

Оправдание времени как искусство забывать Виктор Сидоренко и его/наше время

АЛЕКСЕЙ БОСЕНКО

Апология. Оправдание временем и оправдание, наделение ложной правдой и индугенцией на дальнейшее. *Хронодицея* (столь любимая Ф. Шлегелем) — не «оправдание истории» — оправдание времени за содеянное зло, хотя время не при чем — времена не выбирают, не они источник зла, и время — само жертва преходящего бытия, исчезающего *на глазах* существования. Вот эту «на глазах» высыхающую жизнь и схватывает художник, одновременно пытаясь не отводить взгляд и смотреть, создавая само видение, видя видение в упор, выводя предметность из-под взгляда, за него, укрываясь за видениями и закрывая глаза... истине. Не соглядатай? Не надзиратель? Документалист? Не праздный любопытствующий фланер, зевака? Номо Faber? Таксидермист? Вивисектор? Делатель? Создатель?... Просто прохожий по времени. Косноязычием живописи старается вырвать отсрочку у забвения. «Мгновение, постой, повремени». И в тот же момент «припоминает» очень избирательно. Он всегда — «тот же момент». Искусство забывать. *Самозабвение*. Исчерпание/истощение, умаление неумолимой памяти. Временная амнезия. Брошенное время и мучительная попытка вспомнить, переосуществить. Не ожидание — предчувствие. Время без сожаления. Попытка выращивания из *цитохронизмов* по-

бегов безнадежной иной жизни, другого бытия, а не гистологический анализ на доброкачественность. И опять, в забытии, впадение в ретроградную *амнезию*. Анамнезис забытого, за бытием оставленного. Портрет покидания. Прощание навсегда и его запечатление из *далека, создаваемого из ничего*. Поминки. Воспоминание как «воля к безвременному» (Ф. Ницше).

Виктор Сидоренко делает вид, создает. Он рисует, пишет, отликает из искусственных материалов, испытывает, запаивает в монокристалл и вообще всячески культивирует артефакт своей биографии, как всеобщей хронографии.

Схолия 1: Здесь он ошибается: так как он, не чувствует никто, — утверждаю со всей двусмысленностью, — поскольку он весь в-то-же-время, он пытается чувствовать отсутствием чувств, мало того, чувствовать господина Никто, навязывая, конструируя чувства — протезы, заменители. В этом не стоит усматривать «искупительную историографию», но, может быть, с созданием, нет, не карты времени, но картографии в поисках места во всеобщем замешательстве.

Не попытки привязаться к неким «точкам Лагранжа» в равнодушной бесконечности, в которую он вбивает кол, обозначая точку отсчета, тем самым

утверждая окончательность как начало поверхности, скорее этиология, история болезни времени, которое он вполне оправданно считает помрачением бывания, временным помешательством пространства. Здесь мало философии, но нет и идеологии, да и мирозерцания, скорее — взгляд на вещи, своего рода невинный неоситуационизм, нет призывов к «революции повседневности» в духе Рауля Ванейгема и желания написать в красках «Трактат об умении жить для молодого поколения. Инструкцию к мятежу», он не протестует, и перемены не волнуют. Здесь нет «Критики повседневной жизни», хотя сами собой проводятся параллели с идеями Анри Лефевра, особенно с «Производством пространства» или даже с печально известным Иваном Щегловым с «Его формулой нового урбанизма».

И, смею утверждать, что даже если сам Сидоренко будет утверждать, клясться и божиться, что это типичный процесс спатиализации, при всей схожести, я не соглашусь. Здесь нечто иное. (Просто сама спатиализация это временная затычка, заместитель, чтобы не называть вещи своими именами, это имитация знания, под этот термин можно подвести что угодно, своего рода современный «черный ящик»: и темно, и научно, как постоянно изменяющийся фрейдизм, чуть что — а там бессознательное. В самом деле: спатиализация — пространственные формы, в которых воплощается социальная активность и материальная культура, — согласно Фуко, — от жестов и телесных оправлений до геополитических изменений. Какова глубина мысли! Чтобы увести термин из-под удара, все сводится к тому, что С. непрерывно изменяется, поскольку отражает перформативную ситуацию актуализации данного пространственного порядка, и зависит от нее, к тому же является продуктом борьбы за смысловое содержание местоположений, оценку и репутацию местности, стереотипирование и идеологизацию места. То есть все, от пивного ларька и хуторского супермаркета до глобальных вопросов, вполне укладывается под это могучее определение. Создание прос(т)ранства: культуру проносит. У Сидоренко ничего этого нет. Ему не нужно возвращать достоинство живописи при помощи идеологического

разрешения очередного И. Валлерстайна. Достаточно того, что пока последний художник занимается своим делом, будет действовать презумпция невинности.) Это совершенное воплощение затаенного безмятежного ожидания, без надежды, без страсти — фиксация в общем-то умным, рассудительным, «поміркованим», замиренным с миром, решением: дело художника — видеть, — а мы видали виды. А там посмотрим. А не будет на что смотреть — создадим. Поэтому со стороны, вне цеховых интриг, его работы, особенно нынешние фигуры — это транспаранты, баннеры, висящие в невесомости стремительно меняющегося, мутирующего пространства. Современное искусство вообще все больше определяется скоростью: и восприятия, и впечатления, и создания. Оно — свершившийся промышленный переворот. Личность художника ничего не значит, да, по сути, он и не нуждается в ней, полностью захваченный функционированием, расширенным воспроизводством. (В современной философии нечто похожее: изображение только подобия, похожего на бесподобное. Исполнительство, зачастую виртуозное, полностью замещает произведение как процесс. Исполнителей много, композиторов мало. В «Федре» Платон фантастически заметил, что душа, когда у нее устают крылья, превращается в творение. Произведение — это усталость души. Здесь вымещается бессилие, как смысла невоплощения, как воплощенная невозможность. Так что в работах Сидоренко властвует отрицательная величина, не отрицающая величину, но утверждающая величину потери и воплощенного, уплотненного отсутствия. *Лишенность* как таковая, которая, тем самым — тотальное время без пространства. Ничто предстоит и окружает. И все это пронизано отрицательной любовью, почти по Канту с его «Опытном введении в философию отрицательных величин», где он достаточно наизгалялся в этом вопросе. Или что-то вроде введенного Лотманом термина «минус-приема», который означает сознательный отказ автором, художником от общепринятых норм стиля, жанра, а также восприятия читателем, зрителем, приемов в литературе, а теперь вот и еще и в живописи. Но взятое в реальности, а не логически, само

время видится в виде разлуки, которая непротиворечива.) Он, даже если является личностью, не пытается ее преодолеть, личина приросла и обращена вовне, а потому он, художник, в массе своей, стремится удовлетворить или даже создать потребность в индивидуальности в ее крайней форме отчуждения. Однако еще Ги Дебор заметил эту тенденцию в «Обществе спектакля»: чем больше стремятся к индивидуальности, тем больше приходят к коллективному бессознательному. Мало того, это принимают как данность, создавая всевозможные модели, вроде достаточно плоского Ф. Джеймисона с его программной работой «Постмодернизм или логика культуры позднего капитализма», где он все сводит к примитивным и окончательным, — этакое «окончательное решение», — четким, как он сам выражается, моделям, числом четыре: 1. Диалектическая модель сущности и явления; 2. Фрейдистская модель скрытого и явного. Или вытеснения; 3. Экзистенциалистская модель подлинности и неподлинности, которая сводится к оппозиции отчуждения и его преодоления; 4. Новейшая фундаментальная семиотическая оппозиция означающего и означаемого. Можно продолжать до бесконечности, и все это не стоит усилий не только критики, но даже, по большому счету, восприятия, тем более что критика вкуса подменяется утверждением своего вкуса как единственно возможного, и эта единственность выдается за единство. К тому же почему-то всех вышеназванных считают марксистами, что просто смешно в своей неграмотности. Главная особенность, что красиво расписывая, даже живописуя роскошное гниение всего и вся, все без исключения в своей среде сражаются за «выживание капитализма». У Сидоренко, по крайней мере, холодное безразличие и стерильность в работах, равно как и чистота исполнения, он к этому мутному пространству не имеет никакого отношения — просто человек брезглив, хотя и без чистоплюйства. Даже то, что его работы не коммерческого направления, уже говорит о многом, например, о попытке выяснения отношения с самим собой. Дуэль на шести шагах, я против я, и не на публику, и не ради идеи, что примечательно. Зритель всегда случаен, а секунданты — его

работы. Однако выдержать некоторый аристократизм оказывается трудно, поскольку для этого надо защищаться от современности искусственной элитарностью. А здесь — бои без правил, где все средства хороши. Как говорил Бернард Шоу: «Между публичной лекцией философа и боем быков нет видимой пропасти, но на лекции Вы никогда не встретите матадора». Ну, это лирика, так ли это, в сущности, не важно, главное, что без фальши и уж никак не игра. Живопись как жизнь или ценою жизни, но я это действие так называю по старинке, что-то другое здесь, пугающее своей определенностью, предсказуемостью, предначертанностью. Искусство вообще фатально. Когда оно становится предсказуемым, то избывает себя.

