

ТЕЙМУР ДАИМИ

ОБРЕТЕНИЕ  
ПУТИ



Баку - 1996

**ТЕЙМУР ДАИМИ**

**ОБРЕТЕНИЕ  
ПУТИ**

**Баку - "Тэбиб" - 1996**

# **МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ "ЖИВОЕ ПРОСТРАНСТВО"**

Научный редактор: **Г. Абдуллазаде**, доктор философских наук, профессор

## **Теймур Даими.**

Обретение пути. Баку, 1996, "Тэбиб", 79 стр.

Книга рассчитана на широкий круг читателей, интересующихся проблемами духовности, веры, традиции, мистики, сакрального искусства, кризисными явлениями в современном искусстве, проблемами соотношения искусства с эзотерическими учениями, а также поисками путей к цельному "тайному знанию", суггестивному "Искусству Озарения" и т. д.

© Издательство "Тэбиб", 1996

© Теймур Даими

**"Голые сучья, кажущиеся зимой спящими тайно работают, готовясь к своей весне".**

**Дж. Руми**

**"Чего человек не понимает, тем он не владеет".**

**Гете**

## Содержание

<b>ОБРЕТЕНИЕ ПУТИ.....</b>	<b>6</b>
<b>Вместо предисловия .....</b>	<b>6</b>
<b>1. Осознание краха.....</b>	<b>7</b>
<b>2. Воздух, которым дышим.....</b>	<b>7</b>
<b>3. История.....</b>	<b>11</b>
<b>4. Ошибка авангарда.....</b>	<b>17</b>
<b>5. Через страдания к радости, через тернии к истокам.....</b>	<b>19</b>
<b>6. Родники, питающие нас.....</b>	<b>27</b>
<b>МАНИФЕСТАЦИЯ ПРЕОБРАЖЕННОГО ПРОСТРАНСТВА ИЛИ ПОРТРЕТ ТОТАЛЬНОЙ КАРТИНЫ.....</b>	<b>34</b>
<b>1. Начало.....</b>	<b>35</b>
<b>2. Художник - произведение - зритель.....</b>	<b>37</b>
<b>3. Традиция.....</b>	<b>40</b>
<b>4. Осуществление.....</b>	<b>42</b>
<b>I. Красота.....</b>	<b>42</b>
<b>II. Тотальная картина.....</b>	<b>45</b>
<b>III. Психология.....</b>	<b>47</b>
<b>IV. Метафизика картины.....</b>	<b>50</b>
<b>Непреднамеренная медитация.....</b>	<b>55</b>
<b>Примечания</b>	
<b>ЭПИФАНИЯ УСКОЛЬЗАЮЩЕГО ЕДИНСТВА .....</b>	<b>59</b>
<b>1. "Беспризорное дитя".....</b>	<b>59</b>
<b>2. Полюс рая и полюс ада.....</b>	<b>62</b>
<b>3. От пространства "между" и оргиастическому взрыву и чистому творчеству..</b>	<b>65</b>
<b>4. Заключение.....</b>	<b>75</b>

## ОБРЕТЕНИЕ ПУТИ

*"Все что не укоренено в традиции есть плагиат".*

*Эухенио Д Орс.*

### ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Известно, что на формирование творческой индивидуальности любого художника всех времен главным образом влияли два основополагающих момента: общий характер эпохи (дух времени) и региональная привязанность, выражающаяся в приверженности той или иной национальной школе. Так, если обостренное чувство современности, расширяя диапазон доступности эстетического сопряжения с произведениями художника, придавало последним значение общемирового масштаба, делало их относительно понятными, а также относительно легко воспринимаемыми, то традиционная школа была необходима художнику как точка отсчета для собственной ориентации в мире, как важный и бесценный опыт самосознания.

Иначе говоря, речь идет о вечной проблеме не всегда легких, почти семейных, взаимоотношений новаторства и традиции, где первое, несмотря на дерзкую крикливость, всегда преподносилось как, безусловно, прогрессивное, а второе - как однозначно консервативное с явным негативным оттенком. Борьба этих двух тенденций определяла сам ход развития истории искусств, безжалостно убирая отжившие формы репрезентации в прошлое и оттачивая новые для обеспечения плавного перехода настоящего в будущее. Причем прошлое рассматривалось часто как нечто мертвое и весьма отдаленное, удерживаемое нашим сознанием лишь благодаря усилиям памяти.

Сейчас, в эпоху глобальных, экзистенциальных коллизий и смешения ранее, казалось бы, непримиримых мировоззренческих систем, положение в корне изменилось. На смену бурным, сумасшедшим периодам торжества идеи прогресса пришло время неторопливого переосмысления искусством своих стратегий, перекорректировки интенций, время, когда вышеупомянутые противоположности (новаторства и традиции) плавно переходя друг в друга, рожают феномен нового синкретического искусства - Искусства Озарения (ИО), равно открытого как ценностям прошлого, так и открытиям будущего.

В этот переходный, малопонятный момент, во избежание опасности повиснуть в невесомости чисто эмоционального акта, чуждого любым формам рефлексии и подчиненного только диктату субъективного произвола, современному художнику, невзирая на опасность оказаться в ловушке изощренно-кокетливых интеллектуальных спекуляций, изрыгаемых новообращенными оракулами от сегодняшней культуры, необходимо осмысление собственной творческой позиции, способной сконструировать личностный артистический контекст, в рамках которого только и возможна активная духовная самореализация.

Нижеследующий текст представляет собой подобную попытку осмысления, где я, без малейших претензий на научную жестикуляцию, исхожу из сугубо персонального художественного опыта, а также, косвенно опираюсь на опыт моих друзей-единомышленников.

## **1. ОСОЗНАНИЕ КРАХА ...**

В преддверии III тысячелетия чрезвычайно сложно отказаться от соблазна создания принципиально нового искусства, будучи обуреваемым жадой разоблачения (уже в который раз!) сверхчувственного характера реальности и стремлением высветить ее столь интригующие, потаенные структуры. Но, к счастью, социально-культурный опыт нашего безумного столетия, наглядно демонстрирует трагикомичность любых революционных парадигм, любых горячих попыток вмешательства во внешнюю жизнь и радикального изменения окружающей действительности, будь то в политике или в искусстве. Поэтому в наших силах представить свою точку зрения на ситуацию, сложившуюся в современном искусстве, свой взгляд на возможный вектор его развития, что само по себе уже немаловажно, ибо при благоприятном стечении обстоятельств может изменить его (искусства) качественный состав. Да, именно качественный состав, так как, непомерно раздувшись в количественном отношении в смысле бесчисленных направлений, новейших форм и видов самовыражения и самоутверждения, современное искусство сейчас, как никогда, нуждается во внутреннем, духовном преображении, в качественном изменении, дабы не загубить свою изрядно подтаявшую (если не исчезнувшую совсем) сакральную специфику и не раствориться окончательно в отравленной атмосфере социума. К тому же, исковерканная эстетическая ситуация, вкуче с социальной атмосферой, густо напичканная химерой идеологических концентратов, уже готовы к этому изменению. Эта готовность не только засвидетельствована аллергической реакцией человека на его убогое, жалкое и комичное существование, не только пронизана унижительным, биоцентрическим страхом перед тотальной прострацией, но и явно отмечена усталостью, пресыщенностью от злостного презрения к духовному росту и ко всем жестам и акциям духовного порядка.

Согласно ведущей идеи одной из величайших книг мудрости - древнекитайского философского трактата "И Цзинь" ("Книга Перемен") "... когда вещи доходят до крайней точки, они непременно возвращаются обратно, другими словами, некая сила, достигшая в своем развитии кульминации, поворачивает вспять, происходит изменение, ведущее в другую, противоположную сторону, например, неудача переходит в удачу, "сначала крик, вопли, потом смех" или " сначала смех, потом крик и вопли". Спроецировав эти мысли на контекст наших рассуждений, заметим, что мир в теперешнем состоянии страшно пресыщен от бешеного количественного развития, он действительно, хотя пока и молчаливо, требует движения "назад" к истокам. А чтобы убедиться в пресыщенности, усталости мира от бесконечных рационалистических инноваций, нам многого и не надо. Окинем взором окружающее и вдохнем полной грудью изгаженный воздух социума. И вот что мы увидим и почувствуем.

## **2. ВОЗДУХ, КОТОРЫМ МЫ ДЫШИМ**

Любое общество, независимо от социально-политической ориентации, ощутимо и, с какой-то

садомазохистской целеустремленностью все глубже и глубже погружается в болото завуалированного, а то и открыто снобистского цинизма, иллюзорного благополучия и ядовито-притягательного конформизма. Культ мещанской идеологии, лицемерно возвеличивающий ложную, миловидную благопристойность (ненавязчивую псевдонормативность взглядов, служащих критериями для кода поведения в обществе) и обожествляющий дурной вкус, беззастенчиво пронизывает почти все слои общества, нанося смертельный удар и разлагающий даже те мизерные, тщедушные прослойки, которые по своему предназначению должны были бы стать бастионом против всех проявлений "цивилизованных пороков" (я имею в виду интеллектуальную прослойку).

Слепо и до смешного суетливо блуждающая в причудливых лабиринтах современной жизни масса "простых" людей занята поглощением прокисшей кашицы отравленной экзистенции - она целиком озабочена поисками путей биологического выживания. Вещи, понятия, проблемы высшего порядка, выходящие за рамки общедоступного понимания, ее вообще не интересуют. Не интересуют ее, конечно же, и атрибуты искусства. В худшем случае, она их просто брезгливо презирает, в лучшем же, - жаждет одних лишь бульварных произведений, с убого тривиальным, не очень-то волнующим умы и сердца содержанием и получает их сполна, в виде слащаво-скользкой, многозначной, кокетливо бесстыдной и блестяще сфабрикованной псевдохудожественной продукции, этаких режущих глаз и слух суррогатов подлинных истин.

Было бы несправедливо, да и попросту глупо отрицать наличие в нашу эпоху выдающихся художников и глубоких, неповторимых по форме и содержанию произведений искусства. Но, несомненно, и то, что неврастенический век бешеных скоростей породил чудовищный по культурологическому размаху механизм размножения мнимых ценностей, жалких, убогих потуг на нечто свехоригинальное, чистое, вечное и, если хотите, святое. Идея возвышенной глубины с поразительной легкостью принесена в жертву прожорливой и алчной хищнице неудержимого количественного роста. Сияющее черной, ужасающей пустотой пространство несовершенной хоть и истерически кричащей художественной жизни, засоряется грубой имитацией утонченно-хрупких плодов, непрерывной и кипучей деятельностью "абсолютного эстетического духа", ростков далеко не всегда пробивающих себе дорогу в девственном виде к индифферентному и расплюсненному массовому сознанию. Проявление же этих виртуальных подделок, посредством чрезмерно расплодившихся лжемедиумов от искусства, как правило, неизбежно приводит: к полному запущению и помутнению целомудренной чистоты и лучезарной ясности первоисточника, к незаметному алхимическому превращению художественного открытия ("истины" по Хайдеггеру) в свою противоположность, к самоуверенной и грязной спекуляции о, якобы, адекватности внешнего фасада полученных результатов хрупким, ментальным формам собственно откровений и, все это, при скрытой от невооруженного глаза пустотности внутреннего содержания. Проникнуть же в сердцевину, в имманентно-змеиную сущность этих квази-произведений с тем, чтобы, узрев их вопиющую убогость и ничтожество, спокойно отвернуться от них, мешает раздирающая, насилующая сознание бурная динамика пустопорожних свершений, рожденных маниакальной активностью беспредельного технократического разгула и аннигилированных в унылой сиюминутности преходящего момента.

О каком утонченном эстетическом вкусе можно говорить или мечтать сейчас, сидя в идиотском кресле сумасшедшей современности, среди безвкуснейшей аудио-видео-информации, превращающей человека против его воли в заурядного и жалкого потребителя?! И возможно ли, вообще, наличие столь хрупкого и ранимого достоинства, судорожно бьющегося в конвульсиях



вечного сегодня, когда каждую секунду, что-то меняется, ломается, строится и снова рушится, когда каждое мгновение несет в своем чреве заранее состарившийся зародыш "переоценки всех ценностей" и любая романтически окрашенная претензия на освещение незыблемых, предвечных принципов духовной жизни, оказывается заведомо скомпрометированной и оплеванной лихорадочным техногенно-урбанистическим антуражем утомляющей всех нас монотонной действительности.

Зловещий гул смутно надвигающегося апокалипсиса, вот уже на протяжении нескольких десятилетий (и, особенно, в последнее время) цинично щекочет тонкие, рафинированные нервы наивного человеческого оптимизма, заявляя о себе все чаще и чаще, без устали провоцируя социально-этнический, а то и прямо физико-тектонический ландшафт планеты. Невероятные скорости, выхваченные из гущи биокинетических превращений и обусловленные хладнокровной наглостью грохочущих стальных машин и им подобных отпугивающих конструкций - милых детищ цивилизации, уже успели выполнить в высшей степени сатанинскую миссию по внедрению весьма своеобразных клинических условий, перекроивших психофизический облик человека, до неузнаваемости извращая его сущность. Он уже далеко не похож на безмятежного созерцателя, на невинное дитя природы, боящегося нечаянно причинить вред какому-нибудь живому существу, будь то насекомое или прелестный цветок. А естественно заложенная в человеческой душе тяга к столь мудрому состоянию самоуглубленности, благодаря чему ему, как духовной личности, открылось бы нечто более важное и ценное, чем жизнь в ее биологическом аспекте, рушится об тупое равнодушие выхолощенно-респектабельного быта. Действительно, ослепительное сияние всеядного шик-комфорта, скрупулезно обрабатывая смертельными дозами душевную организацию так называемой презренной молекулы общества (индивидуума), расщепляет ее на элементарные "психо-частички", чтобы затем, вновь скрепив их в слизкодиффузной суеде, явить миру мрачное подобие еле дышащего жалкого продукта, называемого современным человеком.

Перечисляя все эти жуткие, фантазмагорические проявления было бы, скажем так, нетактичным обойти вниманием их главную причину. Ну конечно же, материалистическое мировоззрение, эта прогнившая сумма всевозможных удобоваримых фикций, так рьяно и патетично воспетая в начале столетия, и долгое время являющаяся знаменем прогрессивного мышления, оказалась несостоятельной, а проще сказать, с треском обанкротившейся хозяйкой искренних стремлений к "предромантическому идеалу". Ни одна самая жестокая война, ни одно самое крупное стихийное бедствие не производили столь опустошительных разрушений, какое произвело это мировоззрение в умах и душах миллионов людей, отравив целомудренную энергию их духа токсичным практицизмом и превратив и без того стерильный интеллект в слепое орудие добывания нескончаемых материальных благ.

Мракобесная суть материализма, пройдясь огнем и мечом по метафизическим корням бытия и прочно утверждаясь в естественнонаучных дисциплинах, с садистским упоением выжгла на истощенном теле культуры варварскую по своей сущности формулу бешеного скачка количества (НТР<sup>1</sup>) и с иезуитским хладнокровием оскопила саму жизнь как сверхприродного явления, лишив ее еле видимых следов нежной "очеловеченной" мистической наполненности. Ловко приметив в характере заносчивой и недалекой эмпирической науки черты нездоровой предрасположенности к меркантильным атрибутам дибильного утилитаризма, материализм тотчас же вычленил и раздул эти "достоинства", искусно поощряя их лицемерную услужливость близорукой спутнице избалованного интеллекта<sup>2</sup>, имя которой - полезность. Последняя же,

страдающая хронической капризностью, внешне оставаясь как-будто бы мягкой, покладистой нрава, не только не помогало и не помогает выудить нечто действительно ценное человечеству из результатов научных открытий, но и санкционирует жажду все новых и все более ужасающих изобретений средств массовой психологической кастрации...

Заземленно - педантичной узколобости материализма более всего ненавистен возвышенный дух этики единства, разлитой во всем многообразии психических форм живого космоса. К сожалению, эта высшая над человеческая этика, являясь крайне уязвимой и вечно гонимой, как и все лишнее дара приспособляемости, служит великолепно удобной мишенью для загнанного в тупик и поэтому обезумевшего прагматического мироощущения, густо затертого к тому же на едких, зловонных выделениях разлагающегося атеизма...

Все эти факты обрекли нас на молчаливое свидетельство осуществления мягкого перехода культуры в цивилизацию, перехода от творчества к бесплодию, от становления к окостенению, от героических деяний к механической работе, с присущей этому периоду вакханалией технократического безумства, приведшей к глобальным катастрофам. Переполненные же тихим ужасом предвосхищения великих мыслителей - своеобразных эсхатологических пророков начала века, (Шпенглер, Бердяев и др.), их благородный и скрытно-панический страх перед свершившимся теперь уже фактом, воспринимаются как чисто риторические восклицания, не более.

Что же касается самих форм культурной и общественной жизни, то они все заняты, забиты, наполнены до предела и почти не осталось свободной ниши, свободного уголка еще не раскрытого кем-то или чем-то. Мир, казалось бы, целиком освоен. "Так же как географическое пространство, в котором мы достигли границ планеты и все в нем исследовали, мы можем все быстрее вращаться по кругу и внедряться в земной шар, в ясно обозримом пространстве, которое из-за постоянно увеличивающейся мобильности все более сжимается до точки, где все наши путешествия уже состоялись, где все наши стремления к бегству, перемене мест концентрируются на одной единственной точке, на Неподвижности, которая уже не есть больше отсутствие движения, но напротив, потенциальная вездесущая сила абсолютной мобильности, уничтожающей свое собственное пространство непрерывно и неустанно. Внезапно мы оказываемся на месте, перед нашими экранами, совершенно ошеломленные и озадаченные - для чего же еще двигаться" (Ж..Бодриар).

Итак, человек не только засорил мир продуктами своего никудышного интеллекта, насильственно и самонадеянно заключив этот самый мир в зону собственного интеллектуально-тиранического влияния, но и сам, по иронии ухмыляющейся судьбы оказался пойманным в ловушку своего же проекта тотальной рационализации. Второй, предметный мир машинной культуры предстал перед ним не иначе как неприглядно-карикатурным осуществлением розовой технократической мечты, ставшей мрачным экстрактом иллюзии нового машинного порядка, с особым пылом и страстью воспетого некогда разбуянившимися футуристами.

И, в этой ситуации очевидной пресыщенности и недвусмысленно наглой победы количества, человеческое сознание инстинктивно почувствовало неминуемый крах самой идеи прогресса, приведший к сегодняшнему дню, когда мир казалось бы полностью освоен и осознан, но лишь горькой ценой целенаправленного изгнания духа, что делает этот мир бессмысленным, ибо смысл сущего вытравливается вместе с духом. В судорожных поисках смысла современное искусство подошло (теперь уже действительно, а не концептуально, как это не раз демонстрировалось авангардом) к нулевой отметке, к ситуации, которую в местах обитания и

жизнедеятельности эстетической мысли, часто называют постмодернистской. Но дело здесь, конечно, не в термине, ибо, как известно, не понятие конституирует смысловое поле того или иного явления, а само это явление в силу своей значимости подталкивает аналитиков к нахождению термина фиксирующего это явление и вписывающего его в анналы истории культуры. Поэтому, нет надобности акцентировать внимание на отдельных понятиях в ущерб попыткам осознать само смысловое поле таящееся за сухим языковым обозначением. Тем более, когда речь идет о постмодернизме, который не столько определяет рамки конкретного направления, сколько указывает на глобальную ситуацию человеческого сознания на пороге III тысячелетия, дающей богатую пищу для размышления и возможность конструирования иных смыслов, способных вернуть жизнь духа на сцену современной цивилизации. То есть нам интересен не столько сам постмодернизм, сколько то, что может последовать за ним, ибо постмодернизм - это непроявленная энергия будущего, своей непроявленностью только еще более выделяющее зазор между настоящим и будущим. Но здесь мы должны на время прервать наши размышления для совершения краткого экскурса в историю современного искусства, т. к. говоря о теперешнем положении дел, нельзя обойти вниманием то, что явилось причиной подобного положения, иначе говоря, чтобы разобраться в сегодняшнем дне, необходимо заглянуть в день вчерашний и восстановить цепочку событий.

### **3. ИСТОРИЯ**

На нижеследующих страницах речь, главным образом, пойдет о европейском искусстве, т.к. авангард справедливо ассоциируется именно с современным евроамериканским искусством. Правда, сейчас весьма популярны идеи ставящие под сомнение идентификацию современного искусства с европейским авангардом. Приверженцы этих идей утверждают, что в нашу эпоху существовало и существует множество других альтернативных культур. В этих идеях есть резон, но они скорее полезны для исторической науки, которая одинаково беспристрастно интересуется всем, что имело место в нашем столетии. Мне же интересно рассмотреть проблему искусства во-первых, с точки зрения действенности, мобильности, экспансии его внутренних потенций во внутренний мир личности, т.е. в смысле активного психологического воздействия, во-вторых, с точки зрения соответствия искусства с духом и требованиями эпохи. Исходя из этого, на роль современного может претендовать то искусство, которое, помимо всего прочего, наиболее адекватно отражает дух времени, характер эпохи. Вряд ли мы ошибемся, если заявим, что в наше время наиболее адекватно делает это именно западное современное искусство, склонное к перманентному обновлению художественного языка, с целью приспособиться к изменяющейся действительности. Другое дело, современное искусство в нынешнем своем формате изолировалось от реальной жизни людей и общества, замкнулось на себе и развивается в самом себе и для себя, представляя собой замкнутую, аутичную сферу. Иными словами, современное искусство, а точнее искусство на настоящем этапе циклического развития, потеряло свой сакральный статус, свое трансцендентное лицо и нуждается в "Спасителе" (идеях), способного вернуть ему связь с живыми корнями бытия, с древом Жизни, с Традицией, но об этом чуть позже. Все по порядку.

Итак, начало столетия, настоятельно нуждаясь в эпохальных открытиях, дерзко всколыхнуло умеренную гладь океана художественной жизни и без особых сантиментов анатомировало инертное тело искусства, разленившегося в теплых, холеных покоях европейской академической традиции. Ярро окрашенный здоровым авантюризмом рывок в область неизведанного, вполне

соответствовал зарождающемуся поистине анархическому бунту против системы отживших ценностей во всех областях общественной жизни. Появившаяся внезапно неукротимая страсть к отрицанию и жажда созидания принципиально нового на новом же фундаменте, фактически на пустом месте (ибо новая традиция еще не успела сформироваться), подогревалась схожими веяниями в других областях культуры. Почти все направления в искусстве того времени, объединенные понятием "модернизм" (или "авангард") были вдохновлены, подпитаны и стимулированы радикальными открытиями в области физики, психологии и техники (теория относительности Эйнштейна, психоанализ З.Фрейда и т. д.) заставивших пересмотреть многие традиционные положения в естественнонаучных дисциплинах и философии. Достижения же в области техники, обусловленные крутой динамикой социально-политических процессов, раздвинули узкие доселе рамки границ взаимодействия с окружающим миром, поставив человека в рабскую зависимость от непрерывных изменений внешних форм действительности, что уже само по себе разрушало в его сознании образ целостности мироздания...

Между тем грань между наукой и искусством перестала быть непроницаемой, сохраняя чисто символическое значение. Коварный вирус рассудочного мироощущения, великолепно чувствующий себя в научной среде, совершенно беспрепятственно проник и в изобразительное искусство, привив ему наукообразные повадки и вкус к уничтожающему самоанализу. Известно, что пристально логический анализ какого бы то ни было явления, обязательно, как правило, замораживает его, вытравливает из него все живые импульсы, уподобив бездыханному телу. Правда, с другой стороны, саморефлексия, обнажая нервно-конвульсивным жестом трепетные и священные в своей первозданности плоды самопознания, энергично способствовала обнаружению искусством неких потайных ячеек собственной природы.

Для того, чтобы наши рассуждения не зашли в дебри крайнего субъективизма, а приняли бы характер относительно объективного, аналитического изложения, необходимо сразу упомянуть о наличии двух главных, магистральных линий авангардного искусства - формопластической ("миростроительной") и "концептуальной", обусловивших почти все, что делалось в современном искусстве и часто пересекавшихся, порождая синтетические формы. По правде говоря, эти две тенденции существовали всегда вместе. Их очень трудно разделить, ибо мало в истории произведений чисто концептуальных или чисто формопластических. Но для более ясного, более четкого рассмотрения основных отличительных черт этих тенденций все же попытаемся их дифференцировать и рассмотреть поочередно.

1. Безусловно, формопластическая тенденция берет свое начало где-то на рубеже 19-20вв., когда живопись признав в импрессионизме и в творчестве Сезанна своих спасителей от тирании литературно-дидактического подхода и вдохновившись далее скандально известными экспериментами кубистов и футуристов, нашло свое логическое продолжение в абстракционизме, провозгласившем жесткий диктат чистой живописно-пластической формы, необремененной унижительной иллюстративной функцией. С завидной решительностью изгнав малоактуальные, с точки зрения обновляющегося пластического мышления компоненты традиционных художественных практик, будь то фабула, образность, предельная законченность фигуративной композиции, формопластическое направление сфокусировало свои интенции на морфологических единицах, определяющих эмпирику или же физиологию произведения, то есть в центре внимания оказались молекулярные основы художественного опыта, - цвет, свет, пятно, оптика, живая игра разнообразнейших фактур и т. д. Обособленное и пристальное внимание к этим материальным микро-субстанциям неожиданно высветило их неподдельную значимость и

подчеркнуло бесспорную способность самостоятельно преподнести довольно внушительную по широте амплитуду оригинальных пластических решений. Оказалось, что этим доселе скромным единицам, довольно долгое время находившимся в рабской зависимости от занудно-повествовательных параметров иллюстративного содержания, не хватало лишь свободы для моделирования мощного энергийного поля непредсказуемых возможностей. Причем, эти возможности лежали не столько в отвлеченно-холодной области субъективно-психологического, сколько в плоскости отнюдь не аморфных, хоть и утопичных концепций миростроения, некой оригинальной философии мирозидания, где вновь найденные первоформы рассматривались как материал для конструирования новой эстетической реальности, подразумевающей переустройство окружающей действительности, строго в соответствии с художественными программами. Почти каждый из основоположников тех или иных ответвлений абстракционизма, будь то Кандинский, Малевич или Мондриан, с присущим ему максимализмом и фанатичной верой в непогрешимость собственных творческих принципов, провозглашал об открытии им лично сущностных первооснов искусства, оправдывающих саму идею космологического и футурологического проективизма, то есть некую устремленность во внешнее пространство, в открытый космос и заполнение этого пространства новыми комбинациями форм, рожденных художественным гением творца. Не знаю как насчет утопических идей миростроения, но несомненно одно - искусство в лице вышеупомянутых художников, их приверженцев, апологетов и последователей обогатилось именно эстетическими идеями, включающими в себя целый комплекс разнообразнейших принципов построения пространства произведения. Картины, созданные в этом русле, поражают наше воображение и доставляют нам поистине глубокое эстетическое наслаждение благодаря беспредельному запасу блестящих новаций, помноженных на глыбы чувств и ощущений самих художников, на их подчас тонкие инфантильно-наивные переживания, подчас же на бурные необузданные эмоции, которые подобно лаве вулкана, сначала с яростью распирают полотно и только затем, освободившись от всепожирающей огненной энергии, устало застывают на ее поверхности в виде причудливо-извилистых цветосочетаний, нередко создающих поразительно фантастические эффекты. В каком бы эмоциональном ключе не решались бы картины, дерзко-экспрессивном ли, в духе лирических импровизаций Кандинского или же рационалистично, в духе педантичных математически выверенных, но свежих и чистых по цвету полотен Мондриана, они всегда изучали одновременно и яркий метафизический свет неземной, почти сказочной глубины, и царственный шум бытия, отблеск глубокой космической гармонии...

Все это хорошо, но был ли тем самым возвращен искусству первосущностно-магический "автономный" статус, лукаво высвечивающий его изнутри как уникальную форму откровения? Ведь тенденция насильственного сведения искусства к его слагаемым, культивация найденных в процессе художественных исследований первоформ, еще не могли удовлетворить неумное желание человека-творца проникнуть к первооснове искусства - сферы прежде всего сакральной, как бы не раздражало такое понимание многих либерально настроенных деятелей культуры, окончательно разуверившихся в изначально-мистической природе искусства.

Речь же в рассматриваемой нами выше эстетической ситуации могла идти лишь о количественном расширении картинного пространства, в смысле увеличения-уплотнения минимальных единиц-первоформ, а отнюдь не о качественном преобразовании, обнаруживающей себя только посредством ярко выраженного присутствия концептуально-энергийного поля. Ибо первоформы представляли собой, как мы уже отмечали, прежде всего простейший

геометрический, исходный материал (функции которого можно сопоставить с функцией кирпича в строительстве), смиренно ожидающего своего применения. И возможно поэтому формопластические направления, несмотря на наличие в них вполне определенных философских амбиций, рождали и шлифовали главным образом формальные приемы, обусловленные конструктивистской эстетикой и сильно отдающие экспериментаторским холодом, раскрывшихся полностью лишь в сферах чисто утилитарных, например, в прикладных видах творчества, в архитектуре, дизайне. Подобная тенденция особенно четко просматривается в эволюции супрематизма.

