуждение или здравая аргументация неуместны.

В свое оправдание можно сказать, что иного выхода не имеется. Мы не можем определенно и однозначно объяснить, как именно сделаны «Библейские эскизы» Александра Иванова, как сделана «Озерная мадонна» Джованни Беллини. Точнее сказать, мы разберемся с композицией, иконографией, аллегорикой и символикой шедевров, с технологическими вопросами, с некоторыми проблемами рецепции и интерпретации, а дальше никак. Как получились «Менины» Веласкеса или «Вывеска Жерсена» Антуана Ватто? Хочется понять, как получается ощущение вольной смысловой дали, которая почти физически облегчает дыхание.

Вообще надо заметить, что стихия воздуха, отсутствие силы тяжести и звуковые (музыкальные) явления (тесно связанные с дыханием и атмосферическими явлениями) постоянно вспоминаются тогда, когда люди хотят указать на ауратические моменты в произведении живописи. Прозрачные и тающие в пространстве лессировки, «полеты кисти», музыкальные ритмы, лирические мелодии, полифоническая полнота красочного строя – это все ходовые метафоры художественной критики и лексикона самих художников, когда те хотят высказаться на тему необъяснимых энергий живописного шедевра. Репин, как мы помним, сказал «картина запела», а Суриков, пытаясь описать словами раскованную и стремительную технику письма, говорил «кисть свистит». Все это суть именно метафоры, то бишь приемы художественного языка.

Неужели аналитическое рассмотрение ауры вообще невозможно, а возможно только артистическое рассмотрение? Можно ли адекватно описать, уловить, запечатлеть эту самую ауру, оставаясь в пределах рационального мышления и не добиваясь самому ауратических эффектов? Если такое невозможно, то надо резюмировать, что исследователь гениальных произведений искусства должен быть сам гениальным художником эмпатии. Артистичные мастера искусствоведческой интерпретации изредка встречаются, но это единицы. А стараются сотни и тысячи.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.