Однако нет светлой печали, ностальгии. Жестокая тоска по несбывшемуся — вот что задевает за живое (и за мертвое). Может показаться, что он сводит счеты со временем, топчется на могилах, сравнивая их, мстит прошлому, оставляя за ним одно единственное право быть зеркалом, причем кривым, которое только необходимо разбить, чтобы осколки впивались в глаза. И это было бы сходно с нарциссизмом, если бы прошлое отражало его — оно его поглощает. Отражается не прошлое отражение, а нынешнее воспроизведение способности отражать. Поглощение предполагает абсолютно черное тело. Или, как у Сидоренко, два зеркала поставлены друг перед другом, и его задача — устранить себя из этого противостояния, но сохранить взгляд, который будет устремляться в разные стороны бесконечностей. Здесь эксперимент ставится на самом себе, в лучших традициях, прошлое время прививается, чтобы иметь иммунитет от нынешнего и будущего, относительно которого сомневаться не приходится. Создается антисептик — он должен нейтрализовать время, обезвредить, обеззаразить его. (У Г. Маркеса есть роман, один из последних, название которого переводят почему-то как «Любовь во время чумы». Чума — трагедия, но при этом

слове как-то вспоминается Возрождение, Боккаччо, зачумленная Флоренция, и, вопреки чудовищному времени, шедевры рядом с площадями, где сжигаются трупы... и все же любовь. Настоящее название — «Любовь во время холеры», потому и желтый флаг на корабле, и трагедией и не пахнет, пахнет другим, какая там любовь — гегемония холерного вибриона. Так что от современного издыхающего духа несет дальше, чем он видит, да и протухшее время атмосферы не озонирует.) Катастрофично, когда подвижка во времени, не то, что серий, но и каждого фрагмента, как тектонических пластов, начинают сотрясать и разламывать пространство и время, сталкивая их друг с другом, будто они чужие, разные сущности. «Магнитная томография прошлого» (так можно рассматривать эту попытку вступить в магнитный резонанс со временем в этом проекте Сидоренко) сдвигает что-то в «устойчивом неравновесии», начинаются обрушения, которые подчиняются теории катастроф, и если их нет, то их следует выдумать. И тут есть действительная опасность, что пренебрежительное отношение к истории может вызвать такие силы, которые вмиг расправятся, превратив в миг твою жизнь. К счастью, время — как сфинкс, только загадок не задает и на такую мелочь, как наша жизнь, не обращает никакого внимания. Вот только зачастую, когда забывают о прошлом, помнят только хорошее, а нынче усиленно вспоминают плохое, навязывая собственную мелочность, жлобство и маразм произошедшему, то есть свою обыденность и обыкновенную обыденность. Время восстает против этого, если его очень сильно допечь. Достать? Не дотянуться. Осколки оскверненного прошлого действительно впадают в глаза, но приводят к совершенно обратному — к ясному видению, с непостижимой четкостью выцарапывают тайные знаки, делая зрение краугольным. Но, к тому же, искривляют само пространство, создавая гравитационный коллапс сиюминутного, свертывая всю

историю вокруг мгновения — единственного смысла всех времен.

Прошлое разрастается до огромных размеров, прирастая в своей нездешности к настоящему, становится в *ритуальных танцах* и разбухании просто невыносимым, и осуществляет экспансию на нынешнее, вываливаясь опарой и всем отработанным временем, отнимая пространство, становится просто необозримым (это не гигантомания автора) и пожирается жерновами прошлого и будущего времен. Перемальвается в настоящее, едва ли не покушаясь на автора. Вопрос в том, как его забыть. Изображения — фигуры умолчания, незабвенность как таковая, но что скрывается за ними? Это простое присутствие различия, которым забавлялись феноменологи, от Гуссерля и Хайдеггера до Бернета. Погибель, выраженная в атональных просторах его видений, оказывается фактом его биографии. Он свидетельствует в своем автобиографическом откровении о никому не нужной исповедальности против себя, исподволь выколюпывая из испове-дальности саму заповеданную ведомую даль, самоустраняясь, оправдывая время уже тем, что оно было. Это — другое зрение, видение иными глазами, невидимое время оно делает не только не-навидимым, но и не-наглядным. И уж точно не наглядным пособием. Иными словами, художнику удастся избавиться живопись от поверхностности, а она всегда на поверхности, и потому очевидна, и, как всякая поверхность, оказывает сопротивление, являясь опорой. Взгляд больше не отталкивается, он отвращается. Поверхностность содрана как кора, живьем. И увязает в плотности времени, простершегося от ресниц до закартинья, от сейчас до «тогда» и «в то время как». Время выдернуто из-под взгляда, «вывихнуто», выведено из системы координат, которые теперь внешние и не являются костяком окаменевшего в изумлении пространства. Оно повисло осторонь, теряя соразмерность с человеком. Живопись настолько открыта,

что у нее нет «обратной» стороны. Она «одно-сторонняя», но особым образом, как будто есть одна-единственная поверхность, без внутренней. (Максим Кантор сравнивал полотно картины с парусами, но здесь уже не старые просмоленные. И не из дакрона, а из неведомого, не природного материала.)

Эта живопись брезгует зрителем, сторонится его липких взглядов, не эпатирует, не оккупирует, не захватывает, и... не трогает... бесцеремонно, она движется одним ведомым ей одной путем, на едином судорожном вдохе, как субъективное время, накрывая волной, подгоняемая временем фордевинд или двигаясь галсами против, ловя время или повисая при полном штиле. Это искажения, но искажения, которые время от времени, временами. Парус — лицо ветра, вернее, маска. И все же, есть обреченность, наделение речью, когда перед тем, как замолчать, полотна пытаются что-то объяснить, оправдаться и оправдать.

Схотия 2. В этом отношении в современном искусстве вообще не нужны и невозможны критики, комментаторы, разве что сказители, этакие странствующие менестрели, но никак не рецензенты, которые, как в популярных ресторанах, определяют рейтинг и ставят звездочки за кухню и обслуживание. Все эти менеджеры, кураторы, галерейщики и прочая пошлая нечисть, обсевшая искусство, вся эта никчемная сволочь никакого отношения к искусству не имеет. Тома, написанные, чтобы оправдать их присутствие, напоминают новомодные теории о том, что паразиты, гельминты выполняют важную функцию в жизни человека. В принципе им все равно, чем торговать, шедеврами или дерьмом, но они предпочитают в дерьмо превращать искусство. Современное искусство робко пытается сопротивляться становясь свободным, теряя свою видовую предопределенность, но это не превращение, не взаимопереход, а гибридизация, не развитие, но механическая рядоположенность, где формы просто сталкиваются на уровне физических свойств.

Современное искусство, и, в том числе, живопись, коль скоро речь о ней, при всей своей оголтелой индивидуальности, субъективности без объекта, поэтому им может быть что угодно, непременно и немедленно. Немедленное замедлено. Оно пытается, само того стараясь не зная, гальванизировать само себя, как дохлую тушку, в лучшем случае заставить биться свое мертвое сердце, вызвав разряд, электрический шок. Отлично зная, что никакого сердца там нет, а только механизм и технология. Остается только утверждать разряд похорон.

Однако при этом совершенно неожиданно обнаруживает, что если некогда, в абстрактном «раньше», искусство прежде всего, прежде себя носило характер роскоши и некоей функции заместителя общественного сочувствия (так же мало сочувствующего и опережающего как зеркало), то теперь оно невольно превращается в естественную науку, которая вызывается к жизни потребностями общественного производства, как некогда необходимостью в стойких красителях создавалась, как наука, химия. Алхимия искусства закончилась. И сопротивляться этому бессмысленно, что отлично понимает Сидоренко. Дело не в том, что он использует самые современные технологии, но в том, что современное искусство вообще вплетено в непосредственную ткань общественного пространства, и даже не скрывает, что в фантазиях не нуждается. Оно заявляет о себе с научной точностью и, кроме того, является не развлечением, а оружием, активно формируя психику и препарирруя эмоции, поскольку любая идея ничего не значит, пока она не пропущена через восприятие, эмоции, — без чувств уже обходятся, отделяясь накладными имитациями. Искусство срабатывает не только как математика, физика, химия, но и как прикладная социология, что, в общем, не новость, достаточно вспомнить великолепную адорновскую работу «Введение в социологию музыки», от которой до сих пор ёжатся и покрываются холодным потом музыканты. При этом делает невозможной критику вкуса. Ну, это не беда, если честно, — критики и искусствоведа в накладе не будут. По известной народной мудрости: «Медведь, научившийся кричать «Ау!», голодным не останется». Критик — такой