Таким образом, не игнорируя собственно отвлеченно-субъективистские теории, часто стоящие за незатейливыми, казалось бы, сочетаниями, линий, форм, и красок, следует все же признать, что непреходящее значение беспредметного творчества, в первую очередь, заключалось в обнаружении и вычленении специфических единиц - первослагаемых искусства. Последнее, в результате подобного очищения от всего наносного, предоставило художнику необходимый минимум пластических средств для вольного оперирования ими при создании чисто живописных и свободных от традиционных понятий формотворческих структур, где эстетика чистой формы побеждала семантику. Под семантикой я здесь понимаю не знаковую систему вообще, так называемый дом Символа, а наличие смысла (не фабулы!) в произведении, его концептуально-энергетическое содержимое. И это очень важно для того, чтобы понять, откуда же взялась вторая магистральная линия авангарда. В этой связи, уместно вспомнить кубизм с которого и началось постепенное разрушение традиционных категорий изящных искусств. Одной из главных причин отчаянного броска художника-кубиста в неизведанное была скрытая ненависть к идее сюжета, которую он яростно пытался искоренить, искромсать, изничтожить путем необузданной деформации привычных очертаний предметов и выбором нарочито простых, "неинтересных" тем для своих картин. Позже, при появлении абстрактного искусства, конкретный смысл исчез совсем, уступив место отвлеченно-умозрительным интеллектуальным схемам, имеющим отношение скорее не к отдельному произведению, а ко всему творческому опыту художника в целом, для которого это самое произведение уже мало что значило, ибо было низведено до ничтожной пылинки на фоне безбрежного пространства личностной творческой концепции. Отсюда - возникновение серийности, подчинение художественного сознания дикой воле количества и, как результат - дефицит энергии смысла, который, как мы уже выяснили, в старом литературно-иллюстративном обличьи был уже повержен, а в новой ипостаси еще не родился.

1. Но это не могло долго продолжаться. Общая атмосфера того времени, дикий революционный шум бурлящих площадей и улиц, излучающий бунтарский дух, крушение светлых романтических идеалов, тяжелый воздух, отравленный политическими сумасбродствами, приведшими в конце концов к первой мировой войне, все это вместе не могло не обнажить реально существующей в художественной среде потребности в радикальной умственной раскрепощенности, в дионисийско-иррациональной отдушине. Эта потребность активно провоцировала прочищенное дождем новаторских откровений, но отнюдь не одухотворенное сознание к независимости от скучных логических построений и несколько тяжеловатых псевдонормативных изысканий формопластического подхода.

Другими словами, оказался чрезвычайно необходим, пропитанный острой приправой современного мистицизма, прорыв в область чистой "метафизики", в царство свободы и незатейливой духовной игры. И он не заставил себя ждать, вовремя осуществившись благодаря всеохватывающе-маниакальной творческой энергии Марселя Дюшана. Этот гениальный

художник, последовательно проводя в жизнь идею дематериализации художественного произведения, деструкции его вечно начала, фактически заложил основы второй магистральной тенденции модернизма - концептуально-психоаналитической, провозгласившей примат первично-экзистенциальных ценностей и занимающейся, главным образом, проблемами зондирования внутреннего мира человека. Эту тенденцию можно с полным правом назвать доминирующей, так как почти все, что делалось в авангарде после тридцатых годов было пронизано концептуальным духом и нескрываемым культом подсознательного начала. Даже "Черный квадрат" Малевича можно отнести к концептуальным произведениям, ибо эта картина не что иное как чистый концепт, олицетворяющий идею полного метафизического отсутствия-присутствия, воплощенного в форме, наполненным всеми значениями семантического знака и ставшего в силу этого новым знаком-символом. Что же касается М. Дюшана, то даже обычно скупой на похвалы "Оксфордский справочник по искусству 20 века" видит в нем символ всего современного творчества: "Дюшан превратился в легенду при жизни. Своей жизнью, в той же степени, как и своими художественными достижениями, он сделал больше, чем кто-либо для изменения концепции искусства в 20 веке". Его сушилка для волос или писсуар ("фонтан") явились символом открытого пренебрежения к внешним материальным проявлениям произведений. Формотворческая энергия в его работах была сведена к нулю и весь акцент зрительного внимания и восприятия перемещался в поле предполагаемого или же точнее ожидаемого смысла. То есть, не имея возможности оценить и получить максимальное эстетическое удовлетворение от своеобразной игры внешних, приятных глазу форм и оказавшись перед предметом массового потребления (реди-мейд), который уже попадался ему на глаза раньше (в магазине, например), зритель оказывался в остроумной ловушке, в центре пересечения очень тонких энергетических сил, совокупность которых и составляла смысл (концепт) данного произведения. Диалог с последним велся не иначе как на тонко-сбалансированном уровне сакраментальной игры и самоиронично-убийственного мышления, где недоуменному зрителю, после долгих и мучительных поисков смысла произведения не оставалось ничего другого, кроме как задаться почти сократовским вопросом: "Что есть искусство?" и что, собственно говоря, можно однозначно отнести к произведениям искусства, а это в свою очередь, очень деликатно перемещало несколько усталое сознание в совершенно иные параметры восприятия. В результате раздвигались границы самой художественной деятельности модернизма, а наличие в этом процессе "концептуального" фактора стало доминирующим. Концептуальная ветвь, освободившись от дидактических функций, навязанной ей предшествующими эпохами, теперь смело и жадно вбирало в себя самое острое и свежее из родственных искусству областей человеческого знания: философии, психологии, социологии и даже политологии. Так, оригинально впитав в себя психоаналитические новации автора "нового клинико-физиологического откровения" З. Фрейда и спиритуальную философию уважаемого мистика нашего века А. Бергсона, она дала толчок и оплодотворила сначала сумасбродный дадаизм, а затем и не менее шокирующий сюрреализм, дойдя до экстравагантной кульминации в параноидально-критической деятельности С. Дали, поставившего классические формы выражения на службу своим бредовым идеям и параноидальным феноменам весьма своеобразного воображения. Далее эта тенденция (впрочем наряду с формопластической) сыграла немалую роль в возникновении поп-арта, оп-арта, разнообразнейших направлений абстракционизма и, наконец, в чистом виде воплотилась в концептуализме, отвергнувшего почти все традиционные представления о материальном воплощении творческого замысла, о природе

поэтапного творческого процесса, признав значимость только исходной идеи-концепта (искусство как идея).

Но, возвращаясь к творчеству М. Дюшана, как основоположника идейной линии современного искусства, следует отметить, что к сожалению, истинное (сакральное) значение его достижений и открытий в силу излишнего идеологизированного сознания общества так и остались неосмысленными, радикальное новаторство было тихо сведено в разряд обычных экстравагантностей, а гениальное стремление сместить, переориентировать сознание зрителя с грубой материальности художественного произведения в сферу иных измерений, была принята всего лишь за дерзкую попытку обожествления предмета массового потребления. Последующие же направления, стремясь развить оригинальные идеи, заложенные в творчестве Дюшана, на деле так и не сумели воспринять их адекватно без излишней иронии и поэтому были потребны скорее материальному миру бездушной цивилизации, нежели трепетной, весьма хрупкой и анахроничной сфере культуры. Маховик безудержной количественной гонки был уже запущен и ничто не могло изменить сползание культуры в пространство внешнего блеска и внутренней духовной пустоты. Это означало, что искусство во 2-ой половине 20 века (послевоенное время), следуя внутренней роковой логике развития отвернулось от глубины, выбрав внешне динамичный и эффективный путь количественных накоплений, модификации и ответвлений того, что уже имело место ранее. Ясно прорисовывался процесс постепенного отехничивания визуальной культуры, трагического крушения ее сакрального имиджа, последовательного растворения ее высмеянной чувствительности, несколько рафинированной аристократичности в железобетонной среде "параллельной природы", то есть машинной цивилизации. А для того, чтобы наглядно проиллюстрировать, насколько канцерогенный дух технократического общества проник в девственную атмосферу творчества, насколько техницизм пустил свои смертоносные щупальца - метастазы в тело современного искусства не лишним будет упомянуть о всего лишь нескольких направлениях, возникших после 2-ой мировой войны и очень интенсивно использующих технические нововведения:

"Кинетическое искусство - движущиеся или производящие какие-либо действия скульптуры-конструкции;

Световое искусство - всевозможные картины и макси - или мульти экраны со светящимися мигающими и переливающимися цветными изображениями, которые могут в своем медленном движении принимать сходство с вещами, пейзажем или иной отдаленной натурой.

Энвайроментальное искусство - своеобразное сочетание приемов кинетического и светового искусства, эффекты которых раскрываются зрителю во время его собственных движений или перемещений;

Кибернетическое искусство - включение кибернетики в технологические процессы светового искусства, позволяющие показывать на экранах калейдоскоп изображений (произвольно расчлененных или, наоборот, синтезированных предметов человеческих лиц) с синхронизированным звуковым аккомпанентом - течение, ставящее своей целью разработку средств бессловесной связи при помощи аудио визуальной техники и т.д."

Одним словом, техницизм стал столь влиятельным и популярным, что современные выставки стали напоминать выставки товаров массового потребления и мало чем отличаются от промышленных экспозиций. Впитав в себя дух современного города, с несмолкаемым шумом улиц и площадей, бешеным ритмом, суетой и прочими прелестями урбанизации, искусство незаметно перешло в социальное и информативное измерение, предав забвению эстетическое, то



есть то, чем оно питалось все время. Растеряв по собственному желанию все более менее значимые ориентиры, присущие эстетическому измерению современное искусство, часто сравнимое с пестрым лоскутным одеялом, отчужденно блуждает в респектабельных закоулках им же расчерченного замкнутого круга и, что самое примечательное, не пытается вырваться из него. Поддавшись соблазну свободного манипулирования новейшими технологиями, оно расширило спектр технологических вкраплений в собственное тело, в результате чего произошло непроизвольное стирание границ между искусством и действительностью. Произведения искусства, уподобившись продуктам массового потребления, ведут себя так, словно пытаются из всех сил раствориться в жизни. И это у них великолепно получается. Но успешная интеграция в социум приводит к тому, что искусство рискует потерять способность трансцендентного воздействия на зрителя, который обнаруживает в них воспроизведение тех самых банальных вещей и предметов, которые окружали его повсюду - на улице, в магазине, на стройке и т. д. В этой связи мне на ум приходят слова одного из крупнейших представителей католической философии неотомиста Ж. Маритена, утверждающего, что "человек - это животное, которое кормится трансцендентным". Так вот, потеряв эту пищу, человек по всей видимости теряет то сокровенное качество, которое отличает его от всего остального органического мира, и благодаря которому он и является собственно человеком. Все это определенно говорит о том, что современный художник оказался в роли некоего медиума, объективизирующего идею-устремления общества потребления и, взвалив на свои плечи функции (анти)творца, конструирующего второй предметный мир, параллельный миру машинной цивилизации и мало чем отличающийся от него по качественным параметрам. Зловещим ныне предзнаменованием звучит некогда патетическое и восторженное восклицание К. Малевича: "С каждым днем природа все больше выходит из старого мира мяса и костей и придет к тому моменту, когда зеленый мир угаснет, как угас ландшафт первобытных эпох. Мы выводим новые и новые тела и в них видим уже не природное, а наше изобретение - новый мир, мне принадлежащий".

#### **4. ОШИБКА АВАНГАРДА**

Искусство иногда умирает. Мы не подозреваем об этом, ошибочно надеясь, что оно еще дышит, шевелится, смеется или плачет, а оно, на самом деле, лежит неподвижно, беспомощно и униженно, подставив свое бездыханное, но все еще не успевшее разложиться, роскошное тело назойливым, зеленым мухам высокомерного, страшного, но эффективного во всех отношениях "художественного цинизма".

Жизнь - это всегда наивность, простота и любовь к вечному, а значит не оригинальному, уважение к тому, что не завершится завтра. Когда же слух щекошет соблазнительный гул изошренного и оригинального рассудка, рождающего дикий вопль прожорливого и склизкого цинизма, знайте, нужно ждать прихода смерти... Слышите, осторожный вкрадчивый стук в дверь, перед рассветом вечной жизни - не пугайтесь! Просто вы окажитесь свидетелем еще одного, и по всей видимости не последнего, убийства искусства...

Ранний модернизм от теперешнего отличает то, что последний ушел еще дальше от своих собственных корней, от своей сути и переняв внешние, изменчивые формы действительности стал респектабельно-успокоившимся, без претензий на радикальное изменение окружающей среды. Он даже готов превратиться в красивый, удобный и беспристрастный дизайн для

удовлетворения безыскусных зрительских потребностей. Он потакает нашей физиологии. Он слишком привязан к течению чрезмерно динамичной и, по большому счету, бестолковой современной жизни. Он старается очертя голову бежать за ней. Но современная жизнь при всем своем блеске - это невиданный призрак, это материализованная сумма человеческих заблуждений. А за призраком невозможно угнаться. И поэтому искусство, оторванное от корней и пускающееся галопом за чем-то несущественным, но тем не менее подверженным постоянному изменению, расплывается, теряя само себя.

Многие теоретики Запада, такие как французский эстетик Р. Сезон, итальянский С. Дживоне, голландский ученый Ж. Алер и многие другие говорят о кризисе современного искусства и даже предвещают его гибель. Подключив фантазию можно нарисовать целый ряд очень красочных, но жутких эсхатологических картин на тему гибели искусства, но правда в том, что ничто не умирает, но все преобразуется. И поэтому нет никаких причин для пессимизма-современное искусство не умрет, но Преобразится...

Здесь мы, пожалуй, подошли к самому важному моменту наших размышлений. Мы вернулись к тому пункту, с которого, если вы помните, начинали эту тему - о возможности трансформации самой стратегии современного искусства, для чего оно должно пересмотреть свои взгляды на путь, указанный философией раннего модернизма, то есть, обуздав желание совершенно беспорядочного, количественного движения "вперед" в дурную бесконечность, наконец, повернуть "назад" к истокам, к традициям.

На самом деле, ведь непомерное, сногшибательное возведение в культ дешевых, мимолетных матриц-слагаемых кичевой продукции, масс-медиа (ТВ, видео, реклама, комикс), унижительная капитуляция перед жестким, бездушно-хищническим механизмом техногенного общества, поставившего художника на колени перед экспансией дурного вкуса, упрямое неприятие какого-либо творческого жеста, способного постулировать романтически окрашенный рывок в "будущее", нездоровое смакование "теургических" открытий ранних форм авангарда, особо рьяно практикуемое некоторыми направлениями ультрасовременного искусства и неминуемо ведущее к пробуксовке сознания и ликующему торжеству злокачественной парадигмы - все эти и другие характерные признаки, недвусмысленно указывают на одну любопытнейшую особенность нашего времени - на "историческую ошибку" авангарда, которую можно сформулировать всего лишь в двух словах - разрыв с Традицией (разумеется, слово ошибка в данном контексте условно, ибо, как вы понимаете, в истории не может быть никаких ошибок). Я имею в виду не академическую традицию предшествующих веков, а более древнюю и более глубокую Традицию, надежно запрятанную в тайниках сакральной истории и только время от времени напоминающей о себе.

Ведь что такое модернистская эпистема? Это, в первую очередь, революционная парадигма, революционная идеология. А что может быть безнадежнее, глупее и нахальнее революционной идеологии независимо от той несчастной формы общественного бытия, где эта идеология проявляет себя. Печальный опыт истории наглядно показывает, что всякая революция есть прежде всего бессмысленное форсирование истории, хирургическое вмешательство в естественный ход ее развития, нарушающее космический ритм эволюции и способствующее повсеместному распространению дикого хаоса и паразитической дисгармонии.

Возвращаясь к разговору об ошибке модернизма, еще раз заметим, что ощущение в наше время психологической невесомости и затянувшийся болезненный зуд "мобильной недвижимости", усугубляемые сладострастной эйфорией от избытка изрядно осточертевшей

здоровому сознанию аудио-видеоинформации, санкционировалось неопровержимым фактом сознательного забвения ранним модернизмом региональных гео-сакральных истоков - очагов традиции, потерей тонкой духовной нити, связывающей настоящее с прошлым и расчищающей дорогу в будущее. А если, к тому же, принять во внимание безусловный апофеоз, чудовищный диктат этой самой, "мобильной неживимости", обусловленный растянувшимся моментом настоящего (феномен вечного сегодня), то становится вполне оправданной полускептическая, полуэпикурейская теория Ж.Бодриера, об исчерпанности возможностей искусства и его конце, что, в свою очередь, усугубляет и оправдывает прогрессирующую ассимиляцию высокохудожественных потенциалов в мерзком болоте кичевой продукции. В этой карнавально-калейдоскопической ситуации господства интернационального стиля, становилось неизбежным повторение ранних уже отрефлектированных результатов, в силу чего, у названий новейших направлений современного искусства появились приставки пост- ли нео- (постконцептуализм, неореализм и т.д.), косвенно подтверждая кем-то случайно сказанную фразу, "чем яростнее бьешься за обновление, тем неизбежнее топчешься на месте".

Кстати, подробное положение дел великолепно отразил в своем знаменитом афоризме (ставшем эпиграфом к данному эссе) испанский писатель Эухенио Д Орс:

"Все что не укоренено в традиции есть плагиат".

Справедливости ради следует отметить, что измена Традиции - факт не новый в истории искусств. И в качестве примера я предлагаю вспомнить атмосферу, царящую в искусстве эллинизма, эпохи заката античной греческой культуры, где доминировали карнавальная эпикуровская атараксия и интровертированная апатия стоиков и где погоня за фиксацией чисто внешних, изменчивых проявлений жизни, убивали стремление к углубленному и целостному отображению духовного мира. Или, например, происходившую в Италии в 16 веке смену высокого Возрождения изощренным и виртуозным внешне, но пустым внутренне маньеризмом, который беспорядочно оперируя формальными приемами высокого Ренессанса, тем не менее утратил глубину и фундаментальность последнего. Таким образом, ни эллинская поверхностная патетика и релятивная мерцательность образов, ни меркантильная вещественность искусства позднего Рима, ни гедонистическое эстетство и несколько извращенный эротизм итальянских маньеристов не смогли преодолеть в себе слабость к дешевой красоте, к формальным решениям, зрительным фиксациям, не сумели сказать прошлое с настоящим, высветить их глубинную взаимообусловленность и поэтому просуществовали сравнительно недолго. Ибо матрица априорно-роковой обреченности, разъевшая их изнутри, находилась в самой их сути, она была имплантирована дьявольской смекалкой в плоть и кровь этих культурных формаций и сыграла роль своеобразного возмездия за их легкомысленное и беспечное презрение к ценностям прошлого и чрезмерной привязанности к эстетической фальши неустойчивого скоропреходящего момента.

## **5. ЧЕРЕЗ СТРАДАНИЯ К РАДОСТИ, ЧЕРЕЗ ТЕРНИИ К ИСТОКАМ**

1. Следовательно, явления, происходящие сейчас не новы, они периодически повторялись. Размышляя о нашем веке, невольно приходишь к мысли о несравнимости его с предшествующими эпохами, настолько он контрастен и неповторим, но вряд ли это справедливо.

Действительно, зараженная, кишася болезнетворными микробами, атмосфера интеллектуально-духовной жизни нашего времени, отнюдь не представляет собой вопиюще уникального явления. Даже если рассматривать ее в аспекте нормативного исторического развития. Ни одно общество, развивающееся во времени, не может жить одними и теми же "стабильными" идеями, какими бы выдающимися и ценными они не являлись. Обязательно, как правило, на определенных этапах истории (а мы находимся как раз именно на одном из таких этапов) по неизвестным, не выясненным еще причинам, наступает время активной культурной деградации человечества, смещение, девальвация, а то и частичное уничтожение прежних ценностей, открыто поощряются тенденции к разрыву с Традицией, а значит и забвению самих духовных истоков, связывающих и питающих жизнь целых поколений. Именно в это время наличествует жестокий, беспринципный наплыв вредоносных, броских внешне и пустых внутренне, всеядных, циничных, но, к сожалению, легко усваиваемых абсолютным большинством удобоваримых идей, совокупность которых и определяет доминанту духовной жизни данного общества. Последняя же, сопровождаемая коварным сатанинским обаянием, оказавшись в холодных лабиринтах неизбежного тупика, начинает разлагаться изнутри. И происходит это как бы невзначай - не торопливо, со школярным педантизмом, добросовестно и чуть ли не с ученической робостью, осуществляется единственная в своем роде зловещая цель неблагоприятного времени - разрушение целостности Бытия. У жизни исчезает здоровый, изысканно-аристократический вкус к вселенской гармонии и полностью атрофируется метафизическая жажда Целого, которое, в свою очередь, повинувшись сумасшедшим дионисийским стихиям и разворачивающимся с невероятной скоростью центробежным силам, раскалывается на отдельные, самодостаточные и замкнувшиеся на самих себе осколки социума, провозгласив победу кровожадного царства Множественности - стихии Тьмы. Одним словом, рушится целостная, универсальная картина Мира, являющаяся императивным условием гармонического существования. С ее потерей человек незаметно теряет свою сакральную ауру, защищавшую его от дурных воздействий извне, и оказывается открытым невообразимому хаосу иллюзорных шизокомплексов, безжалостно вытравливающих его естество и загоняющих его в скрытую депрессию, где он и пребывает в психопатической дисфории (возбуждении) наедине со своим собственным разорванным сознанием. Обманутая Реальность, разъедаемая многочисленными шизофреническими "откровениями", захлебывается в едком содержимом десакрализованного безвременья.

Казалось бы, все - за этим следует небытие, смерть, точка. Но нет, к счастью именно в эти мрачные, отдающие апокалипсическим ужасом времена, когда общество с духовной точки зрения доходит до опасного предела, согласно уже упоминавшемуся нами древнекитайскому трактату "И-Цзинь", начинается сдвиг, поворот в сознании и движение "назад" от Мрака к Свету. Общество получает, вернее обнаруживает в себе, свежий приток внечеловеческой, космической информации, подкинутой ему для предотвращения духовной смерти, поставившей бы точку в истории человечества. Эта информация закодирована, утоплена в идеях, которые то и дело вспыхивают ярким пламенем в кровоточащих осколках разбитого, раскроенного тела культуры (религии, искусства, философии). Они то и представляют собой квинтэссенцию "доисторических" предвечных идей и принципов, далеко не новых с точки зрения оригинальности, если учесть их вечное пребывание в сжатой, сгущенной атмосфере непостижимого земным разумом первоначала, время от времени подкидывающего их заблудшему человечеству. Именно с их помощью человек все время выпутывался из сложнейших транскритических ситуаций, всякого

рода экзистенциальных ловушек и становился на более высокую ступень своего развития. Периодически предаваясь забвению, они позже вновь возрождались. В извлечении же их из недр, из глубочайших пластов духовного бытия "виновна" сама скомпрометировавшая себя действительность, которая теперь вынужденно переводит коллективную интенциональность (заинтересованную направленность сознания на объект) с внешних удушающих условий разлагающегося мира на реабилитацию внутренних, традиционных ценностей, бережно хранящих в себе вечные истины. А потерявшему свой духовный стержень обществу не остается ничего другого как принять их в качестве высшего светоча, указывающего путь из суеты преходящей меркантильной обыденности в столь желанную и улаждающую бесконечность духовной свободы, в кипящий континуум интуитивных проявлений. Потому что у него, у общества нет иного выхода.

2. Теперь, если мы попытаемся как-то соотнести вышеизложенное с рассматриваемой нами проблемой модернизма, то вынуждены будем признать, что эпоха последнего как раз приходится на переходный этап истории, когда разрыв с Традицией, становится неизбежным.

При всей радикальности авангарда, непохожести его на все то, что делалось раньше, приход его на сцену мировой истории вполне закономерен и логически объясним. Только во внешнем своем проявлении авангард отвернулся от недавней классической традиции, что проявлялось в активном неприятии им буквального отображения жизни, презрении к академической муштре, наводящей скуку и не способной адекватно отразить динамичный дух 20 столетия. Внутренне же он очень тесно связан с этой традицией. Именно имманентная логика развития рационалистических импульсов в творчестве художников "ближней классики", привела в конце концов к возникновению модернизма, который, по сути, явился кульминацией рационалистических тенденций западной академической школы, несмотря, как уже было отмечено, на вопиющую несхожесть внешних, визуальных форм...

Мировоззренческая стратегия модернизма - это производная от философии классического рационализма, берущей свое начало в 17 веке (Декарт, эпоха Просвещения) и заложившей основы мышления Нового времени; мышления светского, чуждого любым формам подлинной метафизики (так как все формы общественного бытия, включая и современное искусство, уходят своими корнями именно в это "революционное" мировоззрение со всеми присущими ему недостатками, речь о модернистском искусстве или альтернативе ему невозможно вести обособленно, оставаясь в рамках одних лишь эстетических проблем, тем более, что сама эта эстетика также питается интеллектуальной энергией классического рационализма. Это и вынуждает меня рассматривать не столько само авангардное искусство, сколько те сущностные силы, которые управляли и управляют его развитием и которые, выйдя за рамки чисто художественной проблематики, носят, скорее, общефилософский, нежели конкретно эстетический характер). Еще тогда, в век Просвещения был нанесен мощный, ощутимый удар по Традиции как сакральному мосту, связывающего настоящее с прошлым, конечное с бесконечным, человеческое (относительное) измерение с Божественным (абсолютным). Во главу угла был поставлен взбунтовавшийся человеческий разум, земной интеллект, за которым закреплялось никем и ничем неоспоримое право не только подвергать строжайшему анализу действительность, но и вторгаться и преобразовывать ее. А это означало ставку на косвенное насилие, когда человеку представлялись все права на рациональное преобразование окружающей действительности, что невозможно было без насильственной деятельности, поскольку Природа в своем естестве всегда противилась какому бы то ни было вмешательству со стороны

человеческого интеллекта. Светское, материалистическое мировоззрение постепенно взяло вверх, вместе с Традицией были отвергнуты идеи о циклическом развитии человеческого общества, на смену которым пришли концепции революционного перекодирования общественных форм бытия, опять же в соответствии с санкциями интеллекта.

Но стремление к комфортному обустройству своего существования, к улучшению условий жизни не совпадало и более того шло вразрез с раскрытием и постижением метафизических тайн мироздания, способных раскрыть перед человеком карту Небесной Истории в ее ослепительном великолепии. Поэтому бесстрастный интеллект выхватывал из изменчивой, быстротекущей жизни лишь практически полезные моменты для удовлетворения сиюминутных потребностей, и не мог постичь глубинную сущность бытия. Таким образом, естественнонаучное мировоззрение Нового времени низвергнуло человеческое сознание в болото горизонтального измерения, в темное, негостеприимное царство Материи, где процветает Количество и гипертрофированное тело здравого смысла. Если Традиция есть Вертикаль, мистическая связь с Небом, Первоисточником, то разрыв с ней, соответственно сразу же приводит к потере связи с названными компонентами, обеспечивающими своими сокровенно-питательными импульсами внутренний, качественный рост всего и вся. Отказавшись от Традиции, человеческое общество Нового времени, по сути дела, отвергло космические, божественные законы, начав изобретать свои собственные, забывая, что человеческое сознание ограничено, не способно объять бесконечное, а значит все им созданное также ограничено, каким бы гениальным оно ни было. Точнее, речь идет не столько о забвении сокровенных, хоть и очень простых истин, сколько о полном их неприятии, презрительно-высокомерном отрицании и замещении их радикальным антропоцентризмом, культом разума или культом выгоды (что в принципе одно и то же), в совокупности составляющих современный, секулярный способ видения, то есть доминирующий сейчас принцип светского мировоззрения. Подобные серьезные качественные изменения, санкционированные некогда картезианством, (хотя подлинные истоки духовного упадка и разложения можно обнаружить гораздо раньше), постепенно привели к полной десаκραлизации психофизической реальности, утрате современным (светским) человеком чувства священного, тайного, мистического, - тех сакраментальных модусов, которые сами своим присутствием указывали на абсолютное измерение бытия, которое, в свою очередь, вместив в себя наше относительное 3-мерное пространство, тем не менее остается нераскрытым и трансцендентным ко всему, что уже высвечивается человеческим разумом. А когда человек оказывается отрезанным от высшего трансцендентного измерения, ему не остается ничего другого как принять изменчивую эмпирическую действительность, лежащую перед ним за единственно существующую реальность, что и объясняет постоянно возникающие в его заблуждающемся уме ложные революционные идеи об изменении, реформации этой действительности, а это в свою очередь оказывается причиной количественной гонки в дурную бесконечность. Очень тяжело, с большими трудностями, но уже неукоснительно человеческое общество приходит к пониманию, что познание бытия посредством искусственного вмешательства в ее внешние одеяния чревато опасными последствиями.

