

О.А.Кривцун

Аура произведения искусства: узнаваемое и ускользающее

1

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 искусств 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 Плотин¹, и Аквинский² 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 осмысления³. Можно предположить, что в этот момент в поле внимания мыслителей как раз находились ауратические способности искусства.

¹ Плотин. О сверхчувственной красоте. // Плотин. Эннеады. Киев. 1995.

² Аквинский Фома. Сумма теологии. М. 2003. Том 2. Ч.1. Вопр.57.

³ Кант Иммануил. Критика способности суждения. СПб. 1995. С.213-279.

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 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, ска-

жем, ауратичность К.Моне гораздо сильнее, чем ауратичность Ф.Леже. Также 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 неугомный 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 цветосветовых отношений сделало значение самого рисунка оказывается 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 нагне-

тается 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 ещё 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»⁴. 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 худо-

⁴ Гессе Г. Избранное. М.1977. С. 321.

жественного предмета укоренено нечто неизъяснимое, непередаваемое.

Обратим взор к известной картине Ж.Бастьен-Лепажа «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 беспокоейству 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 трансцендентно-

му. Эта картина ещё 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 художественного 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 ступень 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 ощущается в киномузыке и музыке к театральным спектаклям. Конкретика произошедшего может стереться, 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 певи-

цы. 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, привносит 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 природы 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 всё 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 спонтан-

ной 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 до-реальное, 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 соприродной 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 самоизначальное, его источник.

Тем самым, переживание природных свойств разных стихий заключает 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 первоначальных первоэлементов 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

натурного 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 природы. 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 бытия⁵ предпола-

⁵ Теоретически воплощенное в развернутых концепциях немецких и французских философов XX века: М.Хайдеггера, М.Мерло-Понти, Э.Левинаса, М.Дюфренна и других, видящих сущность искусства в действительности художественного творения, схваченного непосредственно. (Согласно Хайдеггеру – в онтологии Dasein).

гает, что для рождения нового смысла должны встретиться 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 оно 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 «волеием» готовой открыться вещи.* Это постоянное напряжение между человеческой реальностью и вызовом мира, их нераздельность и, вместе с тем, взаим-

ную 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. Такие 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 её 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 состоя-

ние ускользающее, 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 Чехова⁶. 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

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

исторически ощущаемого предела в художественно-символическом «зондировании» мира. Художественные тенденции, созидающие 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, произвольный жест, едва заметная улыбка, неясная тревожность, тихая надежда – только такие легкие движения едва выраженных, затеплившихся, зарождающихся чувств. Сложные опосредованные 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 природы

Выразительный пример стремления художника очистить путь к самим 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, делающими 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 природы, 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 благородная сдержанность и магия значительности как знак усмирённой воли, свободной от всего случайного и необязательного. Воспринимающий Сезанна зачарован чувственным, испытывает свою сосубстанциальность 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 приникнуть 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 знаменитых, и публику влекло, прежде всего, не действие, а зрелище живописной фактуры. Так, описывая впечатление от «Руанских соборов» Клода Моне, Казимир Малевич высказывает характер-

ное 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.)⁷. Здесь явлен взгляд на живопись как живую, органично растущую благодаря пронизательной 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 – усиливавшемся 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 «противостоя-

⁷ Малевич К. О новых системах в искусстве. // Малевич К. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 1. М.1995. С.218.

ла 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.Поспелов⁸. И одна, и другая школы 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 породило 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, неподвижности мотивов мастеров противостояло их «живописное движение». Яркое подтверждение тому – «стремящаяся» кисть Н.Гончаровой, упруго-чувственная красочная кладка

⁸ Поспелов Глеб. Бубновый валет. М.2008. С. 10-11.

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. Вопрошание 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 удесятельную 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 энерге-

тическую 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 Фонтебранда», 1912). Уже упомянутый прежде такой признак аура-тичности 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 ис-

пытывает 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 натурального мотива. Сегодня мы можем по достоинству оценить тот размах 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 природой, 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 (*einfuhlung*) – 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»⁹. Безусловно, в этой концепции схваче-

⁹ Lipps Th. *Asthetik*. Hamburg. 1903. Bd.1, S.43.

ны 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 непроизвольно 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 разнообразие 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 два-

дцатом 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 ду-

хами», «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, предощущений, 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 непроясненное, 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* формирует 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 свеченье
частиц, в их очертанья, в наводненье
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,
безастановочно, *сей час* в фатальном

между собою и судьбою сходстве.

(перевод Алексея Прокопьева)

Этот фрагмент поэмы итальянского автора Альдо Нове «Мария»¹⁰ подтверждает «тотальность» и высокую трансцендентность ауратического восприятия поэзии, сотканной, казалось бы, из вполне обычного словесного материала. Поэт использует прием своеобразного звукового пуантилизма, порождающий простран-

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

во 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 сенсibiliзирует 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 ещё более усиливает эффект непосредственного восприятия: ведь эмпирически постижимое не исчезает и не теряет своего значения на протяжении всего процесса созерцания. Спонтанные реакции опережают рефлексию – 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 пронизательности именно этой начальной мгновенной вспышки, являющей истину до получения детального знания. Тем самым рождается взгляд на ауру как едва ли 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 это 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 самооценности последнего, его причастности органике подспудных ритмов природы. Есть интуитивное ощущение близости со-

зерцания 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 насыщено проведенных часов (да-да, именно так – насыщено) ещё и писать – это почти излишество»¹¹.

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, «зависа-

¹¹ Бобен Кристиан. Автопортрет у радиатора. // Иностранная литература. 2007. № 8. С.191.

ло» 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 в глубь 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», демонстрирующем наличие у человека, культивирующего созерцание, *досуга*, его невключенность в суету и в стандартизированность массовых форм жизни.

Согласимся, что сама природа ауры такова, что её ортодоксия как сумма завершённых 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, взывающих 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 незавершённым, из него бьёт 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.

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 всё то, о чем следует постоянно размышлять.