же медведь, только кричит он «Доколе! Ату!», а если накормят, то «В этом что-то есть». Суть в том, что и в эстетике, и в философии вообще — те же процессы. Исполнительство преобладает. Композиторов мало, а хороших подавно. Единство в том, что и искусство в целом, его фауна и флора, и философы с литературоведами и искусствоведами, и даже представители естественных наук, которые знай себе открывают и открывают, давно мучаются вопросом, если в корректной форме: «Зачем все это? К чему?» И некоторые знают ответ на этот вопрос, только предпочитают молчать. Главное то, что только там, где хотя бы формально отказываются от «мойности», по выражению П. Рикёра, от места-имения, от обладания и «присвоения», в том самом локковском смысле «arrropriate», там не экспроприруют и не оккупируют пространство, оставляя его свободным, в том числе и от «совместного старения». Иными словами, создание «квазиодновременности» позволяет быть современным, не считаясь со временем, с миром современников и со своими собственными произведениями. Произведение не исторично, оно мифологично, оно не знает начала, но знает исток. Только в уникальном видении Сидоренко его эфемерные творения, как «мнимости в геометрии», могут быть подвергнуты точному математическому расчету. Но исключительно художник знает, в чем различие художественного и математического построения перспективы, потому что знать недостаточно, надо чувствовать всем существом, забывшим об эмпирическом опыте, через который пришлось пройти. (Та же разница — между анатомией для патологоанатома и анатомией для художника.) В этом двояком неуловимом просторе умещается бесконечность. Такая своеобразная рассчитанная художественная мнемоническая интуиция. Здесь вполне приложимы сомнительные декларации, применяемые к архитектурному осмыслению пространства в категориях *префигурации*, *конфигурации* и *рефигурации*, — почему не контр-фигурации, не путем абстрагирования?

Спасение в том, что художник — не балабол, а сказочник. Он не выбалтывает сокоро-

ванное, но сочиняет, присочиняет, в том числе и воздух. (Современное искусство вообще уже не вымысел, а домысел, не потусторонность, а взгляд постороннего, отсутствующий по существу, со стороны, со старческим бесстыдством, выдаваемым за беспристрастность.)

Административная эпоха, где дионисийство и прадионисийство, вакхический восторг сменяются унылыми буднями общества анонимных алкоголиков, не способствует развертыванию воображения. Просторы высохли и скукоживающееся пространство оставляет только «искусство дистанции» (Хосе Ортега-и-Гассет) в котором заблудилось лишь «эхо времени». Физический субстрат написанного остается, но гибнут смыслы.

Поддыхает и само время. Оно не просто остановилось и не бьется, но исчезает даже как простая «форма внутреннего созерцания» — взгляд обращается в себя, вперяется в пустоту потенциальной бесконечности, где жизнь совершенно не актуальна. Именно здесь единственным спасением, когда ничего не остается, видится/является попытка создать иной мир — не в поисках *аутентификации* (с чем/кем сравнивать?) Кого не узнавать? Потери невозполнимы, нет, а, напротив, кто напротив? С тоской и недоверием себя не узнавать? — развлечение для детей, ищущих пресловутый «смысл жизни», как будто он есть. Для людей «пожилых» окончательная утрата — это свобода от рутины вечности и бесконечности, которые становятся только средством, материалом самосозидания, развития человеческой и любой другой сущности в развертывании универсума, а не жалкими попытками присвоения, отвоения, реализации «прекрасной души». Вообще проблемой самоидентификация может быть в случае, — человек есть чистая случайность, — сугубой неадекватности, аутизма, тогда бросаются в поисках искусственных заменителей, способных восполнить разрыв. Искусство, а в большинстве случаев и философия, представляют такого рода протезиро-

вание смыслов, чувств, поведенческих реакций, и просто механизмы, убивающие время жизни и потребляющие время развития человека, в отказе от себя, в сотворении из ничего и пространства, и времени, и так называемого «Мира» и своего «Я». Клише. Эктип. Слепок. Посмертная маска с движения. Повесть о том, как трафарет обретает душу, которая в свою очередь обзаводится клише и становится брэндом.

Внешне этот процесс напоминает «приглашение на казнь». Создать удалось. Оживить сложнее. Время заполняет чужую форму чуждой, другой ипостасью, заколачивается изнутри и ищет себе выход, подымаясь к горлу (и «объяли меня воды до души моей...» и грозя новым потопом. Изблеываясь. Мертвое время, отработанное, протухшее, грозит расправиться с любимыми формами и с самим искусством, уплотняется в непреодолимый, сверхпрочный материал, схватывается и окаменевают, застывает, и ты буквально испытываешь клаустрофобию. Выжженное внутреннее пространство заливается чуждым материалом, как в воссоздании тел людей Помпеи, и от этого потопа нельзя спастись *новым ковчегом*. Да и плавать на гробах прошлых вымытых форм — безнадежное предприятие. Куда? Что же дальше? Каким образом? Дальше дальней дали — последняя даль Ничто.

Поражает та холодная ирония, переходящая в сарказм, когда после неудавшегося спасения начинается *деперсонализация* и хладнокровное исследование, бесцеремонное разглядывание индивидуности. То есть впечатление, что не только Сидоренко, а вообще современный художник, будь то в музыке, в живописи, в скульптуре, да мало ли в чем (в философии и всех ее ипостасях от низменной психологии до возвышенной эстетики) сминая форму и загоняет ее в исходный материал движения, в начало, чтобы начать сызнова. Своего рода космогония, (некий *автодзоон*, отрицающий творца со всеми тонкостями трак-

товок неоплатонизма, даже *автодзооморфизм*, чтобы быть точнее) возвышенная к истокам. (В восточном православии есть одна любопытная тонкость, которую многие знают: ангелы менее совершенны, чем люди, поскольку не способны к творчеству, они только предстают, тогда как творцы имеют право выбора и способны к со-творению, причем и без грехопадения, и с оным. Так вот, говоря богословским языком, Сидоренко сотворяет ангелов, которым еще не ведомо грехопадение. Его так называемый «человек в кальсонах», отмеченный отнюдь не божьей печатью, — художник «на Бога не берет», — это «облако в штанах».) Здесь речь уже не о художнике или творчестве, а о процессе *идеации* и *индивидуации*, где каждое отдельное действие восходит к способности развития вообще, причем вне зависимости от заранее данного масштаба или «интенции».

При этом, во всех смыслах, еще не созданных, начиная от первозданного средневекового и так называемого «схоластического» понимания, да и задолго до того, еще в архаике досократиков и вообще всех философий, в прамифологии всех народов, все это хтоническое присутствовало и блистало черной яростью происхождения, страстью неукротенной ядерной реакции, раскат которой мы видим в любой попытке самовыразиться, до вялых попыток Гуссерля и Юнга, всюду эксплуатирующих эти термины в тех значениях, которых отродясь не было.

Но даже в таком уплощенном и выхолощенном смысле становится ясно, что ни схолии, ни королларии, ни комментарии не затенят аффекта самоуничтожения (а не самоуничтожения), коренящегося в основании каждого движения. Поэтому невозможны ни «путеводители» по работам художника, вроде знаменитого «путеводителя по симфоническому оркестру» Бриттена, ни инструкции по эксплуатации, ни карты лабиринта, составленного из прямой линии. Ни вообще «pastiche», попури, ни satura — блюдо из смеси разных фруктов,

всякая всячина, никакая стилизация ни в каком смысле.

Тут можно только выращивать тайное зрение, двигаясь навстречу, и ты промахиваешься, потому что проходишь мимо, а не вслед за убегающим пространством. В этой живописи ты всегда опаздываешь. По каждой из работ можно писать монографию. И смысл не в том, чтобы объяснить, взнуздывая фантазию, «что хотел сказать художник» — занятие не только безнадежное, но и бездарное.

Ультра-си — только прикрытие, где за высшими элементами сложности рождается само рождение, *Generositas? Edelhoedsghed* — генероизация автохтонного процесса, где нет деления на объективное и субъективное, где произведение не печется о гордости, не заботится о «величии души», а только об автохтонном ее становлении из ничего. Нет ослепляющей заботы и становления по велению нудной необходимости.

Скрежет. Во сне самозабвенного торошение времен, их нетерпеливая торопливость наталкивается на намерения времени же, и они ломаются друг о друга, корежатся в бессмысленном нагромождении форм, тают, оплывают, и нет места эгалитарной рефлексии. Она не успевает прийти в сознание. Нет места оценочным суждениям, потому что ваше мнение никого не интересует, вас попросту не спрашивают, вопросов нет. Нет проблем — есть монолог художника. «Нате!» Безнадежность, беспощадность. Не самокопание, самоканание — холодное любопытство. Время без чувств. Бьется в истерику. Торосы времени. *Timehumtok, rack-time* — и холод без конца. Время сочится, проступает сквозь трещины и разломы кровью бытия и замерзает в причудливых формах. Произведение не обращено к вам и не ждет ответа, оно не отражает человека, как фантом, и не отбрасывает тени. Ни тени сомнения, ни тени, нечего отбросить. Оно поверх.