Смешно думать, что мир возможно познать путем экспансии умственных сил и энергии во внешнюю 3-мерную окружающую нас среду, что означает добровольное и бессмысленное погружение в материю. Например, освоение космического пространства, расширение наших представлений о космосе, базирующихся на фундаментальных научных исследованиях и открытиях, не может приблизить нас к тайнам бытия, так как эти тайны находятся отнюдь не во

внешнем, как нам долгое время казалось, а во внутреннем пространстве человеческого сознания, в интригующе-таинственных лабиринтах его беспокойного духа...

3. Так или иначе, но мы выяснили, что Просвещение, или как любил выражаться доктор А.Швейцер "18 век" с его культом человеческого разума, заложило начало процессу активной дифференциации всех форм бытия, дроблению и даже разрушению ее целостной структуры, что привело (с другой стороны) к расцвету точных естественнонаучных дисциплин и подготовило почву для тотальной секуляризации общественного сознания. Человек Нового времени, очарованный заманчивой идеей Прогресса, вступил на опасный путь количественных накоплений, который в конце концов и бросил его обескровленного и беспомощного в суету научно-технической революции, являющейся кульминацией технократических идей классического рационализма. Мне думается не преувеличением будет сказать, что всякого рода мировые катаклизмы и жуткие противоречия есть закономерный результат следования именно позитивистской рационалистической философии на которую опиралась "к сожалению" и парадигма модернистского мышления.

И вот только теперь в конце 2-го тысячелетия инстинкт самосохранения, а скорее всего само историческое время, знаменующее собой переход к Новой Эре, заставляет технократическое общество искать и находить выходы из существующего положения, выдвигать альтернативные варианты - пути спасения. В результате подобных мучительных поисков выхода из тупика в глубочайших недрах европейского общественного сознания и возникло такое любопытное и своеобразное явление как постмодернизм. Это явление есть не столько механическая реакция на модернизм (по аналогии импрессионизм - пост-импрессионизм), сколько некий, пока еще непроанализированный симптом, великое Сомнение, энергия которого направлена на радикальное преодоление мышления Нового Времени, как устаревшего и не способного далее служить человечеству в его продвижении по пути эволюции. В чем же выражается подобное преодоление?

Постмодернизм демонстрирует серьезные сомнения в линейной стратегии модернизма, в его максимализме, нетерпимости, радикализме и противопоставляет этому открытость, так называемую "постмодернистическую амбивалентность". Отсюда - попытка восстановления "исторической преемственности", жгучее желание "большой открытости и свободы выражения", вне каких-либо запретов, активное введение в обращение любого языка, любой стилистической манеры (эклектика), а также апелляция к прошлому, лихорадочное обращение к старине и реабилитация традиционных ценностей, носящих, правда еще несколько поверхностный и профанический характер, так как недавний опыт "амбициозного" модернизма еще давит своим историческим авторитетом. Но тем не менее постмодернизм, каким бы не оформленным он ни был, уже указывает на предел, на границы мышления Нового времени, на ограниченный характер его экспансионистской, хоть и романтической стратегии, направленной на преобразование внешнего мира.

Очень трудно, почти невозможно говорить о постмодернизме, как о чем-то конкретном, однозначном, в силу расплывчатости и невероятной подвижности его очертаний, его жуткой, но столь удобной плюралистичности. Это есть, скорее, нечто весьма неопределенное, переходное, это - мост от авангарда, к тому, что еще не существует, но желает самопроявления, ожидая своего исторического часа. И именно в этом своем специфическом качестве универсальной системы принципиальной открытости он нам и интересен поскольку позволяет, не теряя чувства современности, одновременно дистанцироваться от нее, обращаясь к своей Традиции, как

неиссякаемому источнику, хранящему в себе волшебный эликсир божественной любви и дарящий нам истинную радость блаженства и творчества...

Нет смысла и дальше разбирать постмодернизм, во-первых, это не входит в наши планы, во-вторых, о нем уже написана уйма самых разных исследовательских работ. Приведу лишь слова Ганса-Йорга Хойсера (Швейцария), произнесенные им на международном форуме критиков в 1989 году, которые имеют принципиальное значение для правильного понимания процессов, происходящих в современном искусстве, и которые также проливают свет и на нашу собственную творческую позицию: "При отказе от идеи "табула раза" нашему взору открываются совершенно новые перспективы современного искусства, созданного на гранях старого авангардистского горизонта. До сегодняшнего времени только такое искусство считалось исторически релевантным, которое вносило вклад в основной поток авангардизма, будучи максимально удалено от национальных выражений и традиций. Сегодня мы стали свидетелями совершенно противоположного: В центре нашего внимания находятся те художники, которые стремятся увязать традицию и авангард, или которые всегда пытались это сделать. В каждой стране, даже в самих столицах авангардизма, есть "региональные" художники, которые пытались сочетать народные традиции и авангард... Когда будет восстановлена ценность прошлого, а это, конечно, же, означает возрождение веры в возможность учиться у прошлого - то всем станет ясно: каждый регион, страна и континент имеют свою собственную историческую и культурную среду, которая определяет их подлинное предназначение."<sup>1</sup>

Итак, окинув беспристрастным взором происходящее в искусстве, можно условно выделить два вектора его развития: 1 - это продолжение тенденций и открытий раннего модернизма, в результате чего искусство все больше смыкается с техникой и растворяется в жизни (постепенно превращаясь в разновидность дизайна), 2 - линия (которой следуем мы) заключается в дистанцировании от теперешней полисемантической ситуации разгула количества в сферу региональных, традиционных ценностей, в целостную область целомудренного, не тронутого всеядным практицизмом, синкретического мышления. Это путь обретения живой Традиции как Иерархии, как магической вертикали, связывающей наш Мир с Небом, искусство с человеком, а человека с Богом.

Мы обладаем огромным научным потенциалом, знаниями о мире и вселенной, но нам не хватает "знаков", чтобы совершить путешествие в глубь сознания - декларировали итальянские художники из группы "Ориджине". Нам остается добавить, что эти знаки, этот алфавит есть суть слагаемых национального художественного мышления, они надежно запрятаны в бережно хранящихся памятью архетипах и их бесполезно искать где-либо еще.

Безусловно, в наше время, когда еще сильны позиции так называемого интернационального стиля, это воззрение может встретить непонимание и даже возможные упреки в искусственном ограничении свободы искусства. Так, например, "необходимо знать, - говорит Р.Мазеруэлл в своей декларации, - что искусство не является национальным. Быть просто американским или французским художником - это значит быть никем. Подлинное искусство есть часть того, что Платон имел ввиду под именем "техне", то есть мобилизация средств индивида для проникновения в структуры реальности; при наличии такого проникновения, национальные черты становятся второстепенной видимостью..." Дело в том, что искусство само по себе действительно не может быть национальным, но художник не может не быть национальным, тем более, если он стремится проникнуть в высшие планы бытия. Ведь за "национальностью" стоит вечная онтологическая основа и вечная "ценная цель" (Н.Бердяев), она есть одна из



существенных иерархических ступеней бытия. И только путем медитативного погружения в глубины собственной национальной культуры, где за многоголосицей семантических рядов, в теле Мифа вдруг оживает ценность Архетипа, художник проникает в самую сущность бытия. И происходит парадоксальная вещь, когда художник посредством глубокого погружения в национальную культуру приходит к донациональному или сверхнациональному, к тем самым "архетипическим слоям, которые являются актуальными и ценными для всех национальных культур. Именно по этой причине нет никакой, принципиальной онтологической разницы между индусскими гимнами, азербайджанским эпосом, скандинавскими сапогами, китайскими сказаниями. Русскими былинами и т.д., потому что, все они суть лишь дифференцированные мышлением виды Единого Архетипа.

Эти простые, казалось бы, незатейливые истины, помогли нам как-то по-особому, глядя назад сквозь призму открытий современного искусства, почти физически ощутить мерцающий трепет богатейшей семантики азербайджанского ковра, "концептуальную" глубину и сказочно-магический аромат средневековой тебризской миниатюры, связывающей воедино виртуозность изобразительных приемов и сладостный нектар неиссякаемой мудрости восточной поэзии и философии, словно собранный с фантастических цветов "эдемского сада", она помогла нам также впитать в себя сокрытую как бы стеснительную мистику предельно лаконичной по форме древнеазербайджанской каменной пластики и зодчества, а также изощренную эстетику прикладного искусства...

Какая искусственно состряпанная, пусть даже суперэффектная художественная формула может заменить или хотя бы компенсировать тот огнедышащий концентрат творческой энергии, который помог некогда воздвигнуть потрясающие по красоте и неопишуемые вербально чудопамятники Прошлого, такие как Тадж-Махал, Боробудур, Ангкор, баальбекские храмы или фрески Тассили?! Ведь даже самое впечатляющее, сногшибательное художественно-пластическое новшество, возникшее при помощи передовой научной технологии не способно соперничать на высоко метафизическом уровне как с названными бессмертными храмами человеческого духа, так и с любыми другими феноменальными произведениями, окутанными благовейно-таинственным ореолом народно-мифологического мышления...

Горячее дыхание восточного духовного ландшафта всегда оказывало благотворное исцеляющее воздействие на многих художников (не только художников), пытающихся противопоставить свое творчество агрессивному напору излишне идеологизированного, бездушного индустриального общества. И не случайно многие ведущие художники общеевропейского движения (И.Клейн, Ф.Морле, Г.Юккер, П.Мадзони и др.) проявляли серьезный интерес к эзотерическим учениям Древнего Востока, к чань-буддизму, суфизму, даосизму, индуизму и т.д. Недаром же, выдающийся американский абстрактный экспрессионист М.Тоби, своеобразно интерпретируя учение религиозного реформатора Абдуллы Бахаи, задался целью в своем творчестве синтезировать идеи буддизма и ислама, для чего совершил путешествие на Дальний и Ближний Восток, позволившее ему непосредственно познакомиться с живописью Китая и Японии, а также с искусством мусульманских народов. И, конечно же, в этой связи нельзя не упомянуть гениального французского мистика-традиционалиста Рене Генона (1886-1951), необычайный жизненный и мистический опыт которого представляет для нас особый интерес, а концепции которого о синтезе научного знания и веры, способного раскрыть в природном мире символическое отображение мира сверхприродного, могли бы стать путеводной

звездой к Истине для нового, только зарождающегося "братства" деятелей сакральной культуры Запада и Востока.

Наше стремление возродить ценность Прошлого может показаться, на первый взгляд, несколько банальным на фоне непрерывных и уже набивших оскомину заявлений о гармоничном сочетании новаторства и Традиции. Но это только на первый взгляд, ибо эти заявления, к сожалению, так и остаются заявлениями, дело обычно не идет дальше формальных, часто внешних заимствований из Прошлого, якобы свидетельствующих об уважительно-трепетном отношении к Традиции. В действительности же необходимы не эти попытки спекулятивного демонстрирования внешнего соответствия (индивидуального творчества) Традиции, а более глубокое, более непосредственное, более трансцендентное, если хотите, переживание Прошлого как Первоистока внутренней духовной жизни всего человечества и отдельной нации в частности. Ведь Прошлое есть ничто иное как Небо в религиозном значении этого слова, то есть самая глубочайшая глубина", сам исток нашей духовной жизни. И погружаясь в Прошлое, как в более глубокий, таинственный слой бытия, в высшую трансцендентную сферу человеческий дух, непосредственно соприкасаясь с духом божественным, преображается, изменяя соответственно качественный состав души самого человека.

При этом нельзя забывать, что мы живем сейчас в разорванном "дурном" времени, с разорванным сознанием, где потеряна связь между вечным и временным, а прошлое, настоящее и будущее существуют не в едином целостном всеединстве, а отдельно, что усугубляет внутренний разрыв в исторической действительности и привносит хаос в человеческое сознание, являясь скрытым источником буквально всех зол и несчастий в нашей жизни. Это происходит как раз из-за неправильного отношения современного человека к Прошлому, как к чему-то мертвому, отжившему, призрачному. И пока сохраняется подобное ненормальное отношение, человеку не дано выйти за пределы собственной ограниченности, за рамки разорванного времени и обрести некогда потерянную им целостность сознания, что ознаменовало бы собой, по существу, рождение сверхсознания. Именно поэтому так необходимо сейчас, через мистику единения с духом Прошлого, принять Традицию как вечно живую, вечно активную сферу не менее реальную, чем подлинная действительность и, таким образом достичь на глубоком, метафизическом уровне истинной синкретичности сознания. И когда Прошлое уверено войдет через хрупкие и ажурные врата нашего художественного мышления в Настоящее и, реализовав свои внутренние сакральные интенции превратится в Будущее, тогда исчезнет соответственно и разорванность времени, и разорванность сознания, а сам человек, преодолев неприятие цельности, теперь уже реально, а не в мечте, приобщается к Вечности, обретя в душе столь необходимый ему божественный покой и сладостную гармонию. А чтобы достичь подобного единения, совершенно недостаточны дискурсивные (научные) методы познания, способные выявить лишь сухие, безжизненные принципы искусства Прошлого, которые, попав в неуютную среду современного прагматического мышления, только потеряют свою сакральную силу и актуальность. Момент единения - процесс интимный, сокровенный, он неразрывно связан с иррационально-мистическим опытом, с самосовершенствованием, с напряженным духовным восприятием своего внутреннего мира, с деликатным раздражением "эрогенных зон" этногенной памяти, когда в волшебный миг божественного озарения, ослепляющий луч мистической интуиции, проникает в потаенные лабиринты бессознательного и освещает глубинные пласты нашей психики, ибо мы должны всегда помнить, что Прошлое обитает не где то там, в заоблачных трансцендентных высях, а в нас самих, в самом духовном центре нашей сущности...

## 6. РОДНИКИ, ПИТАЮЩИЕ НАС

После долгих и не всегда приятных блужданий по коварным, труднопроходимым лабиринтам эстетических мыслей о "Ином", вернемся к эстетике своего родного культурного ландшафта. То есть попытаемся рассмотреть азербайджанское изобразительное искусство (точнее его составляющих), каким мы его видим в контексте современности. Проблема не из легких, и, я думаю, в дальнейшем, когда будут выработаны фундаментально-научные, методологические принципы исследования, ученые, работающие в области эстетики и культурологии, более обстоятельно рассмотрят ее. Настоящий же текст отнюдь не претендует на исчерпывающую объективность изложения (что невозможно в принципе) и не преподносит теоретические положения в качестве неких канонических, неоспоримых истин. Представленная точка зрения - это, возможно, одна из многих точек зрения, или, другими словами, это некая "информация к размышлению", преследующая цель возбудить честолюбивый исследовательский аппетит профессионалов и подтолкнуть их к дальнейшему рассмотрению столь насущной сейчас проблемы.

Итак, какие же источники питают тело современного Азербайджанского искусства, поддерживают его жизнедеятельность и без которых оно не может быть полноценным и мобильным? Предельно обобщая, можно выделить две формы - внутреннюю (Традиция) и внешнюю ("современность"). Детальнее это будет выглядеть примерно так:

1. Доисламская эстетика (каменные памятники Гобустана, древние неолитические памятники, скульптуры, зороастрийские храмы и т. д.).
2. Исламская эстетика (миниатюра).
3. Современность (авангардные формы репрезентации).

Теперь пройдемся по этим "составляющим" и хотя бы в предельной обобщенной форме выясним, что они из себя представляют.

1. Древнейшие пласты истории Культуры несмотря на их немногословность, неброскость являются важнейшими, ибо они связывают наше сознание с таинственным духом предыстории, той эзотерической истории человечества, которую не охватывает нормативная историческая наука в силу своей крайней убогости. Гибель древних цивилизаций и легендарных материков, смена рас, возникновение тайных мистерий и сокровенных учений и многие другие сверхважные события со времен рождения вселенной скрыты от нашего интеллекта, но отнюдь не от нейрогенетической памяти. Вся сакральная информация о них бережно упрятана, любовно закодирована в магических солярных знаках, запечатленных в дольменах, мегалитических сооружениях и в каменных изваяниях глубокой древности, которые через зрительные рецепторы неустанно будоражат нашу память, время от времени одаряя нас незримым светом сверхчеловеческой мудрости. Подобно зороастрийскому, космическому огню, вобравшему в себя суть авестийской традиции и, тем самым, спасшему ее от неминуемой гибели (эта традиция восходит к некогда ушедшему под воды Северного ледовитого океана, легендарному материка Арктида), эти незатейливые знаки, многозначные символические изображения, впитавшие в себя эзотеризм далекого прошлого, сохранили это прошлое для нас и последующих поколений...

2. С художественно-пластической точки зрения вряд ли мы заметим большую разницу между доисламской и исламской эпохами. Исламская эстетика не столько изменила и обновила стратегию азербайджанского изобразительного искусства, сколько еще более заострила внимание на его главной особенности - на условном, символическом характере изображения, на непреодолимой тяге к абстрактному мышлению, стремлению к "дереализации действительности через идеирование", к вечно актуальному для восточной художественной ментальности дистанцированию от витально-психической сферы эмпирического объективизма, вылившихся в конце концов в нескрываемое пренебрежение к Конкретному, что было ошибочно расценено как сознательное ограничение фигуративного начала и стала основной причиной недостаточной теоретической разработанности проблем изобразительного искусства. Ведь по широко распространенному заблуждению именно ислам явился главным тормозом развития фигуративных форм в искусстве мусульманского Востока. При этом логический ход рассуждений приблизительно таков: художник, изображая человека, животное или птицу тем самым подражает Творцу, взваливая на свои плечи Его функции. А так как человек несовершенен перед ликом Всевышнего, он создает копию, передает лишь видимость, внешнее сходство, он не в состоянии, подобно Ему, вдохнуть жизнь в свое творение, в силу чего последнее идентифицируется с мертворожденным ребенком. Поэтому деятельность художника, изображающего живые существа, вредна, поскольку, не имея возможности творить живое, он производит мертвый суррогат, то есть сознательно или неосознанно рождает заведомо мертвые творения, умерщвляет Природу. Что же касается замечательной настенной живописи первых двух веков ислама (7 - 8) открытая в Пенджикенте, Варахше, Афрасибе, а также расцвета изумительного жанра миниатюры, то эти факты рассматривались как досадные исключения, почти как недоразумения, выросшие на почве внутреннего конфликта между исламом и спецификой искусства, которое якобы имеет имманентное стремление к развитию изобразительности (фигуративного начала). Вся эта цепочка рассуждений логически приводила к упрямому акцентированию на нестыкуемости, изначальной противоположности между религией (как концепции веры) и природой искусства, что само по себе является чудовищным заблуждением.

Как бы то ни было, но это заблуждение стало основной причиной разглагольствований о том, что ислам затормозил развитие изоискусства в мусульманских странах и сыграл неблагоприятную роль в их визуальной культуре. Все это чушь, непонятно кем придуманный миф. Никакого прямого запрета на изображение живых существ в исламе не было и не могло быть. Более того, осмелимся заявить, что именно ислам явился катализатором развития изоискусства мусульманских народов, в частности, Азербайджанского искусства, которое достигло кульминации в расцвете тебризской школы миниатюры - этой поистине одной из наиболее религиозных (не в догматическом смысле) форм искусства. Возможно сказанное покажется кому-то несколько странным, но я постараюсь объяснить свою точку зрения.

Начну с аксиоматического положения - понятия "искусство" и "религия" идентичны, родственны, разве что позже потеряли связь друг с другом. Изначально же они составляли "целостность", в которой Прекрасное воспринималось как атрибут божественного.

Искусство, таким образом, есть "трансцендентная и священная правда" и само по себе является носителем религиозного духа. И только тогда когда, оно отходит от своей сущности, погружаясь в мерзкую пучину объективизма, то есть унижительно подражая формам реальной действительности, оно лишается религиозного духа, становясь бездумным рупором

всевозможных литературных, психологических, социально-политических, общественных, в том числе и догматично-религиозных идей. Чем ближе искусство приближается к Истине, тем дальше оно отходит от внешнего правдоподобия. Другими словами, искусство есть инструмент для поиска абсолютной истины. Сущность же его - посредством репрезентации красоты как атрибута божественного, подняться до постижения самого Бога. А так как идея Бога - эта абсолютная духовная субстанция, чистая абстракция, то можно сказать, что сущность искусства лежит в плоскости движения к чистой абстракции, этого великого сакраментального движения от поверхности к глубине, от конкретного к абстрактному, от периферии к центру (все это - характерные черты восточного художественного менталитета, они были присущи еще доисламской культуре).

Теперь возвращаясь к проблеме взаимоотношения ислама и искусства, отметим, что для ислама характерно понимание Бога как абсолютной бесконечности, непостижимой абстракции, которую невозможно охватить дискурсивным мышлением. И понятно почему ислам не требовал от искусства материального воплощения высшей мистической идеи (Бога) - это противоречило бы духу этой религии. Налицо удивительное сходство внутренних намерений ислама и искусства народов, принявших ислам. Тем самым говорить о существовании мусульманского искусства, как такого, не приходится, его не было и нет, а есть только искусство народов, принявших ислам, которое по своим внутренним качественным параметрам оказалось абсолютно идентично с метафизикой ислама. Таким образом, последний не только не затормозил развитие изобразительного искусства, но наоборот, предостерег или даже спас его от возможного сползания в плоский объективизм, где оно, перейдя к отображению форм видимого мира, потеряло бы свою сущность. Искусство получило, а точнее закрепило за собой в результате полную свободу для наиболее полного раскрытия своей сакральной специфики, суть которой, как было уже отмечено, - постижение Абсолютного через движения к Абстрактному.

Именно поэтому "мусульманское искусство" в целом ирреально, абстрактно, метафорично и фантастично в отличие от западного искусства, которое, в основном, базируется на принципах нормативной эстетики Аристотеля. Оно не пошло по пути создания академических образцов живописи и скульптуры, воспевающих ценность иллюзорного земного мира, мешающих проникновению в суть вещей. Именно поэтому здесь получили особое необычное распространение абстрактно-геометрические орнаментальные формы выражения, каллиграфия, искусство арабески, ничего, казалось бы, не говорящие уму, но удивительно непостижимым, внутренним ритмом производящих почти гипнотическое воздействие на подсознание, наполняя человека Красотой, и тем самым как бы ненавязчиво, подспудно внушающих ему идею Бога, как высшего проявления этой Красоты.

Что же касается фигуративных элементов в мусульманском искусстве, то нужно со всей определенностью сказать, что они никогда не имели самостоятельной ценности и выступали всегда в скромной роли идеографических знаков - символов в общей целостной структуре произведения и поэтому при критическом прочтении в них нужно распознавать не реалистическое, а условно-семантическое значение, только усиливающее абстрактную сущность идеографического пространства... Так и хочется сказать - миниатюры.

МИНИАТЮРА. Действительно, мы имеем все основания так говорить, ибо в азербайджанской (тебризской) миниатюре, нашли отражение все характерные признаки "мусульманского" искусства, упомянутые нами выше. Все то, чем богато азербайджанское искусство - вне зависимости, говорим ли мы о прикладном искусстве, каменной пластике, архитектуре, музыке,

поэзии - заложено в этом потрясающем бессмертном и далеко не разгаданном еще жанре. Поэтому мы не можем в наших рассуждениях пройти мимо миниатюры, ибо только впитав ее сладкий нектар, и творчески освоив заложенные в ней божественные принципы, мы сможем поднять наше искусство до невообразимых высот. Ведь миниатюра хранит в себе тот неисчерпаемый источник художественно-эстетических, пластических, концептуальных и метафизических идей, которые при правильном творческом усвоении способны пробить брешь в разлагающемся теле современности и предвосхитить небывалое синкретическое искусство Будущего. Для этого, прежде всего, необходимо осознать, что миниатюра, как образец феноменальной организации пространства, обладает уникальной, бесконечной, потенциально-вездесущей силой, вполне актуальной для нашей эпохи, она прекрасно вяжется с духом современности, правда, если ей придать необходимую для мобильности внешнюю форму, то есть произвести умелый синтез с авангардными формами выражения, о чем будет идти речь ниже...

Можно сколько угодно говорить о сказочно изысканном цветовом строе миниатюры, соответствующем метафорическому языку восточной поэзии, о тонком, ажурном, изящном рисунке, о ласкающем глаз декоративизме, обилии изумительных деталей, придающих композициям возвышенно-жизнеутверждающий строй и поражающих наше воображение тончайшей гармонией при столь вопиющем хаосе пластических проявлений, можно без устали фантазировать о связи этого искусства с поэзией, рассуждать о сюжете, о фабуле - все эти разговоры не для нас, они не имеют никакого принципиального значения. Мы, в миниатюре, прежде всего видим то, что справедливо для нашего индивидуального композиционного мышления, что плетет ткань нашего собственного творчества и питает животворными соками, проникнутый субъективизмом и эксцентрикой сугубо личный эстетический опыт...

Миниатюра, как икона в православии и мандала в буддизме, - одна из вершин изобразительного осмысления мира. Она являет собой блестящий образец истинно религиозно-мистического искусства, но не в традиционном понимании как иллюстрации тех или иных религиозно-догматических идей, а в более широком космическом значении, как объект медитативной практики. Другими словами, миниатюра - это гениальный синтез плоскостного декоративного решения со станковостью, это великая "битва" конкретно-эмпирического с идеально-абсолютным, где изобразительные образы, - эти симпатичные идеографические знаки, - дружно взаимодействуя, каким-то непонятным образом, повинувшись загадочному, но властному голосу внутренней динамики переплавляют казалось бы внешне вполне фигуративное изображение в сакраментальный знак-текст, написанный языком мистики и одухотворенный провидением.

Несмотря на тесную связь с литературной, с восточной поэзией, она сумела избежать дешевой литературности, невыносимо нудного и усыпляющего воображение дидактического повествования. Сюжет, фабула для нее малозначачи, они дают лишь первоначальный импульс для построения оригинального пиктографического изображения, трансцендентного текста, представляющего собой окно в бесконечность, где теряют видимость границы между прошлым, настоящим и будущим. В миниатюре не содержание в виде литературной идеи определяет и подчиняет себе форму, а сама форма через самотрансформацию, самоуничтожение себя, как эмпирического элемента излучает сверхсодержание (истинный смысл), которое, будучи экстрактом исключительно иррационального опыта, не вмещается ни в какие словесные формулировки.

И действительно, иллюстративная идея в изображении, выраженная сюжетом, очень

поверхностна, если вообще не убога, она проникает лишь в сознание, тогда как трансцендентная идея, незримо бытующая в самой форме, в напряженных, динамичных ритмах и цвето-ритмических структурах изображения, выхватывается аналитической интуицией, проникая в самую душу зрителя. Таким образом, музыка ритмов и узоров, пленяющая красота цветового решения играют отнюдь не декоративную роль - они суть самые эффективные пластические средства для мощного эмоционального психологического воздействия, для очень тонкого гипнотического внушения, когда посредством непостижимо-загадочного Ритма в человеке пробуждаются дремлющие потайные ощущения и чувства, связанные с его глубинными жизненными процессами, когда он сам того не осознавая, посредством созерцания приходит к самопознанию (в этой связи, конечно, нельзя не вспомнить о тесной связи искусства миниатюры с самым крупным мистическим течением в исламе - суфизмом). Подобной потрясающей и пока не разъясненной до конца психологами эффект достигается, во многом, благодаря гениальному принципу (справедливому, кстати, и для сакрально - теургической музыки) - принципу абсолютного тождества, равнозначности всех без исключения иконографических элементов изображения. Этот великий принцип всегда напоминает нам, что невозможно достичь божественного понимания гармонии как Целого через сознательное выделение тех или иных (сюжетных) фрагментов. Наоборот, только самое беспощадное, но необходимо-целебное разрушение иерархии зрительных акцентов, когда они не подчиняются и не главенствуют, а равнозначно сосуществуют вместе, рождает неосязаемую космическую гармонию и Красоту...

Остается надеяться, что в дальнейшем философы, семиотики и искусствоведы, не вдаваясь в литературоведческие фантазии и не занимаясь словоблудием, более пристально изучат пространственный феномен миниатюры, с целью пролить свет на важнейшие структурные принципы построения композиции, усвоение которых дали бы возможность нашим художникам и дальше успешно воздвигать "вавилонскую башню" современного азербайджанского искусства...

3. И, наконец, мы подошли к концу нашего повествования - к проблеме взаимоотношения Традиции и современного искусства. Напомню - набрасывая контуры современного азербайджанского искусства, мы исходили из наличия двух форм - внутренней и внешней. Возможно сейчас мне невольно придется войти в противоречие с вышеизложенными, ведь на протяжении всего текста, я пытался внушить мысль о невозможности плодотворного развития современного искусства в отрыве от Традиции как Истока. Теперь мне хочется сказать несколько слов о необходимости самого активного использования авангардных форм репрезентации. И это не только косвенная дань диалектике, на это свои причины.

