

Статика формы сопротивляющейся, или Новый эпос Виктора Сидоренко

В конце позапрошлого века немецкий скульптор А. фон Гильдебранд предложил различать в искусстве две формы: форму бытия и форму воздействия. Это одна и та же форма, но работающая на зрителя в разном качестве. Если в комнате, где стоит скульптура или висит картина, погасить свет, форма бытия останется, форма воздействия исчезнет.

Нынче не так. Форма бытия создается художником, форма воздействия — зрителем. То есть, если выключен свет, зритель *знает*, что в нем находится форма воздействия. И художник, и зритель *начали уметь знать о недосказанном*, оба помогают друг другу, — как акушер и роженица, — переводя умственную планировку восприятия в стихию пластического жеста: жест созидателен, ментальность активна.

То, о чем Гильдебранд с удивлением писал в конце XIX века, встраивая эпоху позднего романтизма в строку будущего учебника истории искусства, сегодня распалось, разъехалось в разные стороны. Лев Толстой писал, что в романах все обычно кончается свадьбой, тогда как на самом деле со свадьбы все только начинается. Картина или скульптура минувших эпох — законченная форма, современное произведение — форма начатая: только со зрителем оно может обрести законченность.

Раньше все зависело от художника, сейчас — от зрителя. Мы отвыкли от статики. И реализм изображенного — не рефлекс объективного мира, но эмоциональное дело каждого. Однако статика вечна, а движение проходящее. Это хорошо понимали Эйзенштейн, Лев Кулешов и Дзига Вертов, при помощи грушевой эссенции монтируя то, что в жизни обычно пропускалось. Кинолента вы-

страивалась в длину, требуя проката. В новом проекте Виктора Сидоренко этот жизненный пропуск — физическое пространство демонстрационного зала.

Современное искусство — антикинематографично: оно преодолевает длительность, и за видимой статикой скрывает немыслимую динамику. Кинолента могла существовать и без зрителя: зритель подразумевался. Художнику интереснее самое наличие монтажа как метода художественной работы. В современном искусстве наоборот: результат какой угодно художественной работы порождает метод, призывая зрителя на суд.

Творение Виктора Сидоренко — тот объект, вокруг которого складывается сопротивление: и сопротивление материалу, и сопротивление материалом, и сопротивление материалов в сознании смотрящего.

Зритель любопытен, когда бранится, и неинтересен, даже назойлив, когда берется хвалить: когда в крови много сахара, требуется шприц с инсулином, и художник сбегает с глаз долой. Это — театральное движение. И поскольку театр потихоньку становится бедным братом кинематографа, замыкаясь в себе и тихо культивируя свою «интеллектуальную элитность», постольку работа Виктора Сидоренко — средство обогатить материал театральной постановки методами кинематографа.

Произведение современного изобразительного искусства — это приглашение к участию, экскурс в пространства культуры, очерченный предложенной художником декорацией и наличием интеллектуальной эмоции зрителя в пределах его причастности этому пространству.

Excursio по-латыни — вылазка, набег. Корнелий Непот писал о *barbarorum excursio*,

о варварских набегах. Ну и насмотрелись же древние римские старухи на гуннов! Однако Плиний Младший употребил *excursiones crebrae* во вполне цивилизованном смысле: поездка. Краше прочих, приятнее нынешнему уху *libera adjiciendi excursio* Марка Фабия Квинтилиана: здесь экскурсия — простор, свобода, уклонение, отступление от главного предмета (*ex narratione*), выбегание вперед (*oratoris*), забегание, упреждение (*prima orationis excursio*). Варварский набег воодушевленного художником воображения. Интерпретации бесконечны: важно понимать, что именно мы хотим увидеть.

О таком произведении нельзя рассказать, но его можно пересказать. Михаил Гаспаров утверждал, что человек понимает нечто лишь тогда, когда может пересказать. Смысл живет в пересказе и пересказом. Так вот, зритель — это *excursor*: разведчик, лазутчик, даже согладатай (почти греческий сикофант, доносчик); художник — *excursus*: источник, исток, “нападение”. В латинском языке, как и в жизни, многое зависит от окончаний. И художник, и зритель, приходя в соприкосновение друг с другом в среде произведения, совершают *exsisto* — выбег, устремление навстречу один другому. Корнесловие важно, когда меняется окончание: действие сохраняет вектор, но меняет упряжку. «Аутентификация» Виктора Сидоренко — физически законченная вещь, но двигательльно развернутая в зрителя, как раковина, из которой выполз моллюск.