Поэтому современное искусство — не о человеке, а об его отсутствии. (Произведе-

ния искусства — своего рода «шламы», сохраняющиеся вечно в «шламонакопителях», это более продукт, вернее, отходы производства, которые, находясь в произвольном взаимодействии, порождают новые химические соединения с непредсказуемыми свойствами (производственная алхимия) — они агрессивны и опасны, точно так же, как неживая жизнь духа властвует, а интеллектуальная собственность, если бы не было права, просто превратилась в то, чем она и является — мусор, продукты диссимляции.) Абстрактная идея берется и помещается в различные агрессивные среды. Это испытательный стенд состояний. Не выращивания гомункулуса, не исследования в духе каноника Менделя с его «Опытами над растительными гибридами», хотя зритель заведомо предполагается безмозглым овощем, — а алхимия сталкивания стихий. (*Левитация*. Красные тона. *Погружение*. Холодные тона и неумолимое сползание к черному. Смешение не к красному спектру, а к отсутствию спектра, к хроматизму черного.) Очень легко впасть в анализ, рассматривая «операционное поле», и того хуже вляпаться в морализаторство. Но современное искусство бездумно следует анализу технологий и технологии поклоняется, создавая некий культ, персонифицированный и требующий человеческих жертв, однако где их взять в отсутствии человека?

Так появляется «человек в кальсонах» — «человек без свойств». (Надо сказать, что не в кальсонах он, а в «исподнем», в чистом белье, в которое по традиции переодевались перед смертью.) Без эмоций и... без страха. Качества отсутствуют. Чистое количество, как отрицающее себя качество. Загнан в себя из всех углов банальной и глупой бесконечности, выгнан из вечности, «которая может быть пыльный чулан, с пауками и тараканами...» Извечен. Изувечен. Оклеветанная вечность прошлого времени, пустота — «быльность» и боль разрыва. Он изгнан из жизни. Однако это норма и даже образец.

И он один на фоне оставленного, остывающего рядом — воплощение одновременности потока времен здесь сейчас, *pin-stans* Локка. Точка, уравнивающая все, чистая *нетость*, выражение тотальности покинутости как таковой, и потому своеобразная целостность, не знающая границ и пределов, поскольку сама — предел всему. Готового ко всему. Как только обретет хозяина и получит команду «фас!» — бросится. (Человека в кальсонах можно рядить в любую одежду, но прежде всего в военную форму, — не привыкать, — а можно навязать наряды от кутюрье, объявив «модный приговор».) Но, предоставленный самому себе, он — воплощение абсолютной возможности, смотря в какое время-пространство попадет. Окончательная неоконченность — «вот» и «всё».

В *конце концов* — это конец света, потому что по ту сторону этой интенсивности или монохромности молчаливо во весь рост стоит тьма, беспросветное мракоистечение. Свет и тьма схлестываются, образуя образы красок, которые не светятся, не освещаются внешним источником, они помрачаются, поглощая жизнь и питаясь этим. Во *времяворотах*, протуберанцах времени, дошедший запоздалым светом, ударной волной из прошлого, гаснет смысл дальнейшего. «В конце концов, наше будущее — забвение...» и после паузы: «и наше прошлое, наверное, тоже», — писал в дневниках Святослав Рихтер.

Можно добавить, что и вся жизнь умещается, нет, не между прошлым и будущим, но в этом неверном «наверное», где прошлое, будущее и настоящее сливаются воедино. В этой затянувшейся паузе, тектонику которой мы заставляем звучать, как верно взятый тон. У нас, впрочем, даже этого нет. Если Ад есть (а в Аду горит Ничто, по утверждению Мейстера Экхарта), это ад не Сведенборга, не Данте, а скорее Ад Бернарда Шоу, в котором кишмя кишат дилетанты от искусства. Здесь властвует бездна отвращения, которая непреодолима,

и мостки через нее не перекинешь. Не стерпится — не слюбится. И пребывание в Раю только потому, что это приличествует положению, и из чувства нравственного долга, заставляет ханжески терпеть все неудобства. Лучшее общество в Аду, это несомненно. Здесь можно быть самим собой и не раскаиваться.

«Ад — это другие...» (Ж.-П. Сартр).

«Ад — это я», — самонадеянно утверждает Сидоренко.

Дон Жуан, родной брат Фауста, говорит у Бернарда Шоу в пьесе «Человек и сверхчеловек»: «Тогда оставайтесь здесь, ибо ад — обитель тех, кто бежит от действительности и ищет блаженства. Только здесь они могут укрыться, потому что небо, как я уже говорил, есть обитель властелинов действительности, а земля — обитель ее рабов. Земля — это детская, где люди играют в героев и героинь, святых и грешников; но из этого бутафорского рая их изгоняет плоть, которой они наделены. Голод, холод и жажда, болезни, старость и одряхление, а главное, смерть — все это делает их рабами действительности: трижды в день должно поглощать и переваривать пищу, трижды в столетие должно зачинать новое поколение; вековой опыт веры, науки, поэзии свелся, в конце концов, к одной лишь молитве: “Сделай из меня здоровое животное”. Но здесь, в аду, вы свободны от тирании плоти, ибо здесь в вас нет ничего от животного; вы — тень, призрак, иллюзия, условность, безвозрастная, бессмертная, — одним словом, бесплотная. Здесь нет ни социальных проблем, ни религиозных, ни политических, и — что, пожалуй, ценней всего, — нет проблемы здоровья. Здесь точно так же, как и на земле, называете свою наружность красотой, свои эмоции — любовью, свои побуждения — героизмом, свои желания — добродетелью; но здесь вам не противоречат беспощадные факты, здесь нет иронического контраста между природными потребностями и выдуманнными идеалами; вместо человеческой комедии здесь разыгры-

вається нескончаема всесвітня мелодрама в романтичному смаку. Як сказав наш німецький друг: «Поетическа бессмыслица здесь здравый смысл, и Вечно Женственное влечет нас ввысь», ни на шаг не сдвигая нас с места» А Рай вообще за кулисами» [1]. Так вот, якщо цей ад є, то Сидоренко не буде горіти в ньому, тому, що він створив його тут, по крайній мірі, створив в монокристалі часів, організованого в раптово «вдруг». Монокристал — сходження світла — вперше вирахувати коефіцієнт заломлення часу. Подібного роду твори — «сам себе конструюючий шлях» по ступеню спотворення часу дозволяють судити об істинності його, не осуджуючи, не приймаючи, а розуміючи все, як є. Як незрозуміла музика має власну поліритміку, тональність, розмір (правда, втрачаючи ритм, воно безтактно) — все залишене стає акустичним простором, яке звучить само по собі, навіть без музики і будь-якого джерела звуку.

Це не поліфонія. Індивід, особа, яку зображує художник — ніколи не «симфонічна особистість» (Карсавін) і навіть не неприязний простодушний «одномерний чоловік» (Маркузе) — це точка, не маюча розтягнення, в яку без залишку закручується Універсум і «більше нічого», і нічого менше — ні більше, ні менше.

Але це «потом», коли все відбувається, а поки — чиста геометрія. Твори ці можна доводити як теореми. Але, навіть простити мені автор, їх не можна любити, як неможливо любити героїв Достоєвського. Хоча взагалі можна захоплюватися красою рішення, майстерністю виконання. «Екстаз холодного розрахунку». Якщо це правда, то далі мистецтву жити не має сенсу. Згадайте прислів'я «інженер людських душ»? Душ не стало, і залишками розпоряджається «головний бухгалтер», в наступному просто Б (Бог або ВРІО). Безпорадно спостерігаєш за віртуозною точністю, за лазерним уточненням ко-

ординат людини, позиціонуванням безотнормально до далеким зіркам, і починаєш розуміти, що ця точність страшніша ніж самих хуліганських виходок, які знає сучасне мистецтво, тому що тут часність запроваджена як генетична особливість самого твору,

Схолия 3. Сучасне мислення в будь-яких областях, там, де воно є, як вірус, встраюється в геном уже готових відбулися творів, подій. І велика рідкість, коли цього вдасться уникнути.

Сидоренко вдалося, тому він, на відміну від більшості художників, композиторів і філософів, не ховається за творчу інтуїцію, — вона є, але вона не головна, не діюча причина, як і «інстинкт» художника, — а користується певною і перевіреною концепцією, то він точно знає, що він робить. Не розуміється бажання при допомозі сильніших виразних засобів досягти максимального ефекту, враження, враження чого є сили, або хоча б спробувати обаяти потенційного покупця, звернувшись до споживача з *всемвозможной* екзальтованою афектацією. Нічого *подібного* (що слід розуміти буквально).