Дело в том, что Традиция - это самодостаточная сфера пребывающая скорее в неизменной стадии блаженной стагнации нежели перманентного развития.. А если и посчастливится какому-либо педантичному уму обнаружить следы некоторых изменений в этой области, то они будут, наверняка, крайне незначительны, ибо Традиция есть прежде всего незыблемый и грандиозный в своей мифической простоте Канон, появившийся однажды в далекой древности на сакральном экране предыстории, в непроходимых дебрях архетипических извилин космического сознания, затененный и скрытый от острого и коварного скальпеля научно-исследовательской мысли. Она не очень-то склонна к изменению своей трепетно-атомарной структуры или же, говоря тривиально, независимо от внешних исторических условий, Традиция обнаруживает завидно-восхитительное постоянство своей внутренней природы. Таким образом, Она стоит вне времени и не отягощает себя приверженностью к конкретной эпохе, ей чужды любые унижительные

волнения по поводу внешнего соответствия последней, а поэтому она исключает всякую необходимость в переплавке своих эстетических форм с целью угодить современности.

Если справедливо вышесказанное, то отсюда вытекает, что Традиция, естественно, не может быть "современной", как нечто, изначально поставившее себя за рамки физического пространства времени, гордо обращенная к Вечности и справедливо презирающая с высоты своего бытия меркантильное деление "непрерывной длительности" на четко разграниченные временные интервалы (эпохи, столетия, годы и т. д.).

Поистине позиция достойна Абсолюта!

Но вся беда в том, что мы-то, простые смертные существуем в конкретном "дурном" времени и, к великому сожалению, не имеем счастья жить, а тем более судорожно вдыхать полной грудью пьянящий аромат нерасчлененной вечности, а можем лишь на уровне романтического представления или в пылу мистического экстаза слить воедино прошлое, настоящее и будущее. Сфера же общественного бытия, пропитанная, как губка, назойливой прагматичностью, предоставляет зеленую дорожку и поощряет лишь формы, способные адекватно отразить суть данной эпохи. Далее, нельзя также забывать, что мы, дети двадцатого столетия, живем в предельно сжатом пространстве-времени, где из-за обилия всеядных и бесцеремонных аудио-видео электронных коммуникаций чудовищный груз информации обо всем, бесстыдно проникая буквально во все извилины интимной человеческой души, изменил психофизический облик человека, насильно прививая специфическое восприятие мира. Поэтому искусству, как активной социальной единице, чтобы быть мобильным, чтобы воздействовать, влиять, проповедовать и преображать, следует говорить на языке, который понятен современному человеку (точнее его специфическому восприятию), другими словами, чтобы не быть "вытолкнутым из истории" оно обязано перенять внешние формы, выработанные эпохой и адекватно передающие ее суть.

Такой формой в наше время, бесспорно, является модернизм, авангардная культура. Поэтому мы, имея Традицию как внутреннюю форму (метаязык), связывающую нас с Небом, ни в коем случае не должны отказываться от того впечатляющего, несметного богатства, которое произвела на свет европейская современная культура с ее бесчисленными направлениями, тенденциями, видами, жанрами, оригинальными подходами, начиная от самых ранних (кубизм, абстракционизм) до самых ультрасовременных, включая Постмодернизм как глобальную, эпохальную ориентацию, подводящую своеобразный итог современной культуре.

Блестящие пластические находки и коллажное мастерство поп-арта, углубленная, несколько заторможенная созерцательность минимализма, завораживающие своей тонко смоделированной парадоксальностью интеллектуальные откровения концептуализма, подарившие жизнь таким эксцентричным видам искусства, как инсталляция, перформанс, энвайромент, хепенинг и т.д. также многое другое должно быть творчески усвоено, переработано, преображено и органично вплетено в ткань нашей национальной художественной культуры. И особое внимание, по всей видимости, должно быть уделено художественной стратегии концептуализма, которым, как неистощимым генератором идей пронизано все искусство 20 века., а также усвоению постмодернистской семантики, как уникальному явлению, аккумулирующему в себе весь опыт авангарда, эклектично сочетающий почти все художественные приемы, выработанные предыдущими направлениями (чего стоит, например, цитатный метод, легитимированный постмодернизмом, который освобождает художника от диктата Природы и позволяет взглянуть на мир, порожденный человеком на протяжении веков, как на источник, откуда он может и должен брать материал для своих произведений).



Необходимо отметить еще один немаловажный аспект к сожалению, во всем мире изобразительное искусство прочно удерживает последнее место по степени популярности - после кинематографа, театра и т.д. Для искусства боготворящего фанатичный "эзотеризм" и скрывающегося от людей это нормально, но для искусства, стремящегося активно воздействовать, жаждущего проповедовать - это чудовищно несправедливо. И поэтому как когда-то телевидение заимствовало у живописи ее открытия в области композиционных находок и образной пластики, так изобразительному искусству сейчас, отбросив все мнимые комплексы и предрассудки, следует занять активную позицию в творческом использовании фото - кино-теле-изобразительных возможностей, а может быть даже проникнуть и в побочные ответвления оптики: стереоскопию, голографию, одним словом, не гнушаться никаких выразительных средств, способных усилить эффект гипертерапевтического воздействия...

Итак, Искусство внутренней формой (Традицией), связанное с Истоком, а внешней оболочкой с мобильным, вечно обновляющимся языком современного мира, способно обрести могущественную силу, способно "сжать в кулаке Небо и Землю" и с полным правом претендовать на звание Теургического, Сакрального, Тотального...

1992 г.

<sup>1</sup> научно-техническая революция

<sup>2</sup> «интеллект» в данном эссе употребляется в значении человеческого рассудка.

# **Манифестация Преображенного Пространства**

## **Или**

### **Портрет Тотальной картины**

Метафизическое введение в концепцию Тотальной Картины, изложенное в форме внутреннего монолога, в состоянии глубокого духовно-эстетического транса, в страдании и муках родившего этот пропитанный алогичностью, экзальтированный, но очень скромный текст, который, в свою очередь, желает стать языковым эквивалентом той самой Тотальной Картины, принадлежащей телом и духом Искусству Озарения.

Данное эссе является изложением сугубо персонального религиозно-эстетического опыта, а "мы" вместо "я" употребляется чаще в тексте по той простой причине, что мне представляется не совсем правильным распространение категории авторства на сферу чистого мышления, так как все "стоящие" выдающиеся идеи так или иначе исходят из единого безличностно-абсолютного Эйдоса (Традиции).

*"Много лет я искал Бога и нашел себя;  
теперь я ищу себя и нахожу Бога".*

*Баязид Бистами*

*"Искусство нужно считать единственным  
и от века существующим откровением,  
какое может быть; искусство есть чудо,  
которое однажды свершившись, долж-*

*но было уверить нас в абсолютной реальности высшего бытия".*

*Ф.Шеллинг*

## **1. НАЧАЛО**

Тайна влечения; крах мысли, захотевшей стать независимой; черный, обугленный комок бумаги, некогда бывший горячим любовным письмом, родивший психологическую потребность сотворения шедевра; интенция к истоку; недержание мыслей, рождающее интеллектуальный труп; идея, пережившая свой оргазм и окостеневшая у порога Начала; крик экзотической птицы, напоминающий истерический смех обманутой женщины; интригующий запах специфической жидкости; оголенный нерв инстинкта, втыкающий нож в буханку хлеба для испускания крови; жар от внезапного прикосновения к острию холода и лихорадка летом, часто приводящая к летальному исходу и, как ни удивительно к столь долгожданному высвобождению. Так начинается утро, так начинается день, так начинается новая жизнь. Все с Начала...

За все то волнующее бесконечное время, что я существую в синкретическом теле Искусства, ежедневно обжигаясь его неожиданными дарами, захлебываясь от его непредсказуемых утренних и ночных озарений, не позволяющих мне даже дышать свободно, я убедился, что Искусство - это не дерзкий акт творения новых форм, максимально идентичных природным (ибо человеку не даны функции Творца), но акт Вопрошания, провоцирующий внутренний авестийский огонь в человеке и с помощью этого огня вылечивающий его от нестерпимого долгого летаргического сна, то есть спасающий его от жутких несовершенств невыносимой и праздно-абсурдной жизни.

Это значит, что если вы хотите создать нечто действительно "стоящее", что затем могло бы претендовать на звание сверхзначительного, сверхгениального, "супертехнического" и даже трепетно-священного, вам просто не обойтись без того, чтобы каждый божий день, стоя перед лицом цинично ухмыляющегося белого холста, задавать себе одни и те же старые, истрёпанные, проклятые, занудные, здорово осточертевшие нашему уму, совершенно бесполезные с практической точки зрения, но видимо необходимые для активной жизнедеятельности творческого духа, вопросы о смыслах... Каждый день одни и те же вопросы. Каждый день, и никаких ответов. Да, и вряд ли мы на них отвечаем. И вряд ли мы вообще должны на них отвечать. Нет, вопрошание не есть вопрос в обычном смысле этого слова, это даже не громкое риторическое восклицание, сошедшее с уст экзальтированной психики закомплексованного монаха, а скорее попытка окунуться с головой во что-то тёплое, родное, до боли и тихого ужаса знакомое, но уже казалось бы навсегда потерянное, канувшее в Никуда, в двусмысленное отверстие пифагорейского нуля, в прохладную, магическую тень Логоса, обратно во влажное чрево Праматери Мира, в удушливую, но столь пустоту "внутриутробного рая". Эта попытка очень похожа на безнадежное чувство предвкушения ностальгии по всё более удаляющемуся от вас детству, когда холод мокрого асфальта после задорного весеннего дождя, вызывал не крах

хорошего настроения с последующим мерзким ознобом и ниспадающей температурой, а ничем несравнимое чувство необъяснимой, а потому удивительно глупой и безудержной радости, отчего всякие заумные потуги на высокопарную серьезность, оборачивались в вашем еще не окрепшем сознании безмолвным, но от этого не менее диким хохотом, опрокидывающим все, что, как соринка в глазу, мешает воспринимать Мир таким, каким он Есть, а не таким, каким он кажется... Да, вопрошание - это при-поминание, вос-поминание и воз-вращение. Возвращение к началам, к началу, другими словами, вопрошание и есть ответ...

Далее, продолжая в том же духе, хотим мы того или нет, согласны мы с этим или нет, должны будем высказать про себя ( или вслух, но так чтобы шепотом, почти как молитву) совершенно не-оригинальную суперанохроничную, но от этого только еще более значительную мысль с тем, что цель Искусства заключается в попытке слияния с неизреченным, со всеми вытекающими из этого потрясающими последствиями, не всегда безопасными для изнеженной и инфантильной психики "нормального" человека. Произнесем это в наше прелестно-циничное и безмозглое время и, сами того не подозревая, окажемся правы, несмотря на гипертрофированное самомнение случайных, легкомысленных зевак, игривым ветерком занесенных на нашу выставку, невзирая на робкие сомнения и нигилизм воинствующих обывателей-мещан, безнадежно обреченных на духовную проказу, на простительную юношескую дерзость и максимализм, отрицающих все традиционное, на непростительный циничный скепсис высоколобых интеллектуальных рахитиков, а также вопреки недоверчиво-искаженным физиономиям всех, оболваненных, к великому сожалению, активно-показаным атеизмом. Более того, продолжая раздражать охотников легкой наживы, беспечных любителей легкого пути и бестолковой моды в искусстве, с вожделием жаждущих оригинальности ради самой оригинальности (а значит, ради дурной бесконечности) заявим - единственный путь, ведущий к заснеженной вершине мудрости, прорывающейся острием в безмолвие Незреченного - это жесткая, "агрессивная", не знающая сантиментов, жалости и компромиссов и презирающая умственную праздность активизация внутреннего духовного богатства, посредством высвобождения сокровенных божественных интенций, этих милых ангелочков - "фрактальных" двойников Незреченного, каждый из которых подобно голограмме, в точности повторяет всю его структуру. Процесс высвобождения же, согласно великим эзотерическим писаниям равнозначен мистическому экстазу, источником которого является свободное и необузданное Творчество, как мобилизация всех сущностных сил художника, как высшее проявление человечности, требующего ограничения и отказа от много, если не всего, во имя достижения главной цели. Скажем, даже отказа от самой человечности в её теплично-бытовом понимании, так как её высшее проявление и означает её же преодоление. И несмотря на чудовищную девальвацию многих аксиоматических понятий, заставляющей нас неустанно повторять, казалось бы, тривиальные истины, ни один мало-мальски уважающий себя "друг искусства" не сможет возразить против определения творческого процесса как наиактивнейшей медитации, где истина познается в акте действия- творения, как необъяснимого чуда священнодействия, пожирающего воображение таинства самопосвящения, как высшего труда, способного заменить молитву, нет, что я говорю, как саму молитву, после тягостных духовных мук и сладостно-мучительных психологических коллизий, щедро одаривающей художника всепроникающим светом Озарения - сверхчеловеческим состоянием, к которому стремились и

которое достигали Зороастр, Иисус, Мухаммед, Лао-цзы, Будда, Пифагор, европейские мистики средневековья и суфии мусульманского Ренессанса, а также все остальные атланты духа, на плечах которых гнетуще неблагоприятная тяжесть мира, отвергающая их, не любящая их, не узнающая, их, но "немогущая" обойтись без них...

## **2. ХУДОЖНИК-ПРОИЗВЕДЕНИЕ-ЗРИТЕЛЬ**

...А что есть мистический экстаз (или эстетический транс, все равно), как не умопомрачительная игра с неистовым духом красоты, пристыжающая трагедию духовной слепоты. Красота страстно желает проявить себя в мире, вырвавшись из бездонных глубин небытия для озолочения действительности. Но одна она ничего не может (или не хочет). В этом ей помогает художник - визионер...

Кстати, говоря о красоте, мы имеем ввиду все или почти все, что не умещается в сжатое понятие меры, что является безмерным по сути. Древняя мудрость учит: красота - одна из волшебных дверей в царство неизреченного, а точнее - одна из трех сторон божественного треугольника (помимо добра и истины), один из атрибутов Бога, лелеющий в себе потенции реальности высшего порядка.

Теперь на время отвлечемся и представим себе следующую, на первый взгляд, абстрактную формулу: неизреченное (единое, божественное или любое другое слово, обозначающее то "великое таинственное") как красота, для вхождения в наш мир, для проявления, приходит к самодифференциации - дьявольскому разнообразию, безумному, вакхическому торжеству зрительно-физиологических излишеств, оптических иллюзий и мрачных, вечно исчезающих и вновь обрушивающихся на наше терпеливое восприятие фантомов (множественности), чтобы затем снова возвратиться к самой себе как первоисточку вечного движения, как началу и концу одновременно, как тождеству точек истечения и завершения, замыкающих на себе все и вся. Самое интересное, что все это сверхъестественное "эволюционное" движение эстетического духа, выходящее, казалось бы, за рамки человеческого понимания и кажущееся чересчур темным и туманным, на самом-то деле теснейшим образом связано с художественным творчеством, ибо с самого начала до самого конца протекает в узких интимных рамках почти эротического взаимодействия между художником, произведением и зрителем...

Искусство, глотая дьявольские сентенции скрытого снобизма и псевдо-аристократического высокомерия, подобно не теряющей радужные надежды вдове, почти всегда занималось исключительно лишь собой, забывая о зрителе, в результате чего последний отвернулся от этого самого искусства как от чего-то бессильного и не заслуживающего серьезного внимания. Своеобразной кульминацией этого трагического, хоть и не сразу бросающегося в глаза разрыва, стал весьма оригинальный и вместе с тем совершенно бесполезный артистический жест голландского художника Пауло ван Хойдока, картину которого "Падший космонавт" в 1971 году "Апполон-15" установил на Луне. Этот печальный и опасный факт лелеял в себе бессознательное намерение убийства искусства через кастрацию психологии произведения и сведение сверхзначения картины до ничтожной аурической обоймы обыкновенного бездушного предмета, осмелившегося спорить с природными формами (созданными Творцом), но от этой глупой

дерзости превращаясь в еще более убогое создание.

Так был скомпрометирован сакральный статус картины как спиритуального послания. Между тем подобно обыкновенному зеркалу, которое начисто отсутствует без теплого человеческого присутствия, произведение искусства зияет безмолвной, душераздирающей пустотой несостоявшейся жизни без жгуче-эмоциональной реакции со стороны субъекта восприятия, а значит скрытый духовный механизм картины просыпается и активизируется только лишь при своей активной ориентации на психологический облик человека-созерцателя. Другими словами, истина, вырванная художником из пустоты и изреченная им в произведении, только тогда становится живой, действенной, осуществленной, вновь родившейся, когда попадает в чуткое сердце зрителя и с присущей ей сверхмагической силой "сливает" сознание последнего, как и сознание самого художника, в сладостно поющий родник - надпланетную гармонию неизреченного, заботливо направляя эти два слившихся вместе чудесно журчащих ручейка в священные воды предвечного космического единства... Причем зритель выступает здесь в роли активно самопознающего субъекта, с простодушной радостью готового забыть все сиюминутные житейские мелочи и со смирением, достойным Франциска Ассизского, жаждущего очертя голову броситься с отвесной скалы относительно благополучного умонастроения в раскаленную преисподню собственной психики. Произведение же в этом случае представляет собой внешне скромную, ненавязчивую, но лукаво провоцирующую исподтишка изобразительную молитву, еле различимый еще не раскрытым трансцендентным глазом ментальный образ Откровения, одновременно соблазняющего стыдливую фантазию зрителя и обнажающего латентный пароксизм иррационально-мистического опыта художника; Откровения, незримо завораживающего зрителя своей ошеломляющей многозначительностью, чудовищной безмерностью, очень тонко и как бы играючи выводящего его из пошлейшего оцепенения будничности и толкающего в душеспасительную Глубину, где он (зритель), после подчас страшных, пугающе-головокружительных путешествий по иным измерениям своего внутреннего духовного пространства достигает крайней точки эстетического трансa, подходит к тому порогу своего экзальтированного сознания, за которым - или умопомрачение, или спасение...

Когда о произведении разглагольствует сам художник - не слушайте его, он изначально неправ, он обязательно соврет, обведет вокруг пальца, вместо прояснения еще более затуманит проблему. Лукавить, обманывать, лицедействовать и дурачить публику - его задача и призвание. Истина же обретает саму себя, исходя из неопытных уст чувствительного и неискушенного подчас зрителя, воззрение которого абсолютно, ибо оно несовершенно, не оформлено, а только приходит в себя, покинув разложившуюся плоть пристыженного сознания, но не для безумных поисков нового тела, а для того, чтобы вновь соскользнуть в бездонный колодец бесконечных точек зрения, разгоряченных мнений, хитроумных догадок, неожиданных предположений и пронизанных духом здорового анархизма вольных интерпретаций. Точка зрения художника, как эфемерный отголосок первоначального импульса, приведшего к появлению шедевра, представляет совершенно искренний психоклинический интерес только для никогда не выходящих из своего запыленного и захламленного кабинета интеллектуальных фанатиков маниакальных наваждений и острых ощущений, будь то психоаналитиков или иных "хирургов" - душителей свободного духа, неуклюже спускающихся в огнедышащие лабиринты творческого

акта с исследовательским скальпелем в руках и воспаленной головой, напичканной никому ненужными вредоносными и тиранящими душу теориями. С вышеизложенным прекрасно вяжутся следующие высказывания одного современного художника - эксцентрика, которые вполне соответствуют и нашему творческому мирозерцанию: "Художественную деятельность я считаю провокацией и умственной, и творческой. Я чеканю, выклеиваю, крашу, а потом, в силу обстоятельств, все это показывают в общественном месте, и оказывается, что мои первоначальные идеи, мой эксперимент означает вовсе не то, что я хотел сказать, а то, что либо увидел, либо вообразил себе зритель... Само произведение не обязательно должно быть шедевром - достаточно, если оно создает условия для работы нашего совместного воображения".

Следовательно, искусство - это прежде всего божественная психотерапия, в центре которой не Оно само со всей своей шикарной и впечатляющей атрибутикой, включающей в себя уйму психо-сенсорно-шокирующих средств "паралитического воздействия", а человек, к неочевидной эссенции которого - к духовности - оно апеллирует. И тут, уже в который раз, возникает вопрос: что такое духовность?

Можно очень долго и красочно описывать и расшифровывать это безмерное понятие, но мы ограничимся тем, что скажем: духовность - это проявление гипер-интенции к истоку, проще говоря, исходящая из глубочайших недр человеческой души инстинктивное устремление человека к запредельному, потустороннему, к той священной и головокружительной тайне, которую невозможно осмыслить, схватить щипцами тощего интеллекта, но которая придает таинственно-интригующий смысл всему сущему, и, как реальность высшего порядка, является первопричиной существования движения, законов и всех явлений "этого" мира. Подобное устремление (это слово вполне можно заменить словом вера) присуще всем живым существам, с той лишь разницей, что у одних оно выражено более, у других - менее сильно. Разжечь духовный центр, генерирующий это устремление - одна из важнейших, если не самая важная задача искусства.

Следовательно, картина - это не какое-то безмолвное и глупое зеркало жизни, отражающее фикции реальной действительности и втискивающее их в надуманные образцы академической или околоакадемической продукции и не жертва субъективного произвола художника-эгоцентрика, заботящегося только о том, как бы избавиться от переполняющих его души чувств, эмоций, переживаний и с особым самодовольством изливающего все это сентиментальное богатство во внешне приятные абстрактные композиции. Нет, истинная (тотальная) картина - это скромное окно в мир высшей реальности, освещающее горячее и трепетное желание знакомства с абсолютном; это некая, своеобразная "икона" для "неверующих", это лик Небесного Символа, дарящий еще одну возможность прикоснуться к царству трансцендентного и очистить свое больное сознание от гадкой меркантильности повседневного существования.

Следовательно, зритель уже не просто пассивный наблюдатель, происходящего в произведении, устало зевая, смотрящий на все это как бы со стороны. Нет, он почти соавтор произведения, на плечах которого гигантская ответственность, задача которого не из легких - путем исключительного духовного возбуждения, вмещенного в молекулу абсурда - миг вечности, с трепетно - ангельским ощущением священного страха перед ожидаемым чудом, зажечь факел истины, привнесенный художником в произведение, чтобы яркий, всепожирающий,

"сверхядерный" свет ослепил бы его (зрителя), лишив физиологических аспектов зрения, заставил бы его закрыть глаза и совершить чудесное космологическое путешествие в глубины собственной "семантической вселенной" (бессознательного), для нахождения незримого алхимического сплава - кладезя вечной мудрости. Для этого, ради этого, собственно говоря, и существовало, существует и будет существовать это великое, непостижимое и вечно соблазнительно-интригующее таинство, которое мы по привычке зовем искусством.

### **3. ТРАДИЦИЯ**

Является ли то, что мы уже сказали и еще скажем столь неожиданным, блистательно-сенсационным и оригинальным?

Ни в коем случае. Мы и не претендуем на это, ибо в наше ироничное постмодернистическое время крушения прежних мнимых, но довольно основательно вбитых в человеческие мозги ценностей, нет ничего глупее и примитивнее самого стремления к оригинальности. Эпоха безудержно дикого оригинальничания, отражающего трагикомическую суету и столь же нервно торжествующую преходящесть нашей жизни, постепенно подходит к концу. Мир более не хочет сумасбродных "оригинальностей", какими бы изощренными и остроумными они ни были. Он устал от их визгливого и шипящего количественно нагромождения, мозолящего наше незамутненное хоть и далеко не целомудренное восприятие. Мир, так же как и человек, стремится к стабильности, жаждет безмятежности и покоя. Оригинальное же, согласитесь, это, в первую очередь, то, что наш переспелый ум определяет как чрезвычайно актуальное сейчас и теперь, это жалкая эманация моды, а мода, как правило, вещь зыбкая, капризная и весьма хрупкая, это еле различимый след на гниющем теле обмана, напоминающий проституционный продукт, который уже в самом начале своего истерического появления несёт на себе печать разложения и неминуемой гибели. Поэтому то, что оригинально, не может принадлежать вечности. Но искусство обязано принадлежать вечности, иначе оно не стоит и "ломаного социалистического гроша", а в случае "непреднамеренной удачи", превращается в унижительный суррогат порочно сенсуального удовольствия, что лишь добровольным параноикам и нравственным уродам может показаться утешительным.

Поэтому особую трансгалактическую ценность ныне приобретает аристократическо-возвышенное, смиренное, утонченно-артистическое Молчание, в качестве игриво-парапсихологической кульминации агрессивно испепеляющего все вокруг духовного богатства, этого миловидного скопища вневременных традиционных истин, тщательно скрытой от похотливых глаз современности в непроходимых райских джунглях любвеобильного небытия. А те идеи, принципы и истины, провозглашаемые нами в этом тексте, хоть и не лишены изрядной доли эксцентричного субъективизма, тем не менее, вовсе не являются нашими собственными, точно также они не были рождены кем-то и когда-то. Нет, все-то, что вы найдете здесь, однозначно принадлежит к героической ветви неиссякаемой и первозданной Традиции, никем никогда не созданной, но уходящей корнями в далекое, золотое, предисторическое, семитическо-арийское прошлое, иначе говоря, восходящая к Истоку. Выразимся иначе: эти идеи



сплавлены из тех же неземных элементов, божественных атомов и небесных частиц, что и великие мистические учения прошлого будь то зороастризм, суфизм, дзен-буддизм, тантризм, гностицизм, неоплатонизм, и. т. д., учений, имеющих одно общее сакраментальное ядро и отличающихся друг от друга разве что внешним фасадом.

Но здесь может возникнуть правомерный вопрос, а не размываем ли мы так называемых границ собственно Искусства, не пытаемся ли с наглой самоуверенностью проскользнуть в совершенно иные сферы человеческого знания, каждая из которых в силу своей необъятности требует строго профессионального к себе отношения?

Ответ наш будет следующим: мы как раз и жаждем (пусть косвенно) разрушить мрачный и уже заржавевший от времени стереотип, упрямо настаивающий на автономности искусства. Возможно, одна из основных "ошибок" многих блестящих художников-новаторов нашего столетия заключалась в том, что они усматривали специфику Искусства в факте ее безусловной автономности, в ее абсолютной независимости от чего бы то ни было тогда как она (специфика) мирно покоится в ангельской сфере слияния искусства с другими областями духовного знания. Ведь подумайте сами, одно упоминание об автономности, хотим мы того или нет, сразу же влечет за собой подспудную мысль о неких рамках, наличие которых дает нам право мысленно представлять себе границы этой автономии. Выходит, упоминание об автономности искусства равнозначно признанию ее ограниченности. Ничего не скажешь, в этой холодной констатации заключена вся горькая плата за решительный и по юношески (что служит, пожалуй, единственным оправданием) дерзкий отказ от Традиции, которая утверждает совершенно обратное.

Да, верно, в начале века искусство переориентировалось на само себя и подверглось мощнейшей саморефлексии. Но это было необходимо для осознания своей силы и обнаружения своих специфических (структурных) возможностей. Сейчас совсем другое время. Время исповеди пришло к концу, настало время активной проповеди, апелляции к сущностным силам человека. Прошли времена, когда искусство занималось лишь собой, или, того хуже, служило "недоношенной иллюстрацией" фанатических религиозных идей и шизофренических идеологий. Теперь необходимо понять, что оно не есть нечто принципиально-самодостаточное и замкнутое на самом себе, а представляет собой квинтэссенцию величайших учений человечества, является своеобразным мостом от эзотерики к экзотерике; то есть искусство в данном контексте наших рассуждений - это невидимый даже внутреннему взору гигантский алхимический сосуд, в котором, по велению Неба, сложнейшая, неудобоваримая эзотерическая истина, открытая лишь посвященным, переплавляется в экзотерическую, проявляется в мир и, в результате, становится относительно "видимой" большинству.

В этой связи, не задумывались ли вы над тем, что именно приводит в священный психоэротический трепет верующего в Храме Божьем (все равно, церковь ли это, мечеть, буддийский или индуистский храм), что учащает его пульс и заставляет сердце биться в такт с волнением момента еще до того, как прозвучит проповедь, молитва, или что-то еще, что заполнит его и без того перегруженную всяким информационным хламом голову душеспасительными заоблачными мыслями? Неужели только сверхчувственное осознание

собственной интеллектуальной предрасположенности к подозрительно не простым теологическим проблемам?

Конечно же, нет, ибо никакие вербальные конструкции как бы просты и доступны они не были, никакие проявления внешней привязанности к часто, сумбурно трактованным религиозным идеям и поступкам не способны в одно прозрачное мгновение преобразить человека и переместить его в то особое психологическое измерение, в котором он оказывается восприимчивым в восприятию высших эзотерических истин. Утонченно "хитрая", пронизанная изощренным артистизмом организация пространства - вот где следует искать ключи к разгадке. Ибо только гениально срежиссированная обстановка способна совершить мгновенный медитационный сдвиг в сознании человека. Ни что иное как сдержанно-праздничное убранство Храма - скульптуры, витражи, иконы, свечи, ковры - живой мерцающий огонь, а также ко всему еще и теургическая музыка с трогательным песнопением вместе дружно формировали мощнейшее биоэнергоинформационное поле неопишуемой Красоты, освобождающее пусть даже на время инфицированное повседневностью сознание человека от тяжких пут земного состояния и помогающим ему прикоснуться губами интуиции к божественному измерению, в результате чего, он не только вкушал прелесть умиротворения и покоя, но и получал запас свежих сил для дальнейшей жизнедеятельности.