Материал, инструмент, средство, часть и целое — главные аристотелевские категории живого организма. Мы знаем, что материал демонстрирует наряду с противопоставлением материи и формы — как неоформленного и неопределенного оформленному и определенному — взаимоотношение между исходным веществом и будущим продуктом — как соотношение части и целого. Аристотель давным-давно описал эту “механику”, “технику” художественного ремесла в неподходящих трактатах «О частях животных» и «О происхождении животных». В подходящих (т. н. эстетических) речь — о до

непонимания странных мимесисах, катарсисах и проч., что к художнику не имеет отношения, зато призвано забавлять читающего древние тексты зрителя.

Знаете, почему? Потому что творцом во времена Аристотеля был как раз зритель, именно его следовало наставлять и пестовать. Наши “художник”, “творец” даже не имели названия для своей профессии. Профессия была “*techne*”, занимающийся ею был “демиург”: скульптор (*hagalmatoroiko*), художник (*enkautes*), плотник (*tektones*), каменотес (*litorgiko*), позолотчик (*hrisochoos*) и т. д. В большом, нашем смысле (Народный художник) в античном мире художников не существовало. Были “технари” Фидий, Пракситель, Лисипп, Мирон, Поликлет. Но имя и профессия — разное. Мы возвращаемся к классической традиции, когда художник не важен — важно произведенное его творением впечатление. Человек и люди, смерть и бессмертие, форма и материал — центральный нерв эпической «Аутентификации» Виктора Сидоренко. Одно рядится в другое, желая соблазнить историю современной подменой. Но материал не любит, когда на него сердится зритель.

Главный мотив выражения, пожалуй, древнеегипетский культ мертвых — продолжение современного культа живых, воспринятых статично. То есть как формы бытия и как формы воздействия. Нет ничего странного: навыки переходят друг от друга, от поколения к поколению непроверенными, потому что быт не инструктируется и не может инструктироваться обычным способом.

Художественная инструкция скверно поддается регламенту, еще менее — развитию, и потому художник, как правило, с большим трудом отрывает свою тему от банальности. Успех работы Виктора Сидоренко стусился после его «Жерновов времени» на Венецианской биеннале. В новой работе нам показано его отношение к иному материалу: смерть показана через вечность, а не через жизнь. В этом стоит разобраться.

Египет изобрел три главные должности: жрец, воин, зодчий. Это — знатные египтя-

не, мертвое тело которых должно быть оставлено максимально целым. Тело мертвеца пропитывалось в натровом растворе нетлением положенные семь-десять дней. И вот мы видим — и в клипе (в тональных вариациях Мантенья), и в гипсовых фигурах — как бы вместе с близкими мертвеца, как залитое смолой “мум” тело скрывается от взора погребальными пеленами: сначала мягкими, тонкими, потом грубыми, внешними. Затем — аллюзии к «Книге мертвых», художественно осмысленные жестом, а не сказанием. Потом образованный зритель должен вообразить саркофаг, переплытие Нила, завывание плакальщиц, магическую церемонию “открытия рта” особыми пальцами. Но необходимый момент отдыха после выполненной сложной работы, завершающее звено в цепи преподанесенных впечатлений. Замерли, угасая в печальной тишине гробницы, звуки священных арф, медленные движения алмей. А скульптура, размножившись, осталась вертикальной.

Что знает зритель об обряде египетского погребения? Уверен: ничего, кроме того, что в результате получается мумия, которую распеленывают археологи. Умственное невежество должно компенсироваться художественным вежеством: знанием, что и как нужно чувствовать, глядя на аутентификацию мастера. Мумия — не результат художественно преподаваемого переживания художника, это момент сдвига в сознании и художника, и зрителя, если человек пришел на выставку с любопытным сердцем.

Время боится пирамид, утверждали арабы. Они не знали про мумии. Время их тоже боится. Виктор Сидоренко понимает, что разнообразие человеческого движения не так велико, а разнообразие выражения лица велико еще менее. Он понимает, что зритель развивается и движется с иной скоростью, что он любит попривыкнуть к изображенному. Потому в зале зритель пребывает как бы в анфиладе гиперболически выстроенного гипостильного зала: тоже эпический мотив, в котором акт мумификации как раз и сродни акту аутентификации.

Художник и зритель теперь нужны друг другу как никогда ранее: без них *обоих* произведения современного искусства нет. У художника — “полуфабрикат”, у зрителя — недоразвитость чувства. Когда они вместе, цветок художества расцветает. Иногда это комично, затянуто. Но комедия потому-то и живуча, что показывает жизнь такой, каковой мы ее видим все реже и реже: сумрак жизненного события раскрашивается яркими пятнами осмеяния.

Формы современного искусства понимаешь, когда даешь себе труд различить, где кончается творчество мастера и начинаешь ты сам, где завершается пластический жест одного творца — и начинается умственный жест другого: твой собственный. Действительно, усложнять просто, а упрощать трудно, но все равно слово покоряется изображению. Вместе с монологическим мышлением проступает стереоскопическое зрение, которое занимается отбором темы для пространственного переживания. Эта тема материальна.