Його твори — ясно поставлена проблема, питання, якого достатньо, і воно потім безвідповідно, що нічого і не чекає. С його баченням можна і повинно не погоджуватися. Однак воно, це бачення, не потребує в коментаріях і трактуваннях, що призводить до складнощів писати про художників взагалі, так як останні знають своє справу невимірно краще і є найбільш суворою і патологічно неприступними критиками, видя огрехи там, де їх немає і в помині.

Тому, коли настає час про них писати — це глибоко естетичний порив, а то і естетичний розрив, як доведеться. Ти в чужому просторі. І протистоїти тобі воля іншого. Тут це — справа твоєї волі, але не потреби, це не твоя доля, хоча сама воля спрямовується на протидію предмету, інакше вона не була б волею, то є спрямованою свободою.

Однако Сидоренко не субъективен, субъективны его произведения, которые по-своему снимают противоречие объекта и субъекта. Они не противоречивы, словно реальное противоречие, противостоящее формальному, выраженному в понятии и вырожденному в понятие, пораженному понятием как столбняком. Он выводит зрителя созерцающего из-под ударов изображения, не осуществляя экспансии и не оккупируя душу.

Именно поэтому текст может быть соотнесен свободно с картиной, серией, отдельным фрагментом и даже допускать некоторый произвол. Все подобное относится к проблемам современного искусства вообще и эстетики в частности. Очень велик риск заиграться и превратить произведение в простую аллегорию, обрамленную плоским толкованием, или свести все к символизму, к иероглифу, к знаку...

Но тот, кто знаком с творчеством Сидоренко не фрагментарно, а в целом, и не как с реестром, каталогом, понимает, что ему удалось избежать этого и не ограничиться чистой формой, причем избегать сие приходится и потенциальному зрителю, потому что в отличие от обыкновенных произведений, построенных на разрушении иллюзии ради обмана зрения (трансцендентальная иллюзия просто меняется на обман зрения почти в натуральном обмене), здесь он имеет дело с реальностью, может быть чужой, но живущей по собственным законам, не похищающей кровь и зрение окружающих.

Это не декларация идеи, которая сохраняет независимость и плохо поддается искажениям ложного восприятия. Его завершённые работы слишком совершенны, вывернуты из времени, превращенного и максимально поглощающего материал. Здесь, по выражению Гегеля, множество материй, но нет вещества. Они (произведения) свободно располагаются на нейтральных полосах времен: не в настоящем, не в будущем, не в прошлом и не в вечности, замерев вне изменения, развития, становления в одном им ведомом измерении. Вот эта вневременность вопрошает, и дальнейшее осмысление принадлежит созерцающему, который произведение читает как текст, создавая восприятие заново. Взгляд проваливается в объем, а поскольку он бес-

конечен, то начинает блуждать, странствовать. Так что к творениям Сидоренко вполне можно приложить все то, что Ортега-и-Гассет писал о Веласкесе. Конечно, это дерзость с моей стороны, (хотя многие склонны к неожиданным ассоциациям, как одна знакомая, которая усматривает в «Левитации» то ли Малевича, то ли Шагала, почему нет, театр Малевича, «Победа над Солнцем»), но не могу удержаться от дальних ассоциаций: «Если говорить точнее, Веласкес, уходя от объемности, превращает полотно не в плоскость, а в пустоту, углубление. Поэтому любая его фигура, строго говоря, не плоска, но и не объемна. Каждая ее точка расположена на своей отметке глубины. Вот почему, не впадая в объемность, он все-таки сохраняет третье (и четвертое, и многомерие с многонамерением и высокомерием, мерой самой меры — А. Б.) измерение — измерение вглубь полотна. Иными словами, мир не объемен, а пуст; он — пустота, внутри которой размещаются объемы. Но тем самым они вбирают в себя и его пустотелость. Если ограничиться чисто зрительными компонентами, любое тело — это и пустота, и объем: оно занимает отмеренное место в великой пустоте мира и входит в нее составной частью» [2]. С той разницей, что Сидоренко изображает не пустоту, а пространство как таковое, и воспроизводит реальную пустоту мира, утратившего душу. Только пишет он как композитор, использующий акустическое пространство. Язык его особый и потому может быть отнесен к любой эпохе, как универсальный язык музыки. Суть его меняется, но особенность музыки в том, что она воспринимается как целое, сопротивляясь собственному изменению и времени. Тут нет стилизации, только избавление от времени, которое заполнено даже не телесностью, а некими созданиями, а они общаются только между собой, на древнем языке, вызывающем тревогу. Фигуры находятся в форме покоя, но в статике напряжения. Есть что-то спиновское, когда «фигуры» — производные от атрибутов, а те от субстанции. Они «помнят» о своем происхождении. Та самая хайдеггеровская «метафизика присутствия».

Однако, в конечном счете, это проявление «метафизики свободы», которая исходит из субъек-

тивності. Інтелектуальна живопис, которая требует для восприятия не меньше усилий, чем у художника, чье воображение и представление создало произведение, но они не совпадают с воображением и восприятием интеллектуального восприятия, и в этом зазоре умещаются вся полифония чувств и все время произведения.

Вопрос этот скользкий. Проблема в том, что слишком много переменных: искусство изменяется, оставаясь неизменным по видимости, художник изменяется, пространство, само время, восприятие, представление, все тонет в вечном движении.

То, что современное искусство приобрело промышленный характер, удерживает его на уровне простого воспроизводства, отдавая развитие технологии и низводя человека до простого механизма, «совершенства техники», что и эксплуатирует само искусство. Это утрируется эстетикой, и проблема только в утилизации, переработке. Но суть-то его не в этом. Истина никому не нужна, но необходимо хотя бы правдоподобие, если не правда.

Поэтому в отношении к интеллектуальному созерцанию действует своего рода «презумпция невиновности», дескать: «Предположим, что так оно и есть на самом деле...» и дальше «Рассуждение о методе». Это не позволяет не то что анализировать, а просто высказывать суждение о произведении, в том числе и философском, не опасаясь обидеть, оскорбить автора или выглядеть посмешищем, расписавшись в собственной некомпетентности, глупости, идиотизме. (К тому же еще приходится доказывать, что текст об авторе не заказной, просто по свободе: так звезды стали, и захотелось высказаться. Высказаться как *высказиться*, *сказаться*.)

Требуется некая пронизательность и искусство чувствовать идею, которая никогда не похожа на свое воплощение, чувствовать адекватно, рассматривая ее как единый процесс. Идея, форма и ты сам исчезают в едином. А оно — не «форма форм», а непосредственное движение как отрицание отрицания. Во всей *in modo ponendo tollens* (лат. — двусмысленности, в том числе и цитирования по неизвестной латыни. Двумикий Янус? Кто знает, что он вовсе не бог двоедушия или лжи — он бог дверей,

входов и выходов, перекрестков, распутий и выбора, начала и конца. Двумичие старого лица и молодого и одновременное движение одного времени в разные стороны). То есть здесь не важно, кто ты, какова траектория, логика предмета. Специфика предметности преодолена и не играет роли: композитор ли ты, художник или подвизающийся в философии. Самозабвение, где собственно другой не так уж интересен и оставлен в покое: захочет — воспримет.

Это создает известное возвышенное безразличие, равнодушие, равное всевосприятию, «ученому незнанию», с которым относятся к предметности искусства и философии, когда все едино. Кто из персонажей сейчас раскрывается твоим миром? Все и ни один.

То есть, возвращаясь к творчеству Сидоренко, он прошел некую «точку невозврата», (а еще раньше пройдя «скорость принятия решения»), после которой в качестве комментария к его творчеству, особенно если рассматривать всю его жизнь как «единый проект», можно давать любые высококлассные, уже сбывшиеся тексты, к примеру, «Картезианские размышления» Гуссерля, его же «Лекции по феноменологии внутреннего сознания времени».

Искусство не обязано быть социологией или иллюстрацией к оной (тем более подопытным кроликом) и ничего ей не должно, равно как и эстетике, правда, последняя искусству тоже ничем не обязана. Произведение живет до тех пор, пока оно не понятно. Созданное воспоминание, «припоминание» обладают объективной реальностью даже в своем иллюзорном виде, том самом виде, который, как говорилось, и создается Виктором Сидоренко.

Иными словами, он не выясняет, каким образом многообразие отношений собирается воедино в «Я», а не в «Мы», как это повелось издавна в классической философии, но проясняет, каким образом единство Я распадается на многообразие «чувственных интуиций», которые постоянно пребывают в спонтанном настоящем.

То есть одиночество не знает памяти, оно в беспомощности, а воспоминания в своей сообщаемости могут быть только в отношении к общему. Такая вот неуловимая коррекция тезиса Хальбвакса от «мы

никогда не предаемся воспоминаниям в одиночестве» до «мы не являемся подлинными субъектами атрибуции воспоминания». Словом, память является переосуществлением воспоминания до тех пор, пока иллюзия памяти не престанет быть «дефектом апперцепции» и не материализуется в единство самосознания, перестав быть просто точкой зрения на «коллективную память».

В науке такой подход был бы неправомерен, в искусстве только такой подход и правомерен, поскольку произведение есть «период полураспада» Я в процессе его превращения в иное произведение, все равно какое. Отсюда иллюзия, что я творю, а не мною. Я самоцель, а не средство и закономерный эгоцентризм творца, его уверенность в своей исключительности. (Мануальная зараженность и замороженность действием.) Хотя именно он — опосредствованность, посредственность. Он должен исчезнуть в произведении свободно. Искусство, грубо говоря, становится инструментом познания, коль скоро его заставили заняться производством чувств, в котором оно избавляется от них, а заодно избавляет от чувств человека.

изводящего себя и других, а времени подсажен ген вещи, пораженный вирусом собственности. Больное хроническое время тянется скучно и нудно как хронический насморк.

«Что вы все хотите от меня?» — вот что обычно чувствует представитель среднего класса, попадая на самые грандиозные проекты, выставки современного искусства, как правило, из соображений моды и престижа, принудительно. «Да ничего, потому, что сам ты ничто. Пустота душевная. (Кажется, у Пелевина ПустОта — персонаж.) И сам ты “душной козел” (Бажов). И чувств у тебя нет, и чувствам до тебя дела нет. Ты только имитация, воплощение унифицированной функции. Свалка, помойка, отстойник, куда сливается отработанное время и сбрасываются обломки существования, остатки жизнедеятельности, экскременты неувоенного пространства и отходы производства. Искусство твое — отход-

няк, жри — вот твои шедевры». И будет жрать, как селедочные головки, пока не лопнет, эдакий «кадавр» — человек, удовлетворенный желудочно. («Понедельник начинается в субботу» Стругацких, однако не селедочные головки показатель, бывали времена, когда они спасали вполне пристойных людей, и Блока, и Мандельштама, и Жевертеева с Мейерхольдом, и всех в 1918 году на «Корабле дураков», однако писались великие вещи и селедкою не пахли. А сейчас, хоть подавитесь изысками всех кухонь мира, шедевры не предвидятся по определению.) И ирония не поможет, равно как и снобизм. Не видящий, но старательно глазеющий индивид охотно хватается за «индивидуацию» в тяжелом духе современности, поскольку может внести свое «я», заложить его, как объективную форму, наделив бесформенное объективностью, своими чертами, и время сомкнется, поглотив его. Авантюры жизни закончены, остались шопинг и сексуальности современного искусства. Торговля и туризм для искусствоведов по кладбищам и мемориальным местам. Вещатели от имени современного искусства, художники от кутюр, философы, искусствоведы напрасно тешат себя смутной надеждой, что их не понимают. А что тут понимать?! Все предельно ясно и не выше ординара, поскольку унифицировано и не выше стандарта (он же штандарт). Непревзойденность сменяется всеобщей заменяемостью. Непредвидимость — заведомым результатом. Ничего не происходит, потому что время сведено к механизму, равным счетом ничего не изменяющему, время проходит поверх — вечный движитель второго рода, который невозможен.

Искусство — предприятие с ограниченной ответственностью, безответно. Поэтому тяготеющие к гигантизму проекты напоминают скорее парк аттракционов, где обыватель уныло пытается получить свой адреналин, испытать шок. Торжество технологий, предметы искусства вживляются как электроды по-

допытной крысе, которая впадает в экстаз, поскольку условный рефлекс выработан для получения оргазма от «шедевров».

Фригийский энтузиазм современного искусства, которое не существует, но исправно функционирует. Искусству нечего сказать и нечем, и некому и не о чем. Забавно, да и только. Закоснелая вредная привычка быть. Чистая функциональность самой функциональности, прикрытая флером ложной, иллюзорной сентиментальности наведенных воспоминаний. Грибок времен, оголтелость закупоренного, герметичного пространства без будущего рождает унылое ожидание катастрофы, которая не может нарушить вялое шевеление обыденности. Суета вместо рождения универсума. Воспоминания — бессонницы времен. Их поминание. Необратимость похорон. «Марш эпигонов», при полном отсутствии первообразов, оригиналов. И они ничто в сравнении, скажем, с последним «автопортретом» старика Рембрандта с его ироничной улыбкой, хотя тоже являются автопортретами.

С этой точки зрения Виктор Сидоренко совершенно не современен (он одинок, как одиноки все, кто вывернулся из современности). Может быть, поэтому мне его произведения видятся выпавшими из гнезда, и это воспринимается как абсолюция, то есть — отрешение. Они более кажутся, чем видятся.

Главное противоречие нынешнего искусства, того, которое еще имеет честь называться таковым, уместается не в противоречии, а в разладе между представлением и восприятием, которые не связаны, бессвязны, трутся, как и времена, друг о друга (трение времен — как трение океанов, замедляющих вращение Земли) и превращаются в этих жерновах в маленькие, но очень острые обломки, абразивный порошок форм, скрипящий на зубах и стирающий время до основания. (Эта полировка пространства в старину использовала акулю кожу — для шлифовки палуб, дек скрипок, альтов и виолончелей, и досок, по которым ху-

дожники писали темперой.) Нет творения новой жизни, есть плохо прикрытая дежурной жизнерадостностью усталость, обреченность и бессмысленность, создание очередной небулярной теории, небесной механики. Представление, кажется, выказывается, но это не то, что воспринимается, видится, и не восприятие видения.

Поэтому обманчивая «сериальность» (музыкальная, конечно, а не телевизионная) превращается в подвижку тектонических платформ времен, наползающих друг на друга и существующих одновременно, хотя и в хронологической последовательности. Для тех, кто не впервые видит все, написанное художником, удивительным образом является это «все во всем», особенно странно в этом звучат, как мертвые кузнечики и сверчки, акварели автора и те работы, которые он пытается замолчать, или которые уже уничтожены им самим. («Кузнечик и сверчок сковали океан...», «ну чем тебе пограть, мой кузнечик...», «Кузнечик пыльный, осенью опальный...» «И хрюкотали зелуки, как мюмзики в мове...» «Grassyopper and cricet». «The poetry of earth is never dead...». «...отяжелеет кузнечик и рассыплется в прах каперс...») Произведения — крайние, не последних, хотя каждое — как последнее, которые парят (но не как «кайты», хотя их и можно использовать для этой забавы), или погружаются, (но не дайвинг). Не хватает одного: вырезать их по контуру и смотреть сквозь оставленные отверстия контуры на звезды, бегущую воду и огонь, дышать, как в отдушину. Все это медленно по человеческим меркам, движется и являет замедленность как таковую, длительность, duretio — временную продолжительность. После просмотра (не просмотра, не видения, не созерцания) начинаешь видеть эти борения/прощания везде, что пугает, но завораживает:

There is only the fight to recover what has been lost
And found and lost again; and now, under

Conditions
That seem unpropitious.
But perhaps neither gain nor loss.
For us, there is only the trying.
The rest is not our business.

Home is where one starts from. As we grow older
The world becomes stranger.
The pattern more complicated
Of dead and living.

T. S. ЕЛИОТ. East Cocker

Остается борьба овладения утраченным
И найденным, и утраченным снова и снова;
именно ныне;
когда
Это почти безнадежно.
А можно: ни приобретений
и ни утрат,
Остается нам только пытаться.
Остальное — не наша
Забота.
Дом там, откуда вышли мы. Под старость
Мир становится чуждым — все путаней образ
Умерших и живущих.

T. S. Элиот.

Четыре квартета.

Ист Коукер, пер. С. Степанова

Так и художник.

Его произведения не обращены ко зрителю, они не для рассматривания, созерцания, медитирования, и, тем более, не для удовольствия. (Даже собственного. Это не развлечение, не доктрина, не манифест. В этом отношении он как никто далек от дешевого гедонизма и, тем более, что бы он сам ни утверждал, от тупого фрейдизма, столь любезного массовому обыденному сознанию, даже в дизайнерской упаковке лакановских семинаров.) Здесь нет ни *tristitia*, ни *laetitia*, а только единство утраченного и тем оправданного перед собой. Поэтому его создания — созданные остановленным на время временем, замедленным и переведенным в видимую область по-

верх и мимо. IRCAM — координационно-исследовательский институт акустики и музыки Булеза в Центре Помпиду давно уже проводит эксперименты с музыкой, переводя в слышимую и графическую область спектры звезд, архитектуру, галактики, Солнце, но ведь можно и обратно — выпускать остановленный свет на свободу, синтезируя его из распределенных произведений. Если бы собрать все, что сделал Сидоренко, и перевести в музыку, наверное, было бы что-то вроде *Zeitmasse* в духе Штокхаузена, Страсти по времени, если бы не *Zeitnot*, в которую попадает было выигрывающая жизнь. Вместе с изгнанным, преданным остракизму временем, пространство становится исключительно внешним. Ничего не ждущее. Не ожидающее пространство, в котором любое произведение будет внезапным, даже если художник станет цитировать только самого себя. Молчание, какое будет звучать в зависимости от давления или разрежения времени. Сила привычки раздавлена. Мы — как иностранцы, которые, сталкиваясь с чужим языком, прежде всего замечают его агрессию, к которой притерпелись носители (насилватели), и ужасаются, например выражениям «спит как убитый», «умереть от смеха», «мертвый час». Так и видящим современную живопись не по себе от этого «мертвого часа» современного искусства, его бездыханности.

Живопись не дышит — она звучит как мембрана, а поскольку воздух и время выкачаны, и они в вакууме, то звучат в себе, собой и для себя. Взгляд вырван с корнем. Произведения — как острова архипелага (в этом отношении навязчива ассоциация с музыкой Гуго Альвена, его некогда знаменитой симфонии № 4 «С дальних островов», или, как ее иногда называют, «На краю архипелага», и дело не в названии, а в прямом ледяном, но прозрачном переживании), между которыми длится странствие. Так было в безмятежном раньше, теперь это галактики, о которых можно только

догадуватися. Вони удалені во времени і видимі запаздуючим світлом. Живопись, чтобы быть собой, должна перестать быть легкомысленной и при этом не впасть в морализаторство, или жить и дальше из чувства долга, побеждая числом, массой и плодovitостью, обгадывая пространство свободного времени как саранча.

Здесь нет места критике вкуса, только отрешенность вовнутрь себя. Совершенная окончательность. Нечего домысливать. Произведения равны в точности себе. И как окончательный приговор, без апелляций, обжалованию не подлежат. Но переводы — нейтральные полосы. И смысл в самом переводе, а не в исключительности или данности, общепринятости. Потому соблазн переводить произведение на язык иной стихии оказывается странным (странствующим) образом не там, где в аморфном нагромождении цветочных пятен что-то видится и рождает близкие и далекие ассоциации, не в гадании по брошенным формам в их случайных взаимодействиях, и, конечно, не в расстреле из пушки поверхностей, а там, где есть дерзость или хотя бы намерение высказаться самым точным образом. Однако взвесь инородных вкраплений в подобного рода произведениях отторгается в текст и говорение, хотя и обусловлена выражением и зараженностью той предметности, которую оскверняют разглядыванием, захватывают ползущими взглядами.

Если начистоту, то нечисть текста, пробующая на разрыв само видение с его критериями истины и фальши — обратно пропорциональна (просто обратна, как возвращенная форма, где произведение использует тебя как зеркало и, более того, питается твоей жизнью) соотношению истины и фальши в работах, в подвернувшимся случае, Сидоренко. Собственно, не так уж и важно, существует или уже нет современное искусство, — задевает истовость, не искренность, а именно истовость и отсутствие желания понравиться. Все это действие

носит характер стихийного бедствия — цунами, землетрясения, наводнения, своей неумолимостью давая ощутить предчувствие неосознанной пока угрозы.

Даже там, где сознательно и нарочито Сидоренко с хирургической точностью виртуозно очерчивает композицию, нарочно оставляя пробелы, лакуны, каверны, поля и «места для заметок», любая ассоциация или мысль оказывается бессильной, столкнувшись с окказиональностью и жестокой выверенностью произведения, делая их излишними, и эта излишность, избыточность не дает философам покрыть копотью свечение.

Собственно, это и не свечение — излучение, термояд, который неуправляем. Не знаю, есть ли здесь «совершенство техники», расчет — инженерией и проективным мышлением не пахнет. Деланно равнодушные произведения не видят. Чистая телесность? Может быть. Но у меня стойкое ощущение, что они не смотрят на меня. А есть ли у них глаза? Специально смотрел — есть, но смотрят они на время, глазами времени, в упор, а время отводит взгляд, как «отводят ручки в пору таянья снега», заставляя «вдруг так прозреть, что хуже слепоты...» (В. Клеваев). Взгляд во взгляд, нарисовав, а не выпросив, раздумывая, на что это похоже, выращивая зрение и приживляя кристаллик времен, излечивая глаукому и безглазость. Они меня в упор не видят. Надменность? Да, но иного рода: надменность как надмирная неразменность, неминуемость помимо меновых отношений стоимости, заменяющая единство мира, которое по-прежнему «не в бытии, а в его материальности», то есть в движении, что одно и то же. Только изображая «одно и то же» можно впасть в уединенность. (Чтобы только тогда: «Читателя, советчика, врача, на лестнице колючей разговоров б...»)

Так что (а это ясно только для тех, кто видел большинство работ художника) все последние работы — все те же потрясающие акварели высохшего Аральского моря с безжизненной пу-

стыней, черепами, ржавыми корпусами сейнеров, которые в десятках километров от моря и куда не поплывут, только выражено все это другими средствами. Преодоление времени заключается в том, что ничего не меняется — «все пройдет и это тоже пройдет...»

«Человек в кальсонах», потерявший себя в поисках самоидентичности, со штампом и идентификационным кодом — не мой образ (я убеждений не меняю, я меняю эпохи), но он неумолим, как свидетельство о смерти. Можно от души (если она еще есть) выругаться, можно не принимать, ненавидеть, однако не получается лорнетировать, снисходительно произнося: «Прэестно!» Поскольку фигуры, выстраивающиеся в великом противостоянии, бестелесны, они стремятся к объемам и выходят из плоскости, на время, на мгновение свивая вокруг себя пространство.

Это напоминает обычай ваять из очень недолговечного материала к каким-то датам богов и смертных в некоторых областях Индии вдоль Ганга. Если бы делали эти изображения вечными, то не осталось бы места для людей, поэтому короткий век скульптуры из глины и бамбука обусловлен преходящестью и символично относится к самой краткой и недолгой жизни, изображая превращение и быстротечность. Потом скульптуры топят в реке. Так и здесь — скульптурные изображения все того же человека, не ради пластики, а только чтобы подчеркнуть турбулентности, когда они помещены, погружены в разные времена. Они — только чтобы подчеркнуть абсолютный разрыв со скульптурой, ради иллюзии вздыбливающей и превращающей в барельеф плоскость картины. О чем писал в свое время Ортега-и-Гассет о Веласкесе (Было! Дань сериальности. Другой ракурс. Взгляд под углом), когда считал, что при Джотто скульптура начала разъедать и пучить полотно. У Веласкеса торжествует взгляд издали, развеществляющий фигуру, делаая ее плоской, не как поверхность, а как тень, — смело и, что говорится, «от фонаря».

Проводить параллели, конечно, не корректно, но у Сидоренко, лишённого корпоративной и цеховой ограниченности, и свободно устанавливающего отношения в ограниченной бесконечности своего, почти навязчивого, минималистического образа, тиражируемого и создающего пульс живописи, взгляд обнаруживает свою реальность с той стороны, создавая действительность, не присвоенную, а отталкиваемую, выталкиваемую на поверхность своей тенью, падающую наотмашь оттуда и разбивающуюся вдребезги, на осколки времени. Причем тенью метафизической, независимой от источника света. Это затмения, хотя фигуры видны яснее ясного.

Вся эта заумь вовсе не ради культа формы. Риск, работа на грани смешного. Но очень филигранное чувство меры не позволяет видеть в такого рода изысках нео-маньеризм. Здесь есть изощренная честность, может быть, даже несколько гипертрофированная беспристрастность, которая слишком подчеркивает бесстрастность, полное отсутствие чувств. Я уже говорил, что иногда кажется, будто Сидоренко не любит людей, он их терпит, — но он не любит и свои произведения, и себя, избавляясь от себя в творчестве. Что же, все честь по чести, честность за честность, «мера за меру».

При дьявольском самолюбии (не путать с эгоистичным себялюбием) Виктора Сидоренко, он отказывается от себя, становясь средством не самовыражения, но способом, манерой, лишённой манерности, стилем без стилизации, идеализацией, идеацией наконец, которыми воплощается само время, материализуясь, артикулируясь из невнятности в речь (почти поэзия), изображение превращается в преображение, «втялючись», взгляд обретает телесность. Переходные формы останавливаются, обретают протяженность, протяжность. Монументальность исчезновения противопоставляется вечности как всему остальному, которое не значимо. Оно не более и не менее. Это не отстраненное видение пе-

ред, выше, ниже, снизу, сверху, издалека, исподволь — но со всех сторон света, из ниоткуда, отстранение как таковое. Переходные формы потому и не схватываются историей времени, что они переходные, но здесь переход запечатлен в своей явности, не ограничиваясь техникой «перспективных построений» — реальность ирреальности во плоти. (Уже говорилось: переход возможен, но невозможно преобразование — только бесконечная череда превращенных форм.) Взгляд упирается во взгляд, и переглядеть, пересмотреть его невозможно. Художник не страдает вуайеризмом, он смотрит, а не подглядывает, и, главное, видит, а не подсматривает. Его работы не продажны, не потакают современности и не льстят ей в надежде на коммерческий успех. Даже помещенные в сеть координат, они свободны от мелкоячейистой сети времени, потому что сами и есть эта сеть, которую выбирают, «когда идет бессмертье косяком».