#### **4. Осуществление**

##### *1. Красота*

Итак, мы вновь вернулись к Красоте. И не удивительно, ведь только она, очистившись от навязанных ей извне застывших значений сможет вернуть обескровленному современному искусству тот пьянящий диониссийский аромат, который отличал некогда великое теургическое искусство канувших в лоно истории легендарных цивилизаций, где не делалось различий между религией и искусством, более того, последнее, благодаря наличию мистического элемента прекрасного, являлось единственным в своем роде хранилищем "священной и трансцендентной правды".

Но что такое красота, а точнее какое значение и смысл мы вкладываем в это слово, нередко повторяя его? Ведь красота бывает разной, скажите вы, и окажетесь правы. Красота природы, красота ребенка, женщины или необыкновенного по форме цветка, красота человеческих отношений, красота обнаженного тела, в каких только ситуациях не используется это слово - везде оно оказывается на месте, выражая эстетический аспект какого-нибудь явления, или события.

По отношению к Тотальной Картина (о которой речь ниже) это слово применимо лишь условно. И вообще сейчас, когда наступило время поговорить о самом главном, из-за чего собственно пишется это эссе, то есть о качественных атрибутах Картины и о том, что соответствует ее появлению (особое психологическое состояние художника), мы подошли к тем волнующим ноткам наших размышлений, которые по своей природе чужды рефлексии как таковой. Язык -

это величайшее приобретение человеческой цивилизации, так помогающее нам в повседневной жизни и отличающее нас от братьев наших меньших, мгновенно превращается в самого злостного и ненавистного врага, как только мы пытаемся охватить им нежную и ранимую область чувств, ощущений и искрометных интенций, как только мы прикасаемся к блаженному царству невыразимого. Но что делать, у нас ведь нет иного выхода, кроме как прибегнуть к помощи этой канители несовершенных и дьявольски лукавых семантических знаков, нагруженных, по словам Ж.. Маритена, "неустрашимыми паразитическими коннотациями", скорее прячущих от нас Реальность, нежели адекватно выражающих их суть. Единственное, что нам остается, так это не терять чисто маниакальную бдительность, чтобы не влипнуть с позором в лицедействующую стихию лингвистического наваждения и помнить всегда, что, говоря о том, о чем мы с вами говорим, то есть о весьма тонких материях, мы блуждаем в потемках египетских пирамид, ходим по лезвию ножа, плывем в неизведанных глубинах полного нирванического исчезновения, балансируем на еле различимой грани жизни и смерти, не подозревая даже, живы мы или уже "переместились", а значит все слова, восклицания, выкрики и прочие потуги нашего мозга представляют истинную ценность по одной единственной причине - они способствуют саморазрушению в нас структур хваленного ума, этого деспотичного интеллектуального хозяина, добродушно закабаляющего и толкающего нас против нашей же воли в кишашую дикими ловушками пещеру человеческой культуры.

Так вот, из всего вышесказанного, нам вряд ли удастся, как сами понимаете, со всей четкостью определить, что такое красота в контексте наших размышлений, но одно скажем точно - она связана не только с эстетикой, искусством или какой-нибудь другой формой бытия, или, иными словами, она связана со всеми формами одновременно без предпочтения какой-либо одной. О красоте можно сказать видимо примерно то же самое, что говорил один из выдающихся физиков современности Вернер Гейзенберг об атоме: "атому современной физики все качества чужды... то есть любой образ, какой могла бы наша способность представления создать для атома тем самым ошибочен". Таким образом, она не вмещается ни во что определенное и, наверное, бесполезно говорить о ней как об отдельной категории-субстанции. Но, указав на те, еле ощутимые и вместе с тем удивительно приятные алхимические процессы, происходящие в нас при соприкосновении с Красотой, мы сможем опосредственно попасть в само сердце проблемы, ибо сущность красоты неотделима от ощущения, вызываемого ею.

Хорошо ли вы помните те незабываемые мгновения своей жизни, когда вас вдруг неожиданно, без особых на то причин, как снег на голову, настигало хорошее умонастроение, когда по стечению ряда иррациональных причин вы молниеносно, как "крик в ночи", получали колоссальный запас вселенской энергии, внезапный прилив сил, когда вас душили спазмы совершенно дико ритуальной радости от прикосновения к чему-то прелестно теплomu и до умопомрачения родному, когда сладостная истома растворяла в себе все вечно устало-озабоченное нутро, и вы словно под действием сильнодействующих наркотиков забывали на время, что в этом мире помимо всего прочего существуют еще и несчастья, бедствия, войны, провалы, поражения, катастрофы, плач, кровь, и слезы, одним словом - зло; вы ощущали себя самым счастливым человеком, вас, по словам христиан, посещала божья благодать; вы вкушали тело славы, как называют высшее состояние сознания; вы оказывались лицом к лицу с

божественным измерением и больше вам ничего не хотелось кроме как продлить эти волшебные мгновения. Правда, очень может быть, вы и не помните их, ведь они так быстротечны, а некоторым из вас и вовсе не приходилось испытывать подобные состояния. Но, поверьте на слово, это самые лучшие мгновения человеческой жизни и не может быть ничего величественнее, грандиознее и важнее этого, ибо именно в эти блаженные секунды, минуты или дни мы по-настоящему полнокровно живем, а вся остальная так называемая жизнь - ни что иное, как жалкое существование, дремучая суета, нелицеприятный, а местами мерзостно-ужасающий сон в ожидании долгожданного пробуждения, которое ко многим из нас, к сожалению, приходит лишь в момент физической смерти. И не придавая значения тому, где и когда вас посещало мимолетное счастье, на берегу ли дикого пляжа, где встречали вы рассвет, на цветущем и благоухающем альпийском лугу, затерянном высоко в горах, в кульминационный момент творчества, или в священный миг эротической близости с любимым человеком, когда вам, достигнув необозримых высот неопишемого блаженства, так не хотелось "возвращаться", в жутких местах, куда занесла вас судьба (общеизвестно, что Д. Андреев и Кампанелла написали свои шедевры "Розы мира" и "Город солнца" будучи в заточении и одновременно пребывая в "теле славы"), итак, невзирая на все это вы должны помнить, что это закономерный результат интимного контакта с духом красоты, в какой бы форме она ни выражалась. А выражается она подчас в совершенно парадоксальных формах: какой, по-вашему, таинственной, тончайшей энергией был пронизан комический момент, когда Архимед, "плюхнувшись в ванну" с водой, неожиданно для самого себя оказался перед фактом мирового открытия? Или почти идентичное... о яблоке, соизволившем упасть на голову Ньютона, что также стало, как нам говорят, причиной открытия закона всемирного тяготения. Так вот, энергия мгновения, последовавшего сразу за этими забавными событиями, вызвавшими озарение - есть энергия той самой красоты, хотя, как видите, ничего визуального, внешне осязаемого здесь нет. Следовательно, красота - это не столько совершенство визуальной или концептуальной формы, сколько мистическая сила, заданная этой форме и существующая до творения любых как физических, так и сверхфизических форм, пребывавшая в этом мире до его сотворения, это нечто такое, что, будучи принципиально неизмеримой, молча беседует с нами на тончайшем, суггестивном уровне. Относительно к изобразительному искусству отметим, что Делакруа, говоривший о зрелищности в живописи (которая останавливает взгляд), и Матисс утверждающий, что "в произведении должна быть заложена значительность, заставляющая зрителя воспринять ее саму по себе еще до того, как он узнает ее сюжет", по всей видимости имели ввиду одно и то же, а именно - таинственное присутствие красоты.

Итак, красота в нашем понимании это чудодейственное средство, с помощью которого Бог постоянно напоминает нам о себе, это волшебные ворота в эдемский сад, войдя в которые мы сразу же оказываемся у престола... Другими словами, красота, как мистический аспект мироздания, несет в себе всю силу сверхрациональной информации, способной преобразить человека, встряхнуть его "законсервированные" мозги и вернуть ему то сладострастное и столь желаемое ощущение утраченного рая, которое он безнадежно пытается вернуть, беспомощно барахтаясь в разжиженной среде наркотиков, алкоголя, секса или просто безумного и бездумного веселья. В живописи Она представляет собой совокупность точек энергетического

напряжения - возбуждения, пронизывающих всю психодинамическую структуру полотна и открытой только мистической интуиции.

Но как, как осуществить этот поистине магический акт излияния Красоты, заставляющий человека судорожно биться в пароксизме духовного оргазма? Неужели появление Ее на полотне случайно (он ведь так или иначе проявляется в лучших образцах искусства) или возможна последовательно-целенаправленная работа для достижения относительно стабильного положительного результата. Мы настаиваем на последнем, и более того, берем на себя смелость утверждать, что наиболее оптимальной формой выражения подобной красоты является метафизическое Пространство Тотальной Картины.

## 2. *Тотальная Картина*<sup>1</sup>

И конечно тут сразу же возникает вопрос, что это за картина и в чем ее отличие от того, что мы привыкли понимать под этим словом?

Во-первых, необходимо отметить, слово тотальная условно, тотальная - это значит абсолютная картина. Вы скажите: "Слишком претенциозно". Согласен, но за неимением более подходящих терминов, мы решили употреблять эти слова, тем паче, с древнейших времен делались и сейчас делаются попытки создания абсолютного искусства. А если подобные попытки чаще оказывались тщетными, это еще не значит, что мы не должны прилагать новые сверхусилия, ведь важен сам процесс борьбы, движения и становления, а приближение к абсолютному - эта вечная весна, превращение ночи в день, когда солнце постоянно восходит, а сердце находится в состоянии поиска.

Во-вторых, что касается отличия от "других картин", то, разумеется, принципиального отличия во внешнем плане не существует, как согласно непревзойденному Экклезиасту нет ничего нового под луной. Тотальная Картина такая же, как и все картины, произведенные на свет на протяжении всей истории искусств, с теми же внутренними атрибутами, будь то композиция, колорит, рисунок, ритм, свет, цвет и т. д., но вместе с тем это нечто совершенно другое. Ее появление оказалось возможным только сейчас, хотя составляющие известны давно. Почему сейчас? Да потому что, мы живем в уникальное время глобального стилистического распада, когда огонь живого художественного творчества погашен рассудочной деятельностью, изгнавшей Дух из художественной жизни и раздробившей искусство на отдельные, не связанные друг с другом фрагменты. Единого стиля ныне нет, вместо него - колоссальное количество направлений, каждое из которых исследует (само это понятие убийственно для живого творчества) отдельные аспекты бытия, утрачивая ощущение единства всего сущего. Так импрессионизм ограничивается "раздражением сетчатой оболочки глаз", экспрессионизм довольствуется "передачей эмоциональных раздражений нервной системы", кубизм, отвернувшись от мира, исследует уже саму картину и изображает не жизнь как таковую, а скорее знание ее, футуризм важна лишь дикая свистопляска механического движения, сюрреализм маниакально зациклен на разбирательствах патологических проявлений человеческой психики, абстракционизм озабочен математикой неупорядоченных ощущений, концептуализм с постмодернизмом вообще погрязли в болоте циничных интеллектуальных спекуляций и самоубийственной иронии и т. д. Но куда,

скажите на милость, подевались простота, наивность, поэзия, любовь, тишина, изящество, тонченность, аристократизм, полнота бытия, духовность, наконец, куда исчезли те простейшие, почти архаичные качества - модусы мироздания, за счет которых осуществлялась сакральная связь искусства с живыми корнями бытия. Их нет, они не актуальны, ныне они почти затравлены всеобъемлющей рефлексией и культом доморощенной функциональности.

Голова современного художника набита всевозможным интеллектуально-эмоциональным хламом и надуманными теориями, приводящими к созданию псевдо-оригинальных и насыщенных холодной мыслью (но не чувством) работ. Современный художник боится красоты и простоты, чуждается тривиальных, но необходимых вещей, потому что он в плену у современности, требующей от него утонченно-заумных концептов, отвечающих конъюнктурным соображениям и очень часто понятных лишь ему самому и узкому кругу специалистов. Так искусство постепенно теряет сакральную энергию и капитулирует перед действительностью. Оно проигрывает жизни, тогда как первостепенной его задачей всегда была и остается преобразование объективной действительности через внутреннее преобразование самого человека. И пусть это звучит утопично и цель эта недостижима в принципе, но само стремление к ней уже способно питать искусство энергией и поддерживать его жизнедеятельность. Искусство, будем помнить, это не жизнь, оно не выше и не ниже жизни, искусство - это то, что дает жизни право быть.

Итак, ситуация предельно ясна: подменив бытие сознанием, жизнь ее суррогатом, а мир знанием о мире, изгнав из искусства огонь человеческой энергии и поэтику, предав (возможно неосознанно) интересы высшего духовного единства, абсолютизовав стерильно-интеллектуальный процесс, высвечивающий отдельные, весьма разрозненные аспекты бытия, современная художественная жизнь привела к разрушению живой целостности в самом человеке.

Но искусство не хочет умирать, ибо тогда умрет и сам человек, поэтому вопреки сумасшедшей, пронизанной изощренным интеллектуализмом действительности, под шум, лязг, треск, визг сверхсовременных машин, приборов, и оболванивающей всех нас рекламы, под дикие выкрики обезумевших фанатов от современной культуры, оно скромно и пока еще робко выдвигает концепцию Тотальной Картины как возможно единственной панацеи от медленного умирания, как глоток чистого воздуха после десятилетий заточения в бездушных застенках цивилизации, как нечто, экспортирующее стопроцентную чистоту. Эта картина не может быть ни академической, ни абстрактной, ни кубической, ни сюрреалистической, ни концептуальной, ни постмодернистической, хотя, возможно, и содержит в себе те или иные характерные черты перечисленных направлений. Любые искусствоведческие попытки втиснуть ее в рамки того или иного течения неминуемо потерпят крах, ибо она не вмещается ни в какие определения, не связана ни с какими условностями - она безусловна. Возможно, найдя в ней те или иные признаки народно-этнографического творчества, ее назовут традиционной, но и это не будет верным, ибо все традиционное в наше время относят к анахроничным явлениям, тотальная же картина не может быть анахронизмом ни физически, ни органически, она актуальнее любой другой актуальной формы искусства, в силу того, что связана с самой сутью человеческого существа, с той сокровенной точкой духа, которая безмятежно созерцая вечное и беспокойное движение феноменальных форм мироздания вокруг себя, остается при этом неподвижной, ибо является центром мира. Единственное, пожалуй, что можно сказать в ее оправдание, так это то,

что Тотальная Картина (далее в тексте просто картина, без прилагательного) является "идейной" наследницей теургической живописи Древнего Египта, синкретическо-культового искусства доколумбовой Америки, средневековой эзотерической философии и эстетики, нашедших отражение в теоретической и практической деятельности мистических рыцарских орденов, византийской и русской иконописи, буддийской мандалы и конечно же азербайджанской (тебризской) средневековой миниатюры, базирующейся на тех же самых, освященных зороастризмом и суфизмом сакральных принципах, которые легли в основу почти всех форм и видов исламской культуры, от поэзии, музыки до архитектуры и прикладного искусства. Таким образом, речь идет о новом типе Сакральной Картины, как манифестации Сакрального Пространства, рождению которой служит интегральная система изобразительного языка, основывающейся на универсальных, метафизических принципах традиционных художественно-теургических практик.

### *3. Психология*

Еще одна отличительная черта этой картины - она постулирует изначальное единство творца и творения, и является трансцендентным аналогом художника, отражением его внутренней сущности, повторяю, не тонких эмоциональных процессов, происходящих в нем, не сентиментальных чувств и переживаний, обуревающих его, не кипучей деятельности сознания и возбуждение психики, а именно той неизменной, трансцендентной природы, существующей в нем до и поверх всякого мышления, интеллекта, инстинктов и эмоций, а значит - картина представляет собой своеобразную энеаграмму - универсальный символ - шифр, содержащий извечные законы человека и вселенной. Художник должен присутствовать всем своим существом во всем разнородном, что он создал. По этой причине, прежде чем окунуться в безбрежное пространство картины и почувствовать терпкий аромат ее внутренней организации, скажем несколько слов об особом психологическом состоянии художника, только находясь в котором можно произвести на свет полнокровную во всех отношениях картину.

Само собой разумеется, что творческий процесс - явление крайне экстраординарное, приистекающее в совершенно иных параметрах бытия, также как уникально и психологическое состояние художника в этот момент. Я не говорю сейчас о вдохновении - это явление спонтанное, могущее исчезнуть так же внезапно, как и появилось. Это ненадежное и сентиментальное чувство. Для того, чтобы создать картину, необходимы более действенные, целенаправленно-сознательные психологические акты для встряски психики с целью вскрыть ее нераскрытые колоссальные возможности. И не в коем случае нельзя давать волю рассудку, рефлексии. Ведь подчинив процесс творчества деятельности рассудка, мы тут же автоматически вносим различие во все, делим живую целостность наличной ситуации на себя (субъект), на картину, которую должны написать (объект), на сюжет, на эмоции и переживания, на тысячи всяких мелочей, сопровождающих творческий процесс, тем самым убивая саму жизнь духа, скрепляющую все эти разрозненные моменты в некий фантастический симбиоз изначального абсолютного Единства и добиваемся в конце концов того, что из картины уходит Жизнь в ее высшем мистическом значении, а остаются лишь голые, холодные и отпугивающе-безжизненные

конструкции, наскоро состряпанные рассудком. Вполне возможно, что в результате получится нечто умное, концептуальное, впечатляющее и даже талантливое, но отнюдь не тотальное, не абсолютное, ибо для этого мы сами должны стать всеобъемлющими и абсолютными, должны выйти за пределы своей жалкой и до ужаса смехотворной ограниченности, за жесткие границы своего почти звериного индивидуализма... потому что Картина не просто лицо художника, а это сам художник, проекция его подлинной сущности, а без особой психо-настройки нам никогда не достичь Красоты и не создать произведение Искусства Озарения.

"Самоубийство" художника - вот единственно возможный акт, ведущий к рождению Картины. Жёсткое и беспощадное отключение всех мыслительных процессов интеллекта, пресечение необузданных амбиций практического разума, привыкшего все расчленять и, в конечном счете, умерщвлять - это, пожалуй, единственные блестящие и оптимальные психо-акты, разрушающие подпорки индивидуальной воли и желаний, погашающих неукротимый пыл Эгоцентра и дающих возможность действовать, находящейся в нас в связанном состоянии, высшей Силе.

В наши планы не входит подробное описание механизма этих упражнений, они детально, с глубоким знанием дела разбираются во многих религиозно-мистических концепциях, а наиболее полные, яркие и исчерпывающие объяснения содержатся в непревзойденных трудах мастеров суфизма и дзен-буддизма. Так, например, в дзене существует такое понятие как куфу, что буквально означает "сражаться", "бороться" (японск), его эквивалент в исламском мистицизме Джихад, что в первоначальном смысле означает "Большую войну" как победу абсолютного бытия над относительным существованием (суфизм). Эти понятия обозначают волевой акт-процесс, доводящий сознание художника до точки исчезновения (разума), что и есть самоуничтожение или, как по-другому это называют, - отождествление или всевключение. Ассоциативно это можно сравнить с ритуальным обрядом инициации (символическая смерть и воскрешение) это то, что мусульманские мистики называют "смерть до смерти", подразумевая под смертью не трагический аккорд неудавшейся жизни, а начало вечного бытия, ключ к вратам Истины.

"Самоубийство" художника - это впадение в активное состояние духа, которое, несмотря на повышенную экзатичность и экзальтированность, есть состояние высочайшей сознательности, беспретендентный триумф духовности; это сведение себя к состоянию чистой потенции, "... но потенция эта, могущая показаться аналогом уничтожения, путем сосредоточения всех основных возможностей существа в единой и неразрушимой точке, тотчас реализуется, становясь тем самым семенем, из которого изойдут все формы его развития в высших состояниях" (Р. Генон). Иными словами, отождествление есть сжатие себя до точки растворения, до центра собственной личности, до Сердца, в котором заключено "семя бессмертия", духовное семя, когда биопсихические силы художника в миг Озарения соединяются с абсолютным. И тогда он перестает быть самим собой, он не слышит ничего, кроме биения пульса и сердца и вместе с тем ни один еле слышный шорох природы и случайный звук вселенной не проходит мимо его слуха; он также ничего не видит, кроме мерцающего сияния переливающегося всеми цветами радуги божественного света, но в то же самое время ни одно "хитрое" действие мира, ни один тончайший штрих бытия, ни одна форма, пусть даже самая микроскопическая, не оказываются упущенными его внутренним, внезапно открывшимся, а потому всевидящим оком; он сливается с деревьями, скалами, цветами, животными, морями, с Небом, и Землей, его микрокосм включается



в творческий вселенский акт, переходя к состоянию бессмертных, таких как Изиды, Озирис, Анубис. Это наивысшее состояние сознания человека, это состояние пророка Мухаммеда, когда он в "мгновение ока", то есть вне всяких законов времени и пространства на фантастическом существе Бурак был перенесен из Медины в Иерусалим, к Хеврону, Вифлеему, где он встретил Авраама, Моисея и Иисуса. Это состояние Иисуса Христа в Енгаддийской пещере, когда ему в миг наиглубочайшего проникновения в самого себя открылась тайна собственной судьбы и он явственно ощутил и осознал все то страшное и великое, что его ожидало. И, наконец, это состояние Будды, воскликнувшего: "...над небом и под небом я один достоин почитания (достиг совершенного просветления)". Кроме всего прочего, отождествление - это акт высшего смирения и самоотречения, когда беспощадно выжигается все, не принадлежащее нашей внутренней природе, все гадкие наслоения, которые наплодил интеллект, методично умерщвляющие возвышенные, чистые чувства и ощущения, подаренные нам детством человечества и собственным детством.

Художником в эти волшебные мгновения овладевает какая-то непостижимая, бессознательная, почти дикая радость творчества, которая несравнима с обыкновенной бытовой радостью. Эта мудрая радость лишённая сантиментов и ненужных эмоций, и в то же время это огненный накал, высочайшая степень, почти предел творческого напряжения; это внезапный порыв прохладного ветерка в нестерпимо жаркий летний полдень, или неожиданный выход из транскритического смертельного положения; это конец мучительных вращений уставших мыслей вокруг своей оси. Вспомним Бетховена: Радость через страдание. В таком состоянии художник сливается с творческим принципом самой жизни, вступает в контакт с самим источником творчества, а значит - отождествляется со своим будущим творением, превращается в то, что хочет изобразить, несмотря на незнание того, что именно в конечном счете, появится на холсте. То есть художник отождествляется с тем, чего пока нет, что существует лишь в потенции и только жаждет высвобождения из плена небытия. Он переплавляет все свое существо в каждый атом, каждую микрочастицу своей картины, становится единым с потоком сознания, интенций и вспышками пробужденной интуиции, более того, он сам целиком превращается в негаснущий огонь Интуиции (в практическо-утилитарном плане это выражается в безграничном терпении, позволяющем работать кропотливо и без усталости, независимо от темперамента, что, конечно же не означает снижение эмоционального накала)<sup>2</sup>.

Что касается самого творческого процесса то, несмотря на танталовы муки, в плане метафизическом он протекает не трудно, но и не легко, он протекает естественно, ибо посредством художника действует энергия Универсума, он ныне представляет собой живое воплощение воли Универсума, а значит - каждый штрих, каждый мазок его пронизаны духом вечности и согласованы с "высшей целесообразностью", другими словами, художник желает того, чего желает сама Природа. Следовательно, исключается сама возможность допущения ошибок и просчетов: композиция, с точки зрения высшего иррационального смысла, носит безупречный характер и не может быть несовершенной, а если и есть в ней какие-нибудь ошибки в колорите, рисунке или упущения чисто стилистического свойства, они необходимы ей, эти недостатки являются органическим продолжением достоинств и играют не меньшую функциональную роль, нежели "неудавшиеся фрагменты". А это означает только одно: нравится вам Картина или нет,

находите ли вы ее талантливой, гениальной, посредственной или даже бездарной - все это не имеет никакого значения, ибо Картина - сама безупречность, вне зависимости от оценки со стороны. Не можем же мы назвать гениальным, скажем. Полевой прелестный цветок, камень, дерево или какое-нибудь другое прекрасное творение и явление Природы...

Картина также не содержит в себе никаких конкретных идей, мыслей, концепций, она не о чем не говорит, она бессмысленна в самом глубоком значении этого слова, она абсолютна Пуста, но это пустота Вакуума, из которого произошла Вселенная...

Может показаться, что лишённые чего-то конкретного, специфического, картины должны быть идентичны и, как близнецы, похожи друг на друга. По правде говоря, так оно и есть, просто внешняя форма всегда разная, что же касается внутреннего, качественного стержня, то он неизменен и одинаков всегда - картины, грубо говоря, твердят одно и являются акцидентными аспектами вечности, они "объективны" и апеллируют к "объективному" в зрителе. В этом случае можно сказать: одна сущность (художника) встречается с другой сущностью (картины) и узнает себя в ней, а если мы говорим, что сущность художника зрителя, картины и универсума суть одна и та же, то еще раз опосредственно подтверждаем древнее: "...рождение Бога в человеке и человека в Боге".

#### *4. Метафизика картины*

Теперь перейдем к логическому концу настоящего сочинения, к рассмотрению стилистики Тотального Произведения. Предположив, что оно в завершённом виде стоит перед нами на мольберте, попытаемся приблизиться к его пониманию настолько это возможно.

Заранее приносим извинения за несколько отрывочный и аналогичный характер изложения, так как, не имея в настоящий момент достаточного опытного материала, в наших силах лишь указать на рассматриваемую проблему. Так что речь пойдет не о конкретных принципах формообразования, ибо подобный подход предполагает привлечение тщательно выверенных в процессе исследований строго научных данных, на основе которых строятся рассуждения, претендующие на объективность изложения. Это, возможно, дело будущего. Наша задача заключается в том, чтобы в предельно обобщенной форме объяснить основную суть пространственной организации картины и ее цель. Невероятная сложность обусловлена еще и тем что композиция картины с точки зрения потенциального развития является открытой системой и о ней очень трудно говорить с предельной ясностью как, например, о композиции картин минувших эпох. Тотальная Картина - это динамическая система, находящаяся в непрерывном становлении и, в силу своей языковой амбивалентности, предрасположена к перманентному обновлению художественного языка путем растворения в себе любого стилистического приёма. То есть не существует такого пластического принципа и метода, который не мог бы быть органично вплетен в художественно-эстетическую ткань Тотального Произведения. Поэтому поговорим лишь о самых общих, так называемых метафизических принципах композиции.

1. Самое первое что сразу бросается в глаза при беглом взгляде на картину - так это повышенная информативность и вытекающая из него стилистическая сложность, не

располагающая, прямо скажем, к легкому восприятию. И тут возникает естественный вопрос: если мы так рьяно говорим об "экспорте" Красоты, а последняя подразумевает Простоту (ибо красота в простоте)<sup>3</sup>, то чем можно объяснить и оправдать подобную сложность?

Чтобы ответить на этот вопрос, забежим несколько вперед и заметим, что сверхзадачей картины является осуществление медитативного сдвига в сознании реципиента, когда преодолев "мрачные" коллизии искусственно спровоцированного самим художником нелегкого восприятия, он постигает сверхзначение произведения, суть которого в наивысшей Простоте (красоте) и вскрывает эту Простоту в самом себе (Озарение). То есть речь идет не о том, чтобы с помощью тех или иных художественных средств буквально изобразить простоту как упрощенного пластического целого, а о том, чтобы привнести ощущение этого целого в сознание зрителя и помочь ему, таким образом, хоть в какой-то степени достичь "Тела Славы".

2. Весь вопрос в том, как это сделать. Если преподнести это, как уже было сказано в адекватной, то есть упрощенной форме (как поступали Малевич или средневековые китайские и японские художники), то зритель, представ перед этим минимумом визуальной информации, начнет без сомнений достраивать недостроенное; пустотная поверхность картины, как правило, провоцирует зрителя на произвольный концептуальный анализ, на деление, расчленение и, в конечном счете, на уничтожение. В результате сверхсодержание картины (смысл в квадрате) так и остается не выявленным и ловко ускользнет от незатейливого восприятия зрителя, оставляя последнего в дураках. Да и само стремление найти четкий визуальный эквивалент целому, согласитесь, говорит об излишне интеллектуальном подходе художника, стремящегося логически обозначить невидимые контуры Идеального. А ведь исторический опыт всегда напоминает нам, что Истина не любит Логику и, всегда обведя последнюю вокруг пальца, незаметно и бесшумно покидает оскверненное рассудком место. Иначе говоря, там, где торжествует Логика, Истина безмолвствует. И поэтому можно предположить, что репрезентация Простоты (как высшей Истины) в адекватной (т. е. Предельно редуцированной, минималистской) пластической форме, являясь откровенно рационалистическим жестом, ведет как ни парадоксально, к формированию в наших мозговых извилинах вопиющей множественности, а отнюдь не Единого. Ибо человеческое сознание "не доверяет" простейшей пластической форме и поэтому при виде последней предпочитает множить "собственные" понятия и словесные интерпретации вместо того, чтобы принять уже готовую и "отполированную" визуальную ясность.

Как видите, озарением тут и не пахнет и видимо, поэтому необходим совсем иной подход, совершенно иные стилистические принципы, позволяющие довести Простоту до самых сокровенных глубин человеческого сознания, бесконечно плавающего в безбрежном океане "семантической вселенной".

3. Рассуждая подобным образом, мы так или иначе, рано или поздно, но придем к осознанию усложненной разработки композиционного пространства, выраженной, попросту говоря, (согласно вышеупомянутым психо-актам по перемещению сознанию художника в картину) в воссоздании на полотне голографических структур субъективно-психологического пространства-времени, то есть живописный холст, с точки зрения его художественной онтологии, трактуется как аналог человеческого сознания со всеми присущими ему параметрами и бесчисленностью измерений. А так как издревле известно, что микрокосм соответствует макрокосму и

человеческое сознание судя по новейшим достижениям физики и нейропсихологии репрезентирует космическое или как его еще называют трансперсональное сознание, то можно сказать, что картина представляет собой единицу абсолюта, содержащую все его атрибуты. В этой связи, отметим два аспекта пространственной организации картины: во-первых, картина представляет собой самодостаточное целое "вещь в себе", лик абсолюта, как было только что отмечено, содержащей всю множественность проявлений последнего, и во-вторых (второй аспект, обуславливающий функцию произведения), картина - это открытая биопсихическая система, некий психоделический тест, изначально ориентированный на зрителя, своеобразный объект медитативной практики для современного человека, во многом утратившего веру в ценность тех или иных идеалов и безнадежно запутавшегося в коварных сетях экзистенциального кризиса и нравственного тупика.

4.Тема, сюжет, фабула здесь малозначащи, они не играют никакой существенной роли в композиции, хотя, к сожалению, именно они в большей степени оказываются в центре исследований критиков, искусствоведов и философов, интеллектуальное оружие которых почти не проникает в глубинную суть творения. Не то чтобы тема или концептуальные идеи вообще отсутствовали, нет, они есть, но они скромно фигурируют в качестве точки отсчета и служат только поводом для построения многомерного, полифонического, полицентрического, неевклидового, непонятного, сверхрационального, парадоксального, пиктографического, метафорического, голографического и, наконец, абсолютного пространства по всем имманентным признакам тождественным духовной структуре самого художника.

Является ли это пространство условным изображением или отображением той реальности, которая нас окружает?

Ни в коем случае. Оно скорее является визуально-эксцентричным мистическим текстом - бесконечным полем тайны и сокровенным обиталищем "шифра трансценденции" (К. Ясперс), включающем в себя обильно орошенные кровью напряженного познания следы неупорядоченных иррациональных ощущений, бушующее море интенций, разрозненные фрагменты субъективной памяти, милые сердцу воспоминания детства, внезапно вспыхнувшие ярким светом (и не всегда вовремя), смутные и не до конца осознанные реинкарнационные воспоминания, непредсказуемые переходы, пугающие, но мягкие и деликатные превращения различных пространственно-временных континуумов друг в друга, пристыжающие саму логику причинно-следственных связей - существующие в художнике в целостном, нерасчлененном виде, любовно скрепленные его этногенетической памятью. Это что касается субъективности самого творца произведения, его генетического кода, энергетического и животного инстинктов, его сознания, подсознания и сверхсознания.

Но кроме всего прочего, голографическое (не в прямом значении, а в смысле "одно в другом") пространство картины есть сумма восприятий всех живых существ и сущностей, какие только можно представить во вселенной. Что это значит? Ничего особенного. Просто, задумывались ли вы когда-нибудь над тем, как видит этот бесконечный мир, скажем, комар, пчела, кузнечик, птица или какое-нибудь млекопитающее, или пресмыкающееся? Наверняка, вы думали об этом когда-то в далеком детстве, когда не делали различий между собой и этими милыми существами. Так вот, само собой разумеется, что они видят по-другому, но чрезвычайно важно и значительно

то, что их своеобразное видение окружающей среды, основанное на фантастической для нас парадигме визуального мышления, обнаруживает иные, недоступные нашему восприятию грани и аспекты мироздания, приоткрывает завесу над другими удивительными состояниями и измерениями бытия. Вы спросите, как это достигается на полотне с чисто художественной точки зрения? Вряд ли это можно объяснить с помощью нашего закостенелого и обыденного языка. Но ясно одно - подобное происходит в результате полного отождествления художника со всем сущим (о сути которого говорилось выше), когда в момент интимного контакта с не-сущим (то что за сущим...) иным он может воскликнуть подобно "нищему", но счастливому Экхарту: "мое око и Божье око одно", а это значит, что человек как существо, прошедшее все этапы эволюции, бессознательно вскрывает хранящуюся глубоко в нем трансцендентную способность воспринимать мир так как его воспринимают существа, стоящие на более низких ступенях развития...

5. Но пространство, несмотря на мягкость, нежность рисунка и аристократическую утонченность цветокомпозиции, еще и опасно и даже умопомрачительно для неискушенного зрителя, потому как это обугленная неутрачивающим гераклитовским Огнем точка пересечения реального и ирреального миров; это вечно цветущее поле сакраментальной битвы конкретно-эмпирического с абстрактно-запредельным; это есть тот Великий Предел (из китайской "Книги Перемен"), где великая Небесная сила, переплавляет конкретные формы реальной действительности в чистую энергию, а затем и в ничто, где лавина бессознательной иррегулярной информации, обрушивая на зрителя беспощадный "артиллерийский огонь", рождает острое на вкус душеспасительное Противоречие, которое, согласно парадоксальной логике Будды, аль-Фараби и Н. Кузанского не только не приводит в тупик, но еще и служит условием для наиболее глубоких прозрений<sup>4</sup>; тут нет и не может быть искусственно выдуманной дихотомии содержания и формы, потому что форма здесь и есть содержание и наоборот, то есть форма не доминирует над содержанием, а сама хранит его в своей внутренней структуре. В этом отношении картина продолжает традиции средневековой тебризской миниатюры, где "идея произведения выражалась не столько через тему и сюжет сколько внутренней структурой образа". Здесь нет антитезы "пространство-время", так как время, пожрав само себя, исчезло в бесконечности, позволив нам, наконец, сбросив оковы сиюминутности, приобщиться к пульсу вечности, иначе говоря, картина развертывает перед зрителем симультанную реальность прошлого, настоящего и будущего.

Что касается художественных приемов, пластических принципов, сочиняющих волшебную сказку голографического пространства картины, то они, разумеется, самые разные, порой взаимоисключающие: от тонких, деликатных, соблазнительно-завораживающих приемов конкретной изобразительности, подаренных нам высокой классикой, до не менее прелестной и интригующей беспредметности, выраженной в причудливых арабесках неупорядоченных символических или просто орнаментальных изображений, обуславливающих нередко доминанту структурно-ритмической организации композиции.

6. Все эти рассуждения о голографическом пространстве тотальной картины, о сочетании, смешении совершенно разрозненного жизненного, символично-мифологического, психологического и визуально-пластического материала не может не пробудить в вашем

сознании совершенно уместную мысль об эклектике. И эта сущая правда - пространство тотальной картины недвусмысленно эклектично. К сожалению, за этим понятием прочно закрепилась дурная репутация и оно употребляется только в негативном значении. Но пора уже отбросить все предрассудки и предубеждения, пора взглянуть на эклектику беспристрастно и тогда мы увидим и осознаем ее неоспоримые преимущества и богатства.

Эклектика - одно из важнейших условий рождения Картины, хотя бы потому, что она проливает свет на более высокие и утонченные пласты гармонии, трудноуловимой для большинства и, в силу этого печального факта, принимаемой за дисгармонию или, того хуже, за хаос. Но это досадное недоразумение, ибо хаоса не существует вообще. Это софистический продукт фантазии нашего интеллекта, который выработал скверную привычку называть хаосом все то, что лежит за пределами умозрения, что еще не раскрыто, неразгаданно, не расчленено на части и не расставлено по полочкам. Следовательно, определение хаоса слишком субъективно, на самом же деле в абсолюте не может быть никакого хаоса, ибо любой аспект абсолюта являет собой совершенную гармонию (ведь и зло не есть субстанция, а лишь оценка), и поэтому так называемый хаос это не что иное, как проявление совершенно новых и, соответственно, более сложных пластов мировой гармонии, к которым надо еще привыкнуть и переосмыслить.

А кроме того, созерцание "хаоса" приобщает нас к мета-ритму вселенной, ибо "переживаемый хаос уже перестает быть хаосом; переживая, мы как бы пропускаем эти содержания сквозь себя, мы становимся образом Логоса, организующего хаос, мы даем хаосу индивидуальный порядок, ... мы познаем переживая, это познание - не познание, оно - творчество". (А. Белый).

Еще один чрезвычайно важный момент, связанный с эклектикой: она предполагает нарушение целостности восприятия и пестует в своих недрах всевысвобождавший принцип "терапевтического" разрушения, играющего, пусть латентно, но все же неоценимую роль в композиции картины. Объяснение этому следующее: изобразительное искусство есть само по себе визуализация, а значит материализация и конкретизация духовных усилий художника, и это понятно. А материализация духовных усилий, в свою очередь, и с этим трудно не согласиться, недвусмысленно указывает на их умерщвление, смерть, разрушение. Но вот разрушение разрушенного есть уже высвобождение духа из под оков конкретной материальной формы и означает воскрешение его, выход в пространство незатейливой игры свободных сущностей, в пространство абсолютной свободы. Разрушение разрушенного - интимный, сакральный процесс сверхрационального созидания тончайших энергий... созидание иного мира.

Из вышеизложенного вытекает другое, на этот раз "социальное" значение разрушения: оно великодушно исцеляет человека от инфантильной тяги к спячке (духовной прострации), спасает от липких щупалец повседневности, раскрепощает, высвобождает его от наработанных цивилизацией глупых привычек, рабской привязанности к нескончаемым значениям. Одним словом, разрушение уничтожает глубоко внедрившуюся в нас зависимость от ноосферы, этого иезуитского логова, напичканного интеллектуальными спекуляциями и герменевтическими толкованиями и позволяет нам увидеть себя такими, какими мы есть на самом деле, без тех или иных привязанностей, без почета, славы, богатства, денег и даже без одежды, обнаженными, естественными. Это и есть новое рождение и выход за пределы нашего назойливого мира всевозможных ценностей, понятий, идей, концепций и прочих атрибутов множественности. В

результате, сам мир, конечно, не меняется. Явления остаются такими, какими они были всегда, но меняется наше отношение к ним, и в нашем представлении мир оказывается в совершенно ином свете. Он преображается.

## **5. НЕПРЕДНАМЕРЕННАЯ МЕДИТАЦИЯ**

Мы волей-неволей вплотную подошли, пожалуй, к самой важной проблеме сформулированной в следующем вопросе: в чем заключается цель картины, какая необходимость в ней?

Поверьте, это не праздные вопросы, они очень существенны в учении Искусства Озарения. Ведь на земле и так много разных картин, вообще произведений искусства, от жутко бездарных до ослепительно гениальных, они создавались, создаются и будут создаваться. И первым, а для многих художников и последним условием создания произведения является самовыражение (самоутверждение), и это вполне объяснимо. Но согласимся, в наше опасное, эсхатологическое время, когда искусству предъявляются требования почти религиозного порядка, одной страсти к самовыражению не только недостаточно, но и губительно, так как она питает холеное тело эгоцентризма. Истинное Искусство, Тотальная картина на первое место ставят Человека, Зрителя. Картина нуждается в зрителе также как и зритель не может без картины, поэтому этико-психологический, или иначе, терапевтический аспект является наиважнейшим в концепции Искусства Озарения.

Выше мы уже упомянули о том, что картина - это некое духовное послание - психоделический тест, изначально ориентированный на зрителя. Вобрав в себя тончайшие духовные вибрации художника в момент творческого процесса (когда он отождествляется со всем сущим) она (картина) горит желанием донести эти возвышенные психологические импульсы до зрителя и, наполнив его духом Красоты, подвести к состоянию экстаза, озарения, то есть к состоянию самого художника во время творческого акта. В этой связи я хотел бы провести аналогию с алхимией: внутренняя динамика картины в некотором смысле напоминает алхимический процесс. "Так вопреки общепринятым взглядам, конечной целью алхимии следует считать не трансмутацию металлов, а сопровождающую алхимический процесс "трансмутацию личности", в результате которой параллельно с превращением косной "первоматерии" в философский камень, осуществляется преобразование хаотических и темных элементов человеческой психики в упорядоченный и просветленный строй "сверхсознания".

Таким образом, при созерцании зритель, сам того не подозревая, попадает в ситуацию непреднамеренной медитации, то есть он может быть даже и не слышал это слово, но, повторяю, хочет он того или нет, активное созерцание тотальной картины равнозначно самоуглублению, медитации, ибо если структура голографического пространства картины в символическом смысле повторяет структуру голографического построения человеческого сознания, то, следовательно, проникновение зрителя в духовное пространство картины фактически означает проникновение его в самого себя. (Разумеется, углубленное "вчувствование в картину" возможно только при активном созерцании. К сожалению, экспозиции современных выставок, где зритель рассматривает работы не более 3-5 минут делают активное созерцание весьма проблематичным).

Итак, опираясь на немногочисленные пока еще данные наблюдений и анализа

психофизического контакта с Произведением, мы заключаем, что Тотальная Картина предполагает три последовательных этапа восприятия: 1- сенсуально-тактильный (чувственно-эмоциональный), 2- концептуальный (интеллектуально-аналитический) и 3- просветленный, то есть этап высвобождения (интуитивный).

Первый этап - это первое впечатление - вы сталкиваетесь с обнаженным телом картины, ее соблазнительной тактильной поверхностью: пятнами цвета, изгибами линий, разнообразной фактурой, мазками красок и даже следами кисти; вам передается само горячее дыхание картины, вы проникаетесь ее чувственной прелестью и кроткой зрелищностью, которую подразумевал Эжен Делакруа, говорящий, что картина должна стать праздником для глаз. Надо сказать, что первое впечатление играет огромную роль и очень часто именно благодаря ему картина оказывает должное суггестивное воздействие на психику.

Но тотальная картина, как вы уже успели убедиться, представляет собой довольно сложную семантико-пространственную организацию и поэтому первое впечатление очень быстро, почти мгновенно замещается тем, что можно назвать повышенным интеллектуальным вниманием, когда вы, сконцентрировав все свои умственные способности, пускаетесь галопом по минному полю всевозможных смыслов, идей, метафор, искрометных и еле уловимых значений; вы проводите аналогии с тем, что видели раньше и торопливо копаетесь в своих ассоциациях; используя свои знания в области философии, психологии, мифологии, истории, а также уцепившись за фигуративные ("понятные") элементы композиции вы жаждете понять смысл картины, тщетно надеясь, что картина имеет какой-либо концептуальный смысл, который мог бы быть разгадан объяснен и исчерпан с помощью рассудка. Иначе говоря, вы попадаете в тонко смоделированную самим же художником интеллектуальную ловушку, оказываетесь жертвой проблемной ситуации.

Это очень важный и знаменательный момент в восприятии, так как уставшая и изможденная интеллектуальная мысль, безрезультатно атакуя зашифрованное пространство картины, полностью выдыхается, подходит к границе своих возможностей. И тут перед лицом сущего абсурда неразрешимых противоречий происходит нечто совершенно необыкновенное: согласно недостаточно выявленному пока механизму возникновения инсайта на вас "нисходит благодать", возникает вспышка сверхсознания, интуитивно постигающего истинное значение картины, суть которой заключается, как ни парадоксально, ...в абсолютном Ничто!

По словам П. Сартра: "...это ничто - все, так как оно сознание всех вещей". Это ничто Майстера Экхарта и Гаутамы Будды; Оно - Единое Сухраверди<sup>5</sup>, Плотина и Парменида, это также Абсолютная Истина Суфизма и Дао Лао-цзы и т. д. И нечего искать какой-то особый философский смысл, какую то особую "умную" концепцию в картине, все это детские игры, все это унижает и закрепощает картину, сводит ее к иллюстрации тех или иных идей, тогда как Она выше всего этого, Она не может уместиться в какую-нибудь, пусть даже супергениальную идею, но вместе с тем содержит в себе абсолютное знание, раскрывающее себя только Сердцу, чувствознанию, интеллектуальной интуиции.

Эклектика, сложность, полифоничность и даже подчас излишнее нагромождение знаковых структур, метафора, помноженная на метафору, смешение плоскостей, игра ритмов, синтез невозможного, бьющееся в дикой истерике и разрывающее само себя Противоречие, беспринципный триумф высвобожденного и склонного к хулиганству цвета, дерзкое обнажение



нерва Парадокса, усиливающее невыносимость психофизической боли - вся эта абсурдно-прелестно-иррациональная цветодинамика мета-ритма картины ведет к одному - к коллапсу, математическому нулю, а в обратном воздействии на психику человека - к взрыву оболочек инертности восприятия, умерщвлению аритмии живой творческой мысли, уничтожению наработанных привычек и как результат всего этого - психосенсорный шок и внезапное озарение, когда интуицией мгновенно схватываются невидимые связи между автономными фрагментами композиции и зритель постигает Целое как ничто... и вскрывает это самое ничто в самом себе, то есть доходит до критической точки, где исчезает кипучая и бесплодная деятельность практического разума, держащего человека в застенках наработанных тысячелетиями привычек и стереотипов, но зажигается огонь ноуменальной интуиции, высвобождается колоссальная духовная энергия, преображающая вас, наполняющая вас духом красоты, помогающая вам узреть огненный лик вечности и возвращающая вам, пусть на какое-то быстротечное мгновение ни с чем не сравнимое ощущение изначальной целостности и чистой, первобытной силы духа. Ритм вашего организма возвращается в общий ритм природы, "вселенная спотыкается", и вы достигаете такого экстатического блаженства, такого радостного состояния, что теряет актуальность и становятся до смешного убогими любые противоположности, противоречия и возбуждения вашего индивидуального бытия, меркантильные повседневные заботы, делающие существование скучным и бесцветным, высокопарные рассуждения о добре и зле, о поисках смысла жизни, о прочих высоких материях и земных мелочах и где только гипнотически-убаюкивающий шепот усталого безмолвия, проникающего и заполняющего все ваше существо, напоминает о минувшем как о чем-то никогда несуществовавшем...

Разве есть в этом мире что-либо важнее, ценнее и прекраснее этого божественного состояния сознания, зафиксированного в многочисленных трактатах религиозно-мистического характера?

Вы спросите, а что же дальше?

А дальше ничего... лишь сладко журчащие и ласкающие слух звуки тишины, буйное цветение вечного лета, отраженных в капле росы на цветке из эдемского сада, космической радуги сиянье волшебное, и запахи, запахи ранней весны, запахи яркой зеленой травы, странная детская радость в груди, затаившаяся, подобно лаве вулкана, и готовая в любую секунду взорвать тишину и сорвать пелену с прозябшей души... Шепот природы, жужанье пчел мудрых, наполненный воздух, девичья невинность и главное - пир новизны... и дальше сердца и пульса биение, рождение в новом, преображенном пространстве сознания и жизнь... жизнь активная, разнообразная, бесконечная, как бесконечна вселенная; как бесконечна великая и безумная игра Бога с самим собой.

*1993 год.*

<sup>1</sup> [Хотя речь идет о живописи и «за единицу измерения» берется в основном живописное полотно, все то, о чем здесь упоминается, с некоторыми, разумеется, коррективами, справедливо также и для смежных видов искусства: инсталляции, перформенса, видеоарта, пластического театра и т.](#)

Д.

<sup>2</sup> Необходимо отметить, что это возвышенное состояние коренным образом отличается от "бессознательности" психоанализа, в которое пытались загнать себя сюрреалисты, вдоволь насладившись завораживающе-гипнотическим пением своего Орфея - Зигмунда Фрейда. Глупо отрицать заслуги последнего в области психологии. Но согласимся и с тем, что Фрейд осветил лишь малую часть Бессознательного, ту часть, что вмещает в себя вытесненные желания, переживания и эмоции (в основном сексуального характера), подспудно накладывающих отпечаток на всё, что мы делаем. Эта малюсенькая часть и оказалась острой приманкой для сюрреалистов, картины которых изобилуют фактами их нездоровой любви к особым проявлениям медицинской патологии. Но Фрейду, как человеку глубоко атеистическому, а значит, в какой-то степени, ограниченному, так и не удалось проникнуть в глубочайшие слои бессознательного, в центр человеческого существа, откуда осуществляется его связь с высшими состояниями бытия, ему не удалось за многоголосицей структур сознания и подсознания узреть неповторимый лик Сверхсознания.

<sup>3</sup> В тексте такие понятия, как Простота, Красота, Единое, Пустота являются эквивалентными.

<sup>4</sup> Сосредоточенность на логически неразрешимом может быть таким же путем к переживанию реальности вечного, как созерцание иконы, повторение слов молитвы или заклинания, мантры или обрядовый танец (у примитивных народов, у пляшущих дервишей) или любовный порыв, истолкованный как порыв в Богу (в Песне Песней, в лирике бухактов и суфиев).

<sup>5</sup> Яхья Сухраварди. Родился в 1155 г. В Мидии (Азербайджан).. Он стоял у истоков возрождения традиционной метафизики шиитов, в которую ввел многие идеи и понятия, заимствованные из древности, особенно из древнеазербайджанского зороастризма, а также классическую философию и мистические элементы. Был обвинен в неверии, заключен в тюрьму и казнен в 1191 г. в Халебе (Алепо).

## ЭПИФАНИЯ УСКОЛЬЗАЮЩЕГО ЕДИНСТВА

*«К нему ваше возвращение, всех, по обетованию Аллаха истинному. Вот Он начинает творение, потом повторяет его...»*

*(Коран сура 10,4)*

*«О искатель не обольщайся знанием вещей обычно производимых природой; радуйся познанию принципа этих вещей, обозначившегося в твоём духе».*

*Леонардо да Винчи*

### 1. «БЕЗПРИЗОРНОЕ ДИТЯ»

Первая импульсивная реакция только родившегося человека на окружающее - крик отчаяния. Выход из теплого материнского лона в холодную атмосферу цинично улыбающейся жизни страшно мучителен и невыносим. И все же это случается. Но пока человеку не дали имени, пока его не назвали, он абсолютно свободен, не отделен еще от целого, не отвлечен от игры перетекающих друг в друга огненных энергий. Трагедия начинается позже, когда его называют, обозначают и вносят, таким образом, в контекст прагматики, безжалостно погружая в детерминированную протяжность безрадостного существования - бездушный мир социума. Итак, биологический вид гомосапиенс, еще не успев стать человеком, уже рождается в качестве функции, «присасываясь» к социуму. Возможность же стать человеком (подразумевающая максимальное раскрытие внутренних потенций) теперь напрямую зависит от того, найдет ли он в себе силы, чтобы умереть как функция и избавиться от липких щупалец социума, что означает начальный акт инициации, самопожертвования, на который способны лишь единицы...

Даосская сентенция гласит: «когда рождается ребенок, мать в опасности», то есть жить значит

умирать. Каждый день приближает нас к этому загадочно-пугающему порогу, за которым - возможно мрак, предположительно пустота и уж точно тайна. А не кто так не чувствует и не ощущает на себе леденяще-щекотливое дыхание смерти как ощущает и чувствует это художник. Ведь он пытается достичь совершенства, двигаясь от произведения к произведению. А это движение есть не что иное, как приближение к интригующему порогу несуществования. Двигаясь от работы к работе, под предлогом совершенствования мастерства, художник, на самом-то деле, пытается «выудить» из себя чистую сущность, лучшую часть самого себя, эссенцию собственной психофизиологии, совершить своего рода «ментальную эякуляцию». Другими словами, его главная, хоть, часто и неосознаваемая цель, - «выплюнуть» самого себя из своего же собственного тела, предполагающая подспудную уверенность художника в том, что он не есть «его» тело, он гораздо выше; он то, что существует всегда, тогда как тело - конечно. Разумеется, добиться этой цели художник может только в момент физической смерти, когда ему удастся, наконец, избавиться от своей «скорлупы», и то при условии, если смерть наступила при полном свидетельствующем сознании. Но даже тогда тайна экзистенциального прорыва в область сверхбытия уносится творцом с собой в могилу. Нам же остается довольствоваться полуфабрикатной продукцией, в подавляющем большинстве лишенной божьей искры.

Да, как это не печально в момент реализации выдавливается лишь фрагмент, кусок, несущественное, главное же сокровище - живой огонь житнетворчества, - так и остается внутри. Произведение обретает статус независимого художественного тела и существует в качестве такового отдельного от своего творца, который подобно матери оказывается в опасности. И опасность эта обуславливается не тем, что художник капля за каплей растрчивает свою «жизненную силу», жертвенно отдавая ее своим «детям», а тем, что, страстно желая высвобождения, то есть, стремясь к смерти (конечной природы в себе), он не может достичь желаемого, продолжая оставаться рабом детерминированного мира. Возможно, в этом и заключается вся трагедия художника Нового Времени - времени, провозгласившего диктат секулярных, анти-традиционных ценностей. Так как, перестав однажды быть вестником и демиургом новой реальности, причастным к высшим креативным космическим энергиям (происходит это в эпоху Ренессанса), он стал вторичным по отношению к собственной арт-продукции, невольно способствуя переводу тяжести с самого себя как творца - носителя внеземной информации, на произведение, которое, выйдя из под контроля создателя, постепенно стало доминировать и играть ведущую роль в контексте духовной культуры. Это дискредитировало статус художника как демиурга, после чего он постепенно стал превращаться в простого ремесленника - изготовителя вещи. Стало очевидным преобладание количественного элемента: собирательство и коллекционирование знатными, состоятельными людьми художественных изделий, любовь к роскоши, шике блеску, звону, хрусталя и т. д., а ближе к нашему времени появление совершенно нелепого социального института - музея, как храма искусств, на самом деле являющегося жалким суррогатом подлинного храма и представляющего собой кладбище разнообразного эстетизированного хлама.

Другими словами, результатом секуляризации искусства, разрыва его с первоначальной традицией, стала победа произведения над своим творцом и дальнейшая трансформация его в Вещь, в количественный элемент купли-продажи. Как логическое следствие всего этого, уже в наше время абсолютизации чистой экономики и диктата волчих рыночных отношений, где значимость любой вещи-товара, какой бы ценной она не была, определяется ее денежным эквивалентом (только и обладающего реальной силой), художественное произведение

нивелировалось собственной же мнимой стоимостью, превращаясь, образно выражаясь, в испражнение «золотого тельца». Схематично эту печальную тенденцию можно представить в виде следующей цепочки: произведение - вещь - товар - деньги. То есть художественный артефакт, созданный светским (стоящим вне храма, а значит лишенным присутствия святого духа) художником, в атмосфере все усиливающегося секуляризма, возвращает в себе потенции количественного роста, превращающего его в обыкновенный предмет в нескончаемом ряду других вещей; далее происходит дематериализация этой художественной вещи, расщепление ее онтологической структуры и переход в «антикачество», в денежный знак, в «отрицательное» нечто, означающее (в наше время) фазу окончательного растворения уже сугубо материального предмета (материя поглощает материю? Да, к счастью, как известно из «тайного знания» дьявол всегда пожирает своих детей). Причем процесс материализации художественного произведения (и искусства в целом) соответственно сопровождался тенденцией количественного уплотнения, наблюдающегося в истории искусств. Как справедливо отмечает болгарская исследовательница А. Джурова: «Если проследить основные стили и направления с эпохи Ренессанса до наших дней, станет видно, что с приближением 20 века время их господствования становится все короче. Если Ренессанс и готика царствуют века, классицизм - только один век, а романтизм - полвека, импрессионизм - едва двадцатилетие, то в 20 веке стили и течения существуют одновременно... Кубизм, футуризм, конструктивизм, дадаизм... их так много». Подобное положение дел справедливо и для других сфер общественного бытия, а факт этот известен традиционным доктринам как феномен «ускорения времени», имеющий место перед непосредственным концом человеческого цикла. На уровне массовой культуры это выражается в методичном внедрении гиперрелятивного рекламно-клипового мышления в человеческое сознание, ведущее к расщеплению последнего в дискретных единицах мелькающих, быстро сменяющих друг друга изображений и как следствие - прогрессирующая атрофия мозговых импульсов, которая приводит к полному оупению масс. Делается, это надо думать, сознательно, с целью поддержания вида гомосапиенс в состоянии беспробудного сомнамбулического сна, в котором проходит вся его жизнь.

Заметим ,что подобный процесс перехода от сферы чистой духовности к апофеозу ее величества Вещи, как неделимой матрицы количества, базируется на духе отрицания, ибо частое появление на авансцене истории новых течений, невозможно без столь же частого ниспровержения предшествующих. Этот дух отрицания, как и другие характерные особенности - знаки времени, совпадает с нисходящей космической тенденцией, с тенденцией «инфернальной» в этимологическом смысле этого слова (*infernos* по латыни означает «низ», «нисходящий» и одновременно «ад»), которая вовлекает все и вся в процесс материализации, лежащей в основе развития современного мира.