Время уже не одно (Оно) и то же, и разность времени видна в разности его прехождения, а не происхождения. Время вовсе не обожествляется, не грозит: «Вам отмщение и аз воздам», — время проходит мимо, не задевая, грезит. Более задаешься вопросом «откуда?», чем «куда мы катимся?»

Нет салонности, нет условности, и что-то мешает увидеть в этом метафору, столь все бесстыдно откровенно. Эссе хомо? Вряд ли. Притяжение, но ни к чему. Своего рода гравитационный коллапс, искривляющий время и создающий воронку. Страшная живопись, без страшилок искусственной экзальтации, причем в чистом виде, но не более страшная, чем космические катастрофы, происходящие на периферии видимой вселенной, где сталкиваются галактики. Не в видениях и снах автора коренится метафизический «ужас», заставляющий растрескиваться от космической стужи современное искусство, достающий, как расстройство самого времени, где душа превращена в луженый желудок для переварива-

ния пустоты нынешнего существования, — он не пытается поучать, исправлять, — но честное нечто, без вранья, кокетства и фальши. (Как не вспомнить Ж.-Ж. Руссо с его сомнительным тезисом: «ты не можешь не дать себя заглотнуть, так хотя бы не дай себя переварить».) Телесности, а тем паче эротизма, тут нет и в помине. Это абстракция человека, его отсутствие.

Здесь нет распятия и ожидания воскрешения, идеи спасения, искупления — здесь человек распят в системе декартовских координат, распят на времени и пространстве. Расправлен, как мотылек в морилке, закаталогизирован и измерен. Это не мистерия, а энтомология. Его персонажей нельзя любить, невозможно, как и героев Достоевского (уже было, уже говорилось) и даже сочувствовать им странно, поскольку они неспособны чувствовать. Такое впечатление, что художник не любит людей, он их исследует, увлекшись экспериментом. Да и с чего бы их любить? Но беспристрастность вызывает уважение.

Хотя и понимаешь, что добром, если автор последователен, это не кончится. Он не со зла, он «вынужден» так поступать, не из жестокосердия или в силу садизма, — в поисках оправдания утраченного времени (поиск и есть это оправдание. А иначе: ушло и ушло, и что там было в тех силах, которые эти времена вызывали, никому не ведомо). Несбывшаяся и возможная история манит своим «никогда». Поэтому так беспощадна и, чего греха таить, жестока его живопись, хотя честность — уже поступок, ведь она беспощадна и к нему. Задать бы детский вопрос: а хотел бы автор прожить другую жизнь? Так он же честно не ответит. Впрочем, уже ответил.

В конце концов, — а все мы, пока живы или помнят о нас, в «конце концов», — когда Лейбниц пишет «Теодицею» или, к примеру, Владимир Соловьев «Оправдание добра» (а есть еще и «Оправдание Красоты»), они не обещают счастливый конец и не ищут «выход». Безна-

дежность и необратимость не вызывают уныния. Хотя, казалось бы, странно, что необходимо оправдывать Бога, а не Дьявола, Добро, а не Зло, искупать вину времени, а не свою. Конечно, мир бы застыл в патоке благолепия и почил бы в благодати без злой иронии времени. И тут можно долго рассуждать о том, что Зло — отсутствие Добра и т. д. Но сама попытка «времядицеи» уже оправдана этим внутривенным переливанием собственной крови, отданной времени без цели. Время в этом оправдании и не нуждалось. Вполне эстетический жест. Но косвенно он — оправдание зла. Своего рода «высшая мера» по отношению к прошлому. Сидоренко удастся если не обойти время, то избежать его. Время отторгнуто вовне, ему отдана роль метронома и только. Оно безучастно, поскольку избыточно в происходящем процессе, как напоминание о загнанных темпах, о скорости прехождения произведения и жизни.

Когда-то Мравинский, великий дирижер и музыкант, — у дирижеров со временем особые отношения, — вспоминал, что в старину, обучая игре на фортепиано, пользовались архаической методой: на тыльные стороны кистей клали механические часы с крышкой, тяжелые, серебряные, и заставляли играть упражнения, этюды, гаммы, разучивать пассажи так, чтобы часы не упали. А они шли, не останавливая же их, как в доме покойника. (А подмышками заставляли держать книги, как будто ты за столом и учишься есть столовыми приборами, а на голову тоже книги, чтобы прямо сидел и правильно вырабатывал осанку, — это уже воспоминания другого великого музыканта, Пабло Казальса.) Так вот люди у Сидоренко — вне времени и, как те руки, помнят о механике времени, с той только разницей, что они на «тыльной стороне времени», они как лед времени — его другое агрегатное состояние, а время под ними все равно исчезает, поскольку не промерзает до дна. Можно и по-другому, например, говорить о ге-

мофилии времени, или о свертываемости его, о тромбах времени...

Здесь, не смотря на то, что художник изображает то, что видит, он не документалист, он исполнитель партитур пространства, в котором видит знаки и даже автора исполнения. Как говорят музыканты, это все равно трактовка, попытка научить немую музыку заговорить и стать больше самой себя, больше музыки. Такое желание вообще свойственно современному искусству — быть больше, чем оно есть на самом деле, и в честных попытках это удается. Виктор Сидоренко пытается максимально перекрыть пустоту, которая — источник времени, как всякая нетость, лишенность, но вместе с тем наделяет преждевременной, довременной, произвольной свободой своих людей, а они к этому еще не готовы, свобода дана им в дар, она ядовита для них.

Схолия 4. Внезапно, в диссонанс, как перерыв постепенности, на скульптурном салоне появляется помпезная огромная бабища в нижнем белье 30-х годов прошлого столетия. (К слову сказать, в подобном белье ходили все и в Германии, и во Франции: время было такое.) Если художник хотел задеть, зацепить, то ему это удалось. Испытываешь раздражение и недоумение. Диссонансами никого не удивишь. Современного зрителя трудно шокировать, но здесь это произошло. Скорее озадачило.

Есть такой прием в литературе — «несогласование времен». Анаколуф, (*греч.* anakoluthos) — непоследовательность, синтаксическое несогласование частей или членов предложения. Это не ошибка. Им часто пользовались поэты для усиления выразительности: когда в глагописи появляется такая заусеница, заноза, это заставляет думать. Например, Пушкин или Блок. В современном искусстве вообще вопрос об истине и непрерывности изображаемого, написанного отсутствует, господствует не мнение, о котором презрительно отзывались классики, но простые предположения, тут дело сводного выбора, когда домысливаешь, исходя из косвенных ассоциаций. Эта тетка — не отсыл к прошлому,

а скорее символ нашего времени, это во-первых. Во-вторых, к скульптуре она имеет отдаленное отношение, впрочем, как и почти все на этом салоне. (Но это отдельная тема.)

Однако сила в том, что она представляет собой не пародию, поклеп или пасквиль на высокое искусство, судя по тому, как пространство сразу свернулось вокруг нее и потянуло все залы в искривление, ориентируясь на это произведение как на доминанту. И не только из-за размеров — она намотала на себя пространство, закулилась в нем, она — как напрямую заданный вопрос: а возможна ли современная скульптура как нечто серьезное, или это уже финал?

Кроме того, ее недолговечность и искусственность материалов, монокристалл в качестве основания с подсветкой, представляют собой символ современного мгновенного отношения к жизни — оно, это отношение, одноразовое. Пластики нет, есть полимер.

Можно еще долго фантазировать на эту тему. Может, это Мора (*mora* — промежуток времени, хронос протос — первичное время)? Но художник (Сидоренко предпочитает называть себя на западный манер артистом, даже лекцию прочел с дивным названием «Работа художника над ролью», сразу отсылая к Станиславскому и Михаилу Чехову. Двусмысленный вопрос о роли художника приобретает новые оттенки) играет роль и заставляет куклу играть роль скульптуры, показывая, что современный творец все больше менеджер, организатор процесса. («Пока мы здесь разыгрываем роли..., играет смерть от своего лица...», — конечно, Рильке, — так вот эти ролевые, *роевые* игры не об этом.) Я, кстати, от многих слышал об отходе от манипуляций, от ручной работы, о том, что современное искусство — сиюминутная имитация.

Насколько это так, трудно сказать. Например, в эстетике — точно. Но есть шанс все переиграть, если эстетика не будет обслуживать искусство, а займется своим делом. Однако и позиция таких художников вызывает уважение, потому что