Все вышеизложенное имеет непосредственное отношение к актуальной действительности. Опустившись на плоскость социума, мы без труда обнаружим всё возрастающее равнодушие зрителя-потребителя к современному искусству. Единственное место, где проявляется хоть какая-то активность соучастия - это аукцион - еще одно идиотское нововведение, отражающее кульминацию потребительского отношения к искусству. Хотя впрочем, если попытаться встать на место зрителя, то его затянувшаяся фрустрация нам станет вполне понятной и оправданной: путаница и хаос в художественной стилистике и арт идеологии, приравнявшее искусство к моде, уничтожила веру в то, что «красота спасет мир». По словам одного весьма проницательного критика «модернизмом уже накоплен опыт побед, обернувшихся поражением... Поэтому

коллекции современных музеев должны представляться вдумчивому зрителю сплошным собранием ошибок». Ошибок, разумеется, огромной себестоимости в сугубо материальном плане.

Но в любом случае, у нас нет причин, для пессимизма и уныния, ибо механизм взрывного устройства, подложенного под величественное здание извращенной светской культуры, уже давно пришел в действие (а может, взрыв уже произошел, а мы не услышали его?). Постмодернистический изящно-циничный скепсис явился не столько плевком, сколько гиперинтеллектуальным «инцестом» со всей предшествующей (за исключением традиционных форм) человеческой культурой, справедливой дискредитацией ее «возвышенной ауры». В этом священном акте крушений самих основ рационализма, ложной «позитивистской» благопристойности и чересчур здравого смысла, проглядывалось мучительное прозрение, почти буддийское просветление, высветившее пустотность всех (физических) свершений человека, никчемность самой их совокупности и накапливаемости. Но главная заслуга постмодернизма, на наш взгляд, как явления сугубо эсхатологического, имеющего непосредственное отношение к концу времен, состоит в освещении основного дефекта человеческого, «слишком человеческого» творчества - вечнородного греха объективации, послужившего возможно главной причиной абсолютизации художественного произведения, с последующим превращением его в вещь, а затем и в денежный знак - красноречивый символ небытия.

## **2. ПОЛЮС РАЯ И ПОЛЮС АДА**

Первый творческий импульс, заставляющий творца буквально гореть в оргиастическом пламени столь желаемого умопомрачительства, исчезает в процессе физической объективации. Вездесущий огонь живого творчества очень редко, почти никогда не оставляет своих жарких следов на уже реализованных артефактах культуры. Пытаясь хоть как-то нащупать причину исчезновения творческого огня (угасание божьей искры), отметим, что нижеследующее изложение творческого процесса реализации, дается нами в своем идеальном проекте, с точки зрения традиционалистического подхода. (Мы заранее просим снисхождения за некоторую грубость и схематичность наших рассуждений на эти весьма деликатные в интеллектуальном смысле темы. Надеемся, в будущем возможен более тонкий и адекватный анализ, сейчас же главное хотя бы начать говорить об этом, пусть даже бегло и схематично).

а) В создании художественного произведения участвуют две взаимодополняющие друг друга тенденции, одна из которых может быть названа «нисходящей», а другая - «восходящей». Первая тенденция предполагает развертывание процесса физической объективации, отправляясь от кульминационной точки высшего творческого экстаза в сторону нашего феноменального мира 3-х измерений (инволюция). Следует заметить, что и в самой этой тенденции необходимо различать два этапа: 1 - достижение с помощью определенных психотехнических актов «центральной точки экстаза» и 2 - собственно нисхождение «информации» в наш мир. То есть, как мы видим, без 1-го этапа «вознесения», при котором художник благодаря «умелому нагнетанию» волны эмоций с помощью «операционно-технических» психоактов, подключается к универсальному сознанию, невозможен следующий этап, являющийся лишь производным от первого, так как после «подключения» информация стекает естественно, как бы сама собой.

Вторая тенденция диаметрально противоположна первой и носит скорее суггестивно-сверхфизический нежели конкретно-эмпирический характер. Она связана с духовной онтологией

произведения и предполагает внедрение в картину, в процессе ее сотворения, некой ментальной «схемы маршрута возвращения» («пути спасения», «лестницы восхождения»), отсылающей сознание зрителя во время созерцания в ту самую точку творческого экстаза, о которой мы упоминали ранее, и которая, находясь в центре человеческого сознания, напрямую связана с высшими состояниями бытия (эволюция). Другими словами, эта «иератическая» схема, конституированная на основе Канонов (которые подобно законам в науках, являются отражениями и адаптациями определенных метафизических принципов и служат опорой для медитации) провоцирует созерцающего на акт интроспекции, самопогружения, когда сознание обращается внутрь себя, направляя свои интенции к собственному истоку. Наличие этой невидимой «иератической» конструкции обнаруживает в произведении ничем не измеримую степень духовного излучения, придает ему имматериальный, магический неземной характер, пронизывает ненавязчивой и от этого еще более интригующей тайной сущего, дыханием запредельного...

Таким образом, рождение произведения протекает в атмосфере живого парадокса, так как вбирает в себя два противоположных, не противоречащих друг другу вектора движения. Наличие правильных «пропорций», то есть гармоничного баланса между этими двумя векторами обеспечивает произведению сакральный статус воплощенного Откровения. Произведение выполняет в этом случае функцию Небесного послания, священную миссию духовного «озолочения» действительности и является окном в мир высших измерений и одновременно единственной адекватной «формой» существования духа. Это то, что мы называем Тотальной Картиной.

Но, как мы уже говорили, все это в идеальном проекте, который в значительной мере был воплощен в теургических творениях традиционного искусства пошлого. При разрыве со сферой сакрального и забвении высших принципов, на которых основывалось искусство традиционных культур, возник дисбаланс в отношениях между двумя векторами. «Нисходящая» тенденция, не только стала преобладать, но, что знаменательно, даже выявила свою ущербность. Конкретно говоря, процесс «вознесения», подразумевающий вхождение художника в параметры абсолютного, подвергся агрессивной профанации, извращению, после чего абсолютное отвернулось от художника, оставив его барахтаться в волнах сентиментально-профанического вдохновения, создавшего лишь иллюзию высшего экстаза, на самом деле не являясь даже его бледным отражением. Чтобы яснее понять ситуацию, нужно вновь вспомнить упомянутый нами выше момент отчуждения произведения от автора и внести существенную поправку - это самое дистанцирование было лишь следствием, причиной же явилось отчуждение самого художника от своей высшей природы, начало которому положила эпоха Возрождения, которая согласно традиции была вовсе не возрождением, а смертью многих вещей.

в) После 14 века эволюция планеты произвела перемену в сфере духовной культуры; имела место вторичная реадаптация первозданной традиции применительно к условиям «железного века» Кали-юги<sup>2</sup> (первая происходила в 4 веке до н. э.); созерцательный тип древней сакральной культуры, который доминировал и в средневековье, сменился инфлюксом<sup>3</sup> индивидуализма. Этот сознательный поворот был осуществлен коллегией розенкрейцеров (Розы и Креста). Как раз на этот тревожный в истории человечества период, приходится уничтожение в Европе уникального тайного общества - рыцарского ордена тамплиеров, своей деятельностью поддерживающих необходимый порядок в соблюдении строжайшей иерархии различных уровней бытия и тем самым сохраняющей дух Премордиальной (изначальной) Традиции. Разгром этого

ордена, вкуче с некоторыми другими событиями, послужил причиной возникновения теорий «либерализма», «демократии» и «гуманизма», одним словом возобладания «профанического мировоззрения», одной из характернейших черт которого и является индивидуализм (культ автора). Под индивидуализмом традиция понимает прежде всего отрицание всякого принципа, превышающего уровень человеческой индивидуальности, а также логически вытекающее из этого сведение всех компонентов цивилизации к чисто человеческим элементам.

Подмена теоцентризма (гр. бог + центр) антропоцентризмом (гр. человек + центр) стала не просто фактом переакцентации с Божественного на человеческое и непомерного возвеличивания человека-творца (идеал ренессансного человека), но и сопутствующее этому извращение подлинной (интеллектуальной) творческой интуиции, имевшее огромное негативное последствие. Поясним свою мысль.

Дело в том, что подлинная творческая интуиция, на наш взгляд играет одну из важнейших ролей в достижении художником «центральной точки экстаза», только достигнув которую он получает доступ к «универсальному плану», что придает его произведениям высшую трансцендентную ценность. Эта интуиция, будучи излучением высшего интеллекта является сверх-рассудочной, супра-рациональной. Замена ее в процессе индивидуации псевдоинтуицией (интровертированная интуиция Юнга и Бергсона), принадлежащий всецело к чувственной сфере, сфере под-рассудочной, субрациональной, отрезает человека (художника) от более высоких категорий, нежели сфера чистого рассудка, а это делает невозможным достижение высшей точки экстаза. Скажем больше, если подлинная творческая интуиция, «тянет» сознание в высшие, небесные сферы бытия, в полюс рая, то логически подрассудочная интуиция проникает в противоположную, подсознательную область-полюс ада, освещая его страшное содержимое. Достаточно взглянуть на произведения дадаистов, экспрессионистов, сюрреалистов и всех остальных апологетов подсознательного (в особенности «кошмарная» евроамериканская кинопродукция, заполонившая собой весь мир) чтобы почувствовать запах этого содержимого. Исходя из этого, можно констатировать, что в силу обращения к «подсознательному» (во многом благодаря «творчеству» З. Фрейда) мы прямо вступаем в сферу «под-человеческого», «недо-человеческого» в буквальном смысле этого слова. То есть, принимая в расчет наличие и активную деятельность контр-инициатических организаций («Святые сатаны» или согласно исламской эзотерической доктрине - «авлии - эш шайтан») нетрудно догадаться, что задействована дьявольская программа по построению самого настоящего Ада на земле, посредством четко организованной и контролируемой проекции адского полюса сознания человека-функции на социо-культурный ландшафт планеты. Разумеется все начинается с культуры и искусства, где цель программы очевидна - с помощью средств массовой информации и в особенности «психического» (как его часто называют социологи) телевидения вовлечь всех и вся в коллективной «псевдо-духовный психоз» (известный в христианской традиции как состояние «прелести»), за которым следует уничтожение собственно человеческого архетипа и вовлечение человечества в диффузную, одержимую массу - ситуация предшествующая, согласно Писаниям, явлению самого антихриста-даджала... Но это серьезная тема для отдельного разговора...

Таким образом, в какие сферы ни «возносился» бы художник (после «падения») в своем творческом исступлении (о чем так любили поговаривать романтики, сюрреалисты и прочие дилетантствующие «мистики»), ему не удастся выйти за рамки низшего психического под-рассудочного (подсознательного) уровня, что обуславливает ущербность «нисходящей»



тенденции и так или иначе находит отражение на его арт-продукции. В конце концов, отвыкнув от самого вкуса к подлинному, не иллюзорному мистическому экстазу, что повлекло за собой утрату интереса к глубинным измерениям собственного бытия, ему ничего не оставалось как «вывернуться наружу», перевести интенции сознания из внутреннего бытия во внешний мир социума и, провозгласив культ преклонения перед ущербно объективированной художественной продукцией, поставить единственно возможную для себя цель - создать совершенное произведение искусства, или называя вещи своими именами, изготовить вещь.

### **3. ОТ ПРОСТРАНСТВА «МЕЖДУ» К ОРГАИСТИЧЕСКОМУ ВЗРЫВУ И ЧИСТОМУ ТВОРЧЕСТВУ**

Исходя из положения, что Картина представляет собой экстериоризованный образ мышления и сознания самого художника, мы будем рассматривать некоторые проблемы, связанные с духовно психологической стороной личности вкупе с особенностями пространственной структуры картины, не делая особых различий между ними. Другими словами, принципы формообразования, объективированные в композиционном построении, являясь концентрированным выражением взаимосвязи космических законов (этот аспект касается только Тотальной Картины), одновременно отражают структуру психологической реальности, топографию внутреннего пространства, символику основных психологических инвариантов, включая динамику глубинно-ментальных процессов.

Теперь, в связи с тем, что ниже мы затронем так называемую концепцию «совершенного произведения», постараемся пояснить, что мы понимаем под этим. Если в самой обобщенной форме попытаться классифицировать внетрадиционные произведения искусства (с античности по наше время) по принципу их создания, то можно разделить их на две категории: в первую входят картины, созданные на основе принципа подражания (мимесис в античной эстетике), воспроизводящих в тех или иных формах и стилях окружающую действительность<sup>4</sup>; во-вторую картины, написанные по принципу воссоздания ментальных структур чистой субъективности самого художника.<sup>5</sup> Логическим пределом «подражательной» тенденции является классическая академическая картина, крайнее воплощение же субъективистской линии - это абстрактное, беспредметное произведение. Если эти две тенденции и отличаются друг от друга, то это отличие чисто номинального порядка; по сути же они абсолютно идентичны, так как имеют одинаковую онтологическую основу - секуляризм, даже в случае, когда речь идет о казавшихся бы внешне религиозных произведениях, картинах с подчеркнута религиозной тематикой. «Совершенное произведение» в контексте данной работы - это собирательный образ светской картины как таковой вне зависимости от того, что на ней изображено, религиозный сюжет или беспредметное сочетание хаотичных цветовых пятен, так как главное не содержание или фабула, а вопиющее отсутствие «иератической» структуры, такой «метафизической шифрописи», которое определяет «светкость» произведения, его анти-традиционность, а значит наличие в нем потенции дьявольского извращения.

1. "Совершенное произведение" это, прежде всего совершенная и законченная форма, это превращение вещи из чистой потенции ([все]возможности) в нечто осуществленное и устоявшееся в заданных параметрах ограниченного. То есть осуществившаяся форма, отделяясь от общей необъективированной массы целого, обретает конкретно-осязаемую телесность и определенную количественную величину, суженную границами самой формы, которые изолируют

ее от всего остального и определяют ее уникальность и неповторимость. Другими словами, «законченная» форма, несмотря на совершенство своих атрибутов, есть величина обусловленная, и принадлежит к миру относительного, преходящего и конечного. То есть, не успев родиться, она уже обречена на гибель, ибо несет на себе печать своего крайнего логического предела - несуществования. Таким образом, совершенная форма это мертвая форма и «совершенное произведение» это закрытая, замкнутая на самой себе мертвая концептуальная структура. Сказанное вполне соответствует состоянию сознания современного (в смысле светского) художника, мыслящего в рамках рацио-центра, не способного вырваться из пут концептуального дуалистического мышления, мысль которого безнадежно циркулирует в «подземельях» гипертрофированного эго-ума. Для него мир есть текст, не более того, поэтому все, на что он способен, так это создать более менее завершенную форму, отдающую едким запахом «незаконнорожденной мысли»; ведь он живет и движется в мире вещей, объектов и имен, в мире усугубляющейся сепарации и множественности, в мире материи как имманентного абсолюта, которую ему не удастся превзойти. А все так называемое художественное образование, все учения, концепции, теории, начиная с эпохи Возрождения, направлены именно на создание завершенного произведения, как вместилища законченной формы. (В какой-то степени эта цель была достигнута в творчестве Леонардо да Винчи, поставившего перед собой сверхзадачу - сотворить живую ткань материи! Но мы не будем обсуждать здесь его творчество, во-первых, из-за очевидно неземного происхождения его интеллекта - факт, предполагающий совершенно иной подход к его титанической деятельности и, во-вторых, это увело бы нас в другую сторону. Ограничимся лишь одним замечанием: достичь этой цели ему не удалось, как ни парадоксально, не благодаря концепции законченной формы, а вопреки ей, так как почти все его произведения так и остались незаконченными). Так или иначе, стремление к этой пресловутой цели, привело к девальвации Произведения как такового и поставило современного художника в такую «пограничную ситуацию» (в экзистенциальном смысле), когда ему, в рекордно короткий срок времени, нужно найти путь спасения, иначе он рискует погибнуть вместе с гибнущим материком современного искусства.

По сути дела искать ничего не надо. Необходимо просто, вспомнив закономерности циклических процессов, бесстрастно принять грядущую гибель того искусства, которое мы имеем сейчас в контексте завершения очередного временного периода и перехода к следующему циклу, который, согласно одному из законов традиции, может проходить только в полной темноте<sup>6</sup> перехода, при котором все вещи возвращаются к собственной субстанциональной основе. В нашем случае это возвращение к традиционному пути в искусстве (метафизический третий путь, или «путь середины», как называет его тайная даосская доктрина, являющийся по сути дела единственным путем, который только и существует реально, т. е. вечно), которое должно быть комплексным, всеобъемлющим, тотальным и радикальным в постижении внутренней формы - ядра премордиальной Традиции, являющейся «сверхвременным синтезом всей истины человеческого мира и человеческого цикла».

Сознательная укоренность в Традиции позволяет нам даже в этой актуальной темноте перехода отчетливо видеть ментальные контуры учения будущего искусства - Искусства Озарения, которое на самом-то деле подобно никогда немеркнувшей истине, существовало всегда, независимо от отношения к нему внешних форм социума. Это учение для нас все равно, что ноев ковчег, ибо только на его территории мы можем чувствовать себя в полной безопасности и неприкосновенности в смутное время разложения всего и вся. Здесь не страшны нам никакие

катастрофы, катаклизмы, потопаы и прочие циничные сюрпризы внешнего, феноменального мира множественности и количества.

2. Отношение к идее законченной формы совершенного произведения... (продолжение)  
Форма есть стереоскопическая проекция мысли. По существу эта мысль, которой привито ощущение собственной тактильности, осязаемости и упорядоченности в протяженности внешнего пространства. Кроме этого форма это еще и имя, так как только имя освещает форму, переводит ее из непроявленного первичного хаоса в сферу проявленного, другими словами форма обретает саму себя, только когда наш ум называет ее тем или иным именем, насильно отрывая от целого; благодаря именам, мы, собственно говоря, и знаем о существовании конкретных, отделившихся от целого, форм.

Итак, форма, есть имя и мысль. Последняя, в свою очередь связана с эго-умом, как принципом телесного сознания (укорененность в телесном сознании, придает человеку-функции ложную уверенность в том, что он есть его тело, не более). Форма творится усилием мысли. А «совершенное произведение» - это совокупно-упорядоченное расположение визуализированных мыслеформ (не путать с распространенным в эзотерической литературе понятием мыслеформ), которых, для упрощения сведем к одной «генеральной» мета-форме, являющейся отражением эго-ума художника, его ментальным аналогом, проще говоря, проекцией его ущербного (секуляризованного) сознания. Мета-форма представляет собой также еще и квинтэссенцию количественного, материального начала - обстоятельство, придающее картине особую негативную, информационную плотность, непрозрачность, скрывающих от зрителя чистое бытие, тогда как, должно быть наоборот: картина должна открывать человеку мир, ставить его один на один с дыханием универсума, с тайной сущего, ибо только так он может ощутить неразрывную связь со всем.

Если мир это беспредельность, то тогда картина в рассматриваемом нами качестве (совершенного произведения) это сама ограниченность, завеса, соринка в глазу, мешающая увидеть мир таким каким он есть и постигнуть в миг созерцания его абсолютность.

Из вышеизложенного следует, что «совершенное произведение» (мета-форма) представляет собой текст, написанный эго-умом человека-функции и, уже в силу этого, искаженно отражающий действительность. Сам по себе, казалось бы, безобидный факт придавания имени вещам (формам, объектам, предметам то же самое), предполагает внесение различия, дробления изначального единства на множество отдельных предметов и событий, что ведет к извращенному представлению единой реальности как совокупности не связанных друг с другом дискретных единиц. В этой связи трудно не согласиться с физиком М. Талботом, утверждающим, что «мы рождаемся не внутри мира, но внутри чего-то, что мы создали внутри мира». То есть мир (социум), в котором мы пребываем в качестве «функций» представляет собой самую, что ни на есть чудовищную выдумку ущербного, «профанического» сознания, некую «концептуальную скорлупу», в которую загнал себя человек-функция, не подозревающий, или в лучшем случае очень смутно догадывающийся о том, что же находится за этой скорлупой, за этой текстовой завесой. А «совершенное произведение» является соответственно результатом экстраполяции на себя этого лживого, извращенного текста. Таким образом, вместо того, чтобы вести зрителя к избавлению от гнетущей умственной обусловленности со стороны социума, произведение путем мягкого обмана еще больше его закабалит и связывает. Представим себе следующую ситуацию: сидит некто в заточении, а художник, посланный в качестве спасителя для того, чтобы взломать стены тюрьмы и освободить несчастного, вместо этого изображает на стенах темницы райские

кущи эдемского сада и причем так искусно, что заставляет заключенного поверить в актуальную реальность изображенного, из-за чего обман становится еще изощреннее и циничнее. Если вместо узника представить все человечество, а на место художника поставить «совершенное произведение», как олицетворение всей светской культуры, то получим несколько грубоватую, но, по сути, точную картину современной ситуации в искусстве и жизни.

Именно осознавая всю серьезность положения, концептуальному, тюремному пространству «совершенного произведения», являющемуся орудием адского полюса духовного космоса, мы с необходимостью противопоставляем тотальное (преображенное) пространство тотальной (сакральной) Картины, которое только и способно взломать тяжелые стены тюрьмы социума и обеспечить высвобождение из мира объектности, прорыв за пределы мира имен, форм и языка, что в свою очередь предполагает принятие Невозможного. Так как такой подход означает крушение нормативной (формальной) логики «здорового смысла» человека-функции, на которую опирается все его профаническое мировоззрение; это подобно тому, как если бы человек спилил бы ветвь на которой сидит, ветвь, олицетворяющую всю систему культурных ценностей, привязывающую его к социуму, к культуре, одним словом к привычному.

3... Отнять имя у вещи, значит обрести беспристрастное и незаинтересованное отношение к этой вещи и постигнуть ее суть. Отнимая у вещи имя, мы возвращаем ее в лоно первородного слова, аннулируем материальный, временной аспект и растворяем таким образом ее в вездесущей энергии вселенной, после чего она возвращается к своему истоку, к порогу собственного несуществования, полнейшего отсутствия себя как легитимной части целого, а значит явления в конкретном секторе пространства-времени самого целого именно как целого без акцентуации на собственных атрибутах. Это как внезапное возвращение детства, когда ребенок, еще не зная никаких имен, названий, обозначений и чуждый самой идее различения, общается с цветами, деревьями, камнями и людьми не как с внеположенными к нему объектами, а как с продолжением себя самого, потому что это и впрямь есть божественная игра между собой различных проявлений одной и той же энергии.

Но как разрушить мета-форму-текст и избавиться таким образом от «концептуальной скорлупы», если все наше мышление связано именно с непрекращающимся ритмическим движением бесконечных мысле-форм, а наше сознание, соответственно, это «кошмарный сон невыполненных желаний»?

Ответ заключен в самом вопросе. Обратимся к «ритмическому движению», к самому ритму. Как известно, ритм представляет собой чередование каких-либо элементов (в нашем случае форм) происходящее с определенной последовательностью, частотой. Можно сказать, что сущность ритма заключается в наличии пространства перехода от одной формы к другой. Причем пространства невыявленного, никак себя внешне не обнаруживающего, хотя именно благодаря ему существует ритм, а в более широком контексте сама жизнь, ибо абсолютно ВСЕ пронизано вечно живой игрой различных ритмических вибраций. Таким образом, выясняется, что это пространство «между» является субстратом ритма, жизни, всего. Проникнемся этой очень важной идеей, так как адекватное понимание излагаемой нами дальше «информации», потребует глубокого сосредоточения на этом «промежуточном пространстве».

В принципе, здесь, в этом пункте мы сказали все, то есть самое главное, что можно было вообще сказать. Далее нам остается, только с различных углов зрения высвечивать это

промежуточное пространство и фиксировать значения, «характеристики» и взрывоопасные потенции в нем содержащиеся.

Итак, что это за пространство?

А) «Здесь и теперь» (онтологический и психологический аспекты)

... через щель между двумя формами (в ритме) проглядывает сама бесконечность. Возьмем для примера четки. Этот эзотерический предмет состоит из многочисленных бусинок, следующих друг за другом в ритмическом порядке. Внешне, кажется, что эти бусинки и есть самое главное в четках. Но на самом же деле они ничего не значат без нити, на которую нанизаны, и благодаря которой связаны друг с другом. Так вот, представим себе, что бусинки это мысле-формы, тянущиеся в бесконечном порядке, а нить эта сама высшая реальность, Самость.<sup>7</sup> (применим индуистское понятие, обозначающее абсолютное ВСЕ, которое включает в себя мир, индивидуальную душу и Бога), благодаря которой существует видимый феноменальный мир с его разнообразными формами. Мысли-формы возникают и исчезают подобно волнам в океане, самость же остается, ибо в действительности только Она существует реально, в силу своей вечной природы, все же остальное - это видения в Ней, подобно отливу серебра в перламутре, так как еще раз подчеркнем: реальным может быть только то, что вечно и существует само по себе, а все преходящее и конечное по своей природе есть суть ничто.<sup>8</sup> Когда наше сознание привязано к формам, мы не обнаруживаем Самости (которая дается нам в экстатическом переживании «Я ЕСМЬ»), потому что отождествляем себя с преходящим и конечным, с тем, что должно исчезнуть через некоторое время. После исчезновения (ухода в прошлое) очередной мысле-формы, вместо того, чтобы осознав раз и навсегда иллюзорность всех мыслеформ, наконец-то погрузиться в Самость, являющейся субстратом всего (и достичь просветления, пробуждения, интенсивного осознания-переживания происходящего здесь и сейчас) мы вновь привязываемся к новой форме и так без конца, до самой смерти. Такое наше состояние есть состояние гипнотического, или сомнамбулического сна, когда мы, вовлекая самих себя в дьявольскую игру эфемерных, несуществующих реально (то есть конечных, преходящих) мыслеформ, рассеиваем энергию сознания в ничто и, в результате, крепко засыпаем относительно нашей действительной высшей природы, превращаясь в человека-функцию, вся жизненная, физическая и интеллектуальная энергия которого идет на подпитку социума - мощного энергетического вампира. Неприятие Самости как Единого, фактически означает погружение в мир множественности, иллюзии где доминирует эго-ум (ментальный двигатель субъекта) со всеми присущими ему качествами как-то эгоцентризм, амбиция, стремление к расширению «жизненного пространства» индивидуума, проявляющееся в удовлетворении нескончаемых желаний, включая желания казалось бы «высшего культурного порядка» (например, желание осчастливить человечество, бороться за светлые идеалы будущего, за свободу, национальную независимость и т. д. и т. п.). Во сне протекает вся жизнь человека-функции; в этом гипнотическом состоянии он разворачивает кипучую деятельность: учится, учит сам, пишет книги, трактаты, создает многочисленные теории, воюет с «врагами», борется за место под солнцем, расшибая лбы другим, таким же как он и только очень редко, в «пограничные ситуации» (К. Ясперс), когда «внутри» трагедии он оказывается лицом к лицу с бездной небытия и задевается нерв его экзистенции, в него проникает ощущение собственного ничтожества («проблески пробуждения»). Но и это столь позитивное и благородное ощущение очень быстро тонет в болоте социальной суеты и бытовой энтропии и человек снова возвращается в привычный ритм незавидного, функционального существования. То есть, не

успев проснуться, вновь крепко засыпает. Поэтому идея пробуждения от гипнотического сна, только после которого возможно познание своей истинной природы (Самости) проходит красной нитью через все Писания...

Проблески пробуждения даются нам в экстазе. Греческое слово экстаз (ex-tasis) в буквальном переводе означает «выход за пределы себя». Здесь главным является не достижение какого-либо состояния, а сам факт выхода, трансцендирования за пределы собственной ограниченности, когда происходит «прыжок» из обусловленной формы телесного сознания в нечто немаркированное (в пространство «между»). То есть Высшее открывает нам себя не тогда, когда мы приходим к чему-то конкретному, входим в какое-либо пусть самое наивысочайшее измерение (ибо осознание этого «прибытия» уже есть погружение в новую обусловленную форму), но в священный момент перехода, перемещения от одной сферы (формы) к другой. Это перемещение нужно понимать не в смысле физического движения из пункта А в пункт В, а как чудотворный творческий процесс, в своей предельной концентрации выступающей нитью, ведущей к Самости, можно сказать являющейся целью медитации, когда одна мысль исчезает, а очередная не появляется. Согласно адвайте-веданте сосредоточение на этом промежутке «между» двумя мыслями переживается как очищенное «эго», как пребывание в истинном Я. Выражаясь иначе это есть самадхи - погруженности в Самость, в котором, как определено великим индийским святым Раманой Махарши «есть только чувство Я Есмь, А мыслей нет». И еще, пребывание в этом состоянии есть пребывание в Настоящем, в «здесь и теперь», означающее пробуждение.

Тут мы считаем уместным вспомнить некоторые идеи герметизма<sup>2</sup>, связанные с рассматриваемой нами проблемой. Герметическая мудрость гласит: Единственная реальность настоящее: нет ни прошлого, ни будущего; и то и другое - иллюзия. То есть, когда человек-функция отождествляет себя с мысле-формами, он тем самым проектирует свое сознание вне настоящего момента (находящегося в промежуточном пространстве «между»), вследствие чего ему приходится жить в фантазиях (в несуществующих в прошлом и будущем) - то есть не существовать, не быть. Иначе говоря, если человек живет в другом времени, то его нет в настоящем.

К сказанному необходимо добавить нечто исключительно важное, а именно: когда человек существует в совпадении со временем и пребывает в настоящем мгновении, он добивается проявления духовности мозга в буквальном смысле этого слова. Более того, только в этом случае можно говорить о том, что человек Живет. В противном случае, если на вопрос быть или не быть дан отрицательный ответ (когда человека нет в настоящем), то все остальное теряет всякое значение и вообще не подлежит обсуждению...

Итак, если вы успели заметить, мы в наших размышлениях перевели центр тяжести с произведения на художника в отличие от стратегии светской культуры, для которой главным является все же арт продукция как результат. В учении Искусства Озарения «краеугольным камнем» является личность художника (и зрителя) как некой уникальной духовной субстанции, посредством которой Бог (внутренний Художник) в процессе непрерывного Сотворения (подразумевающего как рождение, так и разрушение) познает Сам Себя, или, что то же самое играет Сам с Собой. Поэтому здесь главным является не результат, но осознанный во всей своей глубине, процесс вечного творчества отражающего живую, импульсивную реальность пробужденного и свидетельствующего о Самом Себе Сверхсознания.

Вспомним теперь «нисходящую» тенденцию, участвующую в создании тотального произведения. Так вот, достижение высшей точки экстаза (I этап упомянутой тенденции) становится возможным только при сознательном вхождении в промежуточное пространство «между». Эта казалась бы тривиальная мысль, тем не менее нуждается в пояснении. Дело в том, что согласно расхожей точки зрения, художник творит в бессознательном, становясь пассивным рупором сил «божества». Кстати именно эта стереотипическая установка во многом обуславливает повышенный интерес «профанических» художников к алкоголю и другим психоделикам. Но в таком случае он мало чем отличается от остальных людей, которые также творят в сновидениях «собственную мифологию», а просыпаясь ничего не помнят. Нет, в отличие от не-художников, творец входит в параметры бессознательного при полном свидетельствующем сознании и достигает высшей точки экстаза при абсолютно объективном осознании факта «своего местопребывания»<sup>10</sup>. В этом состоянии он преодолевает давление ритма жизни, поддерживаемого полярностью (наличие двух противоположных полюсов) и таким образом, выходит за пределы языка, дуалистического мышления, разрушает концептуальную скорлупу - текст, созданный эго - умом (который, подобно соляной кукле также растворяется в Самости) и постигает ВСЕ в Его нераздельности, означающее подключение к коду Сотворения и достижения Тотальности (в суфизме это состояние именуется «фана» и обозначает растворение в абсолюте, которое нужно понимать ни как впадение в беспамятство, а наоборот, как сверх концентрацию сознания, как достижение полноты внимания). Соответственно Тотальное пространство - это пространство Самоосуществления, где нет и не может быть никакой Системы, но нет и отсутствия Системы; где нет ничего постоянного, где царствует непостоянство, но как говорили древние нет ничего постояннее непостоянства; это время и место бракосочетания «акта» и «потенции», иначе говоря это тотальное пространство - Живое Пространство.

Одним словом художник погибает как человек-функция, освобождаясь ото всех обусловленных состояний, привязывающих его к социуму и пестующих его как «общественное животное»: от общественной, социальной, политической, религиозной, национальной, родовой и, наконец, что самое главное, от половой обусловленности. На последнем остановимся подробнее.

*Б) «Эрос» (эротический аспект).*

В силу того, что секс - источник творения, а художник работает именно с сексуальной, половой (трансмутированной) энергией, рассмотрение этого аспекта является для нас принципиальным.

В современных концепциях художественного творчества, наиболее распространенной и детально исследующей данную проблему является психоаналитическая теория. Вполне отдавая себе отчет в том, что психоанализ - явление крайне сложное и неоднородное, включающее в себя подчас противоречивые тенденции различных психоаналитических школ, мы все же приведем здесь одну основополагающую «эстетическую» мысль вождя этого направления З. Фрейда. Тем более, что даже К. Юнг, склонный противоречить Фрейду и его непосредственным сторонникам, вместе с тем не отрицает теорию «отца», превращая ее в частный, периферийный случай своей концепции искусства (справедливости ради отметим, что в своей теории визионерного творчества, Юнг максимально приблизился к традиционалистическому подходу в искусстве.<sup>11</sup>

Согласно Фрейду, художник такой же невротик, как и почти все остальные, с вытесненными в бессознательное сексуальными влечениями пресловутого «эдипого комплекса». Его «обуревают очень сильные порывы влечений. Он хотел бы иметь почести, могущество, богатство, славу и

женскую любовь, однако у него не хватает средств достигнуть этих удовольствий. Поэтому он уходит, как всякий неудовлетворенный от действительности, переносит все свое либидо и весь свой интерес на желанные образы своей фантазии...»<sup>12</sup>

Таким образом, в отличие от «обыкновенного» невротика, у которого вытесненные влечения бессознательно врываются в сознание и образуют психические травмы, художник по мнению Фрейда, проецирует эти влечения на свои произведения, которые тем самым становятсяместищем (в основном) сублимированной половой энергии. Происходит как бы разрядка, выброс «лишней» энергии, что дает нам право определить это как своего рода ментальную мастурбацию (неоправданное расходование энергии).

Если с точки зрения Традиции мета-психология Фрейда и большинства его сторонников не выдерживает критики, являясь слишком тенденциозной да и просто вредной, то в контексте концепции «совершенного произведения» она может быть принята в качестве своеобразного диагноза всей светской культуре как таковой. Потому что несмотря на дерзкую всеохватность, «истины» психоанализа, в первую очередь, справедливы для человека-функции и всей его количественной деятельности, так как высвечивают, в конечном счете, ущербность и аномальность в целом всего профанического мировоззрения (секуляризм).

Мы же вернемся к нашей позиции и рассмотрим данный аспект апеллируя к тантрической традиции секса и основополагающим идеям алхимии, которые есть аллегорическое описание человеческого организма и его работы по преобразованию низких металлов, то есть грубых субстанций в металлы благородные, то есть тонкие субстанции. Выскажем сразу нашу основную мысль - художник, достигший тотальности не может творить как мужчина или как женщина, ибо после подключения к коду Сотворения он больше не является (по отношению к вселенной) представителем того или иного пола, а превращается в целостную телесно-духовную субстанцию, постигая свое тождество с «космическим человеком», по-разному интерпретируемого в различных религиозных доктринах - Адам Кадмон (каббала), Пуруша (индуизм), «трансцендентный» или «истинный человек» в даосской традиции. То есть художник-творец вскрывает в себе внутреннюю женщину (мужчину) и обретает изначально присущую ему целостность, андрогинность, означающую «новое рождение». Теперь посмотрим как этот процесс выглядит с точки зрения «телесно-алхимической» трансмутации.

«Новое рождение», о котором мы упомянули, зависит от половой энергии в той же мере в какой зависят от нее физическое рождение и продолжение рода. Сексуальная энергия представляет собой конечный продукт преобразования пищи в организме человека, материя с которой работает, и которую производит пол. Эта самая лучшая часть организма, квинтэссенция материи человека, одним словом «семя». А так как эта энергия как творящая сила есть энергия воспроизведения, то она имеет внутреннюю, неистребимую тенденцию к постоянному расширению, размножению, одним словом, к творению все новых форм. Эта тенденция, или воля к творению, может удовлетворяться двояко: за пределами организма, который произвел это семя, или в самом организме. В первом («экзотерическом») случае речь идет о нормальном и естественном способе использования сексуальной энергии, когда при совокуплении происходит «внешняя эякуляция» - единение мужского и женского принципов... В результате рождается новое тело, новая жизнь, которая теперь развивается независимо именно как новая количественная форма (плод).

Но есть и другая возможность (второй «эзотерический» случай), предоставляемая потенциальным духовидцам, святым и выдающимся художникам - создание новой жизни внутри



того же организма, в котором было выработано «семя», без внешнего единения мужского и женского принципов. В этом случае «новая жизнь» развивается внутри самого организма, а не вне его. Это и есть «новое рождение» или рождение «нового тела» согласно «внутренней алхимии даосов». <sup>13</sup> Нужно учесть, что «новое тело» (тело славы или проще сказать сверхсознание) рождается из той самой материи, что и физическое тело, только процесс протекает на более тонких уровнях. Физическое тело человека, все его клетки изначально пропитаны эманациями половой энергии. И когда, по причине «внешнего толчка» (это может быть волевой акт или ритуальное половое сношение) <sup>14</sup> материя семени начнет кристаллизоваться, то есть переходить в новое качество, происходит формирование «нового тела». Этот процесс кристаллизации и есть то, что алхимия называет «трансмутацией» или преобразованием. Именно это преобразование физического тела в тонкое, называется в алхимии превращением низких металлов в золото, олицетворяющим трансперсональное сознание...

### *В) «Сотворение» (Чистое Творчество)*

В самом начале настоящей работы мы охарактеризовали попытку «профанического» художника выудить из себя чистую сущность как ментальную эякуляцию, результатом чего является произведение-плод-вещь. Это то, что мы называем грехом объективации, то есть ориентация на заполнение внешнего физического пространства новыми формами, которая в процессе усугубляющейся материализации современного мира стала самодостаточной и доминирующей. Так, если в традиции создание произведения было лишь средством для достижения высшей цели (просветления) и поэтому культивировался сам процесс как путь медитации, молитвы, то сейчас произведение стало самоцелью.

Тотальный художник не выдавливает из себя ничего, ментально «не эякулирует» во вне, а путем внутренней трансмутации достигает высшего универсального плана реальности, после чего сама необходимость в волевой творческой реализации теряет для него всякое значение и актуальность. Так как он вступает на путь недеяния (по даосизму) и каждый его шаг согласуется с законом высшей целесообразности, а творчество перестает быть усилием, становясь наитием, безличным потоком. Здесь, вы можете возразить, ведь номинально художник тоже производит что-то материальное; ведь созданное им произведение имеет конкретные физические параметры и внешне как будто бы ничем не отличается от продукции «профанического» художника. И вместе с тем в это произведение закладывается и нечто такое (схема маршрута возвращения, о которой мы говорили выше), что сводит на нет его материальность, являя парадокс магии исчезновения. Другими словами, оно есть, и одновременно его нет, ибо наличие в картине сакральной иературы, делает последнюю прозрачной, в результате чего сквозь нее просвечивает сама бесконечность.

У тотального художника нет личной тяги к творчеству, так как эта тяга обусловлена стремлением к самоутверждению, демонстрации чего-то необычного, присущего творцу как уникальной личности. А художник свободен от узлов психических комплексов, мелких страстей, тщеславия, да и всего индивидуального, личного. Потому что как следует из вышеизложенного достижение тотального пространства означает уничтожение эго-ума, являющегося творцом всех иллюзий; растворения «я» (телесного сознания) в «Я» (Самости), «самосожжение» (инициатическая ритуальная смерть) художника и возрождение из пепла вечного тотального художника. Тогда ни о каком личном творчестве не может быть и речи - оно исчезает, как

мистериально-теогонический акт сотворения непрекращающийся ни на одно мгновение и осуществляющийся не иначе как через тотального художника...

Но как это приблизительно выглядит на практике?

Возьмем для примера процесс изображения цветка. «Профанический» художник, - приверженец концепции «совершенного произведения», идет по пути буквального воссоздания цветка на полотне, через передачу красоты его внешней формы. Для него цветок, как и все остальное – это внеположенный к нему объект. Результат - более менее совершенная копия цветка, повторение в тех или иных вариациях (стилях, направлениях, тенденциях) его внешней структуры, при очень редких случаях раскрытия внутренней духовной эссенции.

Ближе всего к нам подход дальневосточных мастеров живописи. Вспомним их основополагающий принцип: «Когда рисуешь дерево, нужно чувствовать как оно растет» (Су Ши). Или вот как описывает это один из крупнейших знатоков китайского искусства Дж. Роули: «Цветок в западной живописи будет взывать в первую очередь к нашим чувствам; китайское изображение цветка потребует нашего соучастия в жизни цветка, что будет одновременно интуитивным и интеллектуальным опытом». Как мы видим, здесь речь идет о так называемом эмпатическом творчестве, являющейся моделированием одного смысла в другом смысле, логосе. Эмпатия - это взаимодействие двух или нескольких смыслов, это взаимопроникновение субъекта-логоса и объекта-логоса<sup>15</sup>. Но если чуть глубже вдуматься и этот подход предполагает деление на субъект (художник) и объект (цветок). Здесь наблюдается перевоплощение художника в изображаемый им предмет: художник, «входит» в цветок, играет роль цветка. «Лицедейство». Опять же несмотря ни на что - разделение, которое, будучи иллюзией телесного сознания на самом деле не существует.

А, что говорит Искусство Озарения?

Первое (повествование ведется от лица художника): «Нет субъекта и объекта. Есть только Единое. Самость (Я есмь), ментальное все, проявляющееся через бесконечное множество вибраций. Другими словами, в действительности, нет никакого цветка и нет «меня», как выполняющего функцию художника в мире, который также не существует, а является лишь видимостью, творением эго-ума. Открытия современной физической науки подтверждают, что в предельной форме, существует не атом, не вещество, каким бы тонким оно ни было, а единственно энергия или волны, вихри или центры энергетических вибраций. Определенные классы вибраций результируются (в нейро-оптическом центре воспринимающего) в появлении одного предмета, другие классы вибраций - в появлении другого и так далее. Таким образом, все эти предметы, которые как будто бы образуют мир, являются феноменами, призраками, проистекающими из единой энергии (единство реальной), которую Кибалион (компедиум герметических принципов) называет Ментальным Все, а адвайта-веданта Самостью, или Атман-Брахман. Это главная, не побоюсь сказать, абсолютная истина.

Второе. Но так как речь идет конкретно об изображении цветка, примем во внимание и вторую относительную истину: если с точки зрения абсолютного «все есть иллюзия», то с нашей позиции простых смертных «ничто не есть иллюзия» ибо все происходящее отражается на том, что мы видим и чувствуем. Ведь мы - существа из плоти и крови - находимся на вибрационном уровне и занимаем определенное пространство в порядке вселенной. Цветок также представляет собой сгусток ментальной энергии, вибрирующей в определенной частоте. При его «изображении» «я» настраиваю, приспосабливаю «свою» ментальную волну к «его» вибрационному состоянию и процесс «изображения» сразу же приобретает архетипический характер повторения самого акта

сотворения и уже не конкретно этого цветка, а растения вообще - акта, имевшего место во время сотворения мира. («мое» бытие в качестве Единого (Самости) предполагает наличие во «мне» всевозможных эйдосов (сущностей) абсолютно всех мыслимых и немыслимых форм, каждый из которых потенциально представляет собой центр силы. В процессе мирового творчества Единое, как абсолютный эйдос, непрерывно творит из себя все новые и новые эйдосы, причем каждый «новый» эйдос является с одной стороны бледным отражением предыдущего (так как осуществившееся нечто всегда хуже своего прообраза), с другой стороны, имея в себе центр силы содержит тем самым все. Таким образом эйдос цветка уже изначально содержится во «мне». В момент творения «я» обнаруживаю «его» в «себе» и придавая телесность вычленяю из «себя», в то же самое время повторяя, тиражируя «себя» в «нем». Причем именно в момент вычленения (эманации), представляющий собой процесс сакрального творчества как таковой происходит самоактуализация Единого, то есть этот процесс сплавляет «меня» и вычленяемый из «меня» эйдос цветка в сакраментальную точку-миг самоосознания Единого, (пробуждение центра силы). Таким образом мировое творчество - это чудодейственный процесс, где «субъект», «объект» и творчество умиротворенно исчезают в бесконечно блаженном миге самоосознания Единого). То есть, повторяется архетип сотворения мира - сакральное действие, которое переносит «меня» из мирского, «профанического» (горизонтального) времени во время священное (вертикальное), в «пространства мифа». И на этом уровне такой казалось бы незатейливый процесс «изображения» цветка неожиданно идентифицируется (накладывается) со всеми ритуальными действиями традиционного человека: празднование нового года (эсхатокосмологическая функция которого - отмена времени и повторение творения), ритуал жертвоприношения, сбор урожая, сакрального строительства и т. д., одним словом, ритуалам, являющимся разновидностями одного и того архетипического действия, а именно - воссоздания мира и жизни через повторение акта творения. Иначе выражаясь, чистое творчество - это реактуализация, или воспроизведение сотворения. «... Аллах начинает сотворение, потом повторяет его...» - гласит Коран (сура 10,35). В нашем контексте это значит, что Аллах повторяет Сотворение через «меня» тотального художника. Сотворенный же на полотне цветок, представляет собой этакий иррадирующий знак-символ являющийся неким мистическим каналом, по которому сознание зрителя устремляется к абсолютному и (в идеальном случае) постигает, подобно художнику последнюю истину - осознание «себя», как самости, что есть кульминация апофатического самосознания абсолютного ничто. Таким образом можно со всей уверенностью сказать, что традиционалистическое учение Искусства Озарения - это сущность всех религий, провозглашающее то, что было скрыто под внешним экзотерическим пластом этих религий: адвайта, доктрина недвойственности есть также всегда центральный постулат даосизма и буддизма, а индуистская доктрина внутреннего гуру имеет аналог в христианстве: «Царство Божие внутри вас есть» (Евангелие от Луки 17:21). И наконец, учение проникает к окончательной истине ислама: Ля иллах илл Аллах, - нет самости («я» эго-ум, телесное сознание), но есть самость («Я» Бог), обстоятельно рассмотренной в суфийской теории «вахдат аль вуджуд» (единство сущего).

#### **4. ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Итак, мы подошли к концу настоящей работы. Рассмотрев ситуацию в современном искусстве, являющейся высшим проявлением всей светской анти-традиционной культуры, мы вновь

постарались прикоснуться к учению Искусства Озарения, как сакраментальному ядру традиции, лежащему в основе всего и вся, в центре Мира, а значит недостижимого для изменения внешних феноменальных, иллюзорных форм бытия. Нашей основной задачей было подспудно внушить мысль о приоритете художника над своим произведением, а значит о важности особой, трансцендентной, внутренней «квалифицированности» творца, делающей его правомочным Творить.

К сожалению, светская культура сделала немало для извращения подлинного облика художника. В течение многих веков формировался и наконец в новейшем времени «затвердел» относительно устойчивый тип художника (функции) как такового непризнанного гения, человека во многом необузданного, романтика, «слезливого» мечтателя, равнодушного к спиртному, да и вообще к психоделикам, волочащегося за женщинами, жаждущего славы, восхвалений и оваций, отличающегося непредсказуемым поведением и т. д. Все эти «качества» на руку «профаническому художнику», принадлежащему к светской количественной культуре, поощряющей индивидуализм, ибо играют на Имидж, вырывающий творца из якобы общей серой массы простых людей и определяющий его самобытность и исключительность. Но заметим, упомянутые «качества» в совокупности формируют образ патологической личности, которая отличается от остальных лишь тем, что подсознательно обретает свойства, представляющие собой смешение и отражение массовой (товарной) энергии. То есть, разница между светским, «профаническим» художником и «простыми» людьми заключается в том, что он гораздо хуже всех остальных. А так как еще в силе архетипическая привычка считать художника (в широком смысле слова, представителем аристократической элиты) деятелем, тянущим вперед «застрявшую повозку человечества», то сегодня мы повсюду видим лишь слепых поводырей, ведущих за собой слепое стадо. Горе вам слепые поводыри» - гласит Евангелие.

Рассматривая природу Творчества, мы пытались показать божественное происхождение последнего, что нужно понимать буквально, а не аллегорически (к сожалению, это казалось бы тривиальная мысль, подверглась столь мощной профанации, что вызывает у многих разве, что сардоническую ухмылку). Отсюда следует, что вхождение в огнедышащие параметры Творчества и подключение к коду непрерывного воспроизведения Сотворения является небезопасным актом, так как означает прикосновение к священному, непостижимому, это есть прямое, непосредственное лицезрение страшных тайн бытия. Следовательно, не каждый имеет право творить, не у каждого «желающего» есть на это санкция свыше.

В традиционных обществах художник являлся представителем эзотерической элиты (например, институт жречества в Древнем Египте) и был причастен к тайному Знанию. Тотальный художник - продолжатель этой традиции. Для него искусства в понимании современного человека просто не существует. То есть, искусства как чего-то независимого и автономного. Традиция гласит: раньше была чистая метафизика и вытекающая из нее «прикладная теургия» (магическо-трансовые обряды Посвящения, Мистерии). Далее, в процессе реадaptации первоначальной Традиции к условиям Железного века (Кали-юги) произошло отделение некоторых форм теургии от целостной сферы метафизики. Эти формы в дальнейшем сформировались в нечто такое, что стало называться искусством. Таким образом, специфика искусства, которая якобы определяет его автономность в общей структуре бытия, есть фикция, продукт профанации истинного Искусства Озарения, представляющее собой совокупность определенных «магико-операционно-технических» методов для обеспечения контакта человека (художника и зрителя) с иными измерениями бытия и достижением им высших, ничем не обусловленных состояний

сознания; конечный результат - тотальная трансмутация духовной личности, что означает практическую реализацию модели перехода человека к человекобогу и далее к Богочеловеку. Другими словами Искусство Озарения есть Вера в Действии...

Сенсационная популярность, широкая известность, бешеное честолюбие, подпитывающее Имидж, а также звания, регалии, отличия, словом все то, что так важно для социума - ничто перед ликом Космоса, если художник не обладает соответствующей жизненной субстанцией, поддерживающейся четкой, объективной «внутренней самооценкой». Как нетрудно догадаться традиция предъявляет высочайшие требования к художнику. Согласно ей, способность последнего к Чистому Творчеству и подключение к коду Сотворения будет напрямую зависеть не столько от наличия или отсутствия большого таланта и гениальности<sup>16</sup>, сколько от воли к самоустранению (кротость, смирение, самоотречение) и достижения исключительной «прозрачности», качество которое герметизм определяет как уровень высшей пробужденности, показывающей необходимую степень внутренней чистоты, мудрости, высокой духовности, святости и просветленности наконец. Возможно все это покажется современному человеку чересчур тривиальным и наивным, но истина заключена в том, что другого пути в Царство Абсолютных Величин не существует.

В заключение приведем слова французского мыслителя Люка Ферри, напрямую связанные с тем, что мы говорим: «В минувших цивилизациях произведения искусства отводилась священная роль... их функция заключалась в изображении космического порядка, абсолютно внешнего по отношению к человеку. Именно это придавало им поразительное величие, то есть способность действительно поражать людей, видящих в них явления другого мира.

В этом смысле искусству была присуща «объективность». «В нем воплощалось не столько гениальность архитектора или скульптора, сколько божественная реальность, которую художник мог восславить в меру своих скромных способностей. Мы так прониклись этим сознанием, что нам не важно, как автор той или иной статуи или барельефа. Разве кому придет в голову заглянуть за спину египетских кошек в британском музее, чтобы прочесть имя скульптора? Для нас важно, что это священные животные».

*1996 год.*

<sup>1</sup> Эпифания - (от греч. - показывать, обнаруживать).

<sup>2</sup> Согласно индуистской доктрине, человеческий цикл, называемый Манватарой, делится на четыре периода, в течение которых изначальная духовность постепенно все более и более затмевается. Эти периоды называются Золотым, Серебряным, Бронзовым и Железным веками. В настоящее время мы находимся в 4-ом веке, в Кали-юге или в «Темном веке».

<sup>3</sup> Инфлюкс - высший, верховный импульс в области трансцендентного.

<sup>4</sup> Требованиям этой категории на наш взгляд отвечают следующие стили (направления): позднее греко-римское античное искусство. Ренессанс, классицизм, барокко, рококо, романтизм, реализм, отчасти импрессионизм и постимпрессионизм .

<sup>5</sup> Сюда относятся соответственно направления и течения авангардной культуры 20 века (модернизм и постмодернизм).

<sup>6</sup> Этот закон в Элевсинских мистериях был представлен символизмом пшеничного зерна. Алхимики называли его гниением («путрефакцией») и символизировали черным цветом,  *nigredo*  отмечающим начало «Великого Делания». Христианские мистики называли этот закон, взятый в одном из его аспектов «черная ночь души», применительно к духовному развитию существа, поднимающегося к высшим состояниям бытия» (Р. Генон).

<sup>7</sup> Необходимо всегда четко отличать «Самость» от «самости» - синонима ЭГО.

<sup>8</sup> Предлагаю сравнить определение субстанции у Спинозы в «Этике»: «... То, что существует само по себе и представляется само через себя...» (Спиноза Б. Избранные произведения т. 1 М. 1957. с. 361).

<sup>9</sup> Доктрина древнеегипетского эзотеризма.

<sup>10</sup> Как следует из индийских текстов, самадхи очень напоминает глубокий сон, без сновидений (там и здесь нет мыслей) с той лишь разницей, что в самадхи сознание не спит.

<sup>11</sup> «...Юнг различает в душе художника два пласта: верхний, образующий его личностные особенности и нижний, представляющий область вневременных глубин, сферу архетипа. На основании такого разграничения внутреннего мира творческого человека Юнг определяет два типа художников: психологический и визионарный. Первый основывается лишь на сознательном отражении жизни через свой личный опыт. Второй - выражает опыт коллективного бессознательного, или архетипа, и лежит вне чувственного и сознательного опыта. Он осуществляется посредством интуитивного видения. Визионарный вид творчества чрезвычайно редок. Этот «дар творческого огня» присущ избранным художникам. Творческий процесс их неуправляем. Наоборот, он управляет художником» (М.Н. Афасижев. Западные концепции художественного творчества, 1990, с. 74).

<sup>12</sup> Цитата взята из книги М.И. Афасижева Западные концепции художественного творчества 1990, с. 74.

<sup>13</sup> ... внутренняя алхимия даосов учит, что тело человека, помимо обычных органов обладает невещественной структурой, в которой и рождается «жемчужина бессмертия». Усилием воли и особой дыхательной практикой адепт разжигает в нижней части тела незримый очаг и возводит к голове потоки энергии, которые преодолевают на пути три «заставы» - в области копчика, против сердца и меж бровей. При этом рождаются «свет жизненности» и «свет духа» женское и мужское начала. В даосской терминологии это Белый тигр и Синий дракон, инь и ян. Адепт направляет эти два «света» вниз, туда где разожжен огонь. Там происходит очищение и соитие тигра и дракона; там начинается «бессмертный зародыш». Разжигание огня прекращается, зародыш созревает и по каналу в позвоночнике поднимается к макушке головы, где рождается

новое тело адепта. Потом оно вернется в прежнее, несовершенное тело, сольется с ним, завершая путь к бессмертию, ибо полученное при соединении тело приобретает все свойства божественного Дао (Е. Лазарев Ключ к тайнам Атлантиды. Наука и Религия, 1991, №4).

<sup>14</sup> Согласно одной из традиций лайя-йоги-тантризму, накопление и трансформация половой энергии осуществляется за счет особых сексуальных техник. В отличие от обычного полового акта партнеры должны избегать эякуляции и оргазма, а сексуальный контакт производится в специальных асанах и сопровождается концентрацией на потоках праны и чакрах.

<sup>15</sup> Заметим, идентификация с неодушевленными предметами является весьма распространенным приемом в художественном творчестве. Так например К. Станиславский в процессе творческого «тренажа» актеров предлагал им «пожить жизнью дерева», уточняя при этом «ситуацию» этого дерева... Студентам предлагалось пожить в образе стеклянного графина, воздушного шарика, огромной сосны, деталей ручных часов, музыкального инструмента. Л.С. Выготский же считал возможным вчувствоваться не только в неодушевленные предметы, но и в линейный и пространственные формы (например, идентификация с Я-линией (логос линии). Я-круга (логос круга). Я -прямоугольника (смысл прямоугольника).

<sup>16</sup> Понятие «таланта» и «гениальности» на которых спекулирует «профаническое мировоззрение» не имеют прочной субстанциональной основы и являются производными от чистой субъективности. Проще говоря - это оценки, которые даются человеку- функции социумом, т. е. со стороны таких же людей как и он сам. Принимая во внимание пятибальную шкалу оценок, можно сказать, что гениальность соответствует пятерке, талант-четверке, посредственность-тройке, наконец бездарность- двойке. Когда человек считает себя, под влиянием восхвалений «элитной» толпы, талантом или хуже того гением, то это означает, что он отождествляет себя с мнимой оценкой, данной ему со стороны, проецируя свое сознание в никуда. Поэтому повышенная самооценка (признак патологического ума, столь распространенного среди деятелей современной культуры) приводит к постепенной интеллектуальной деградации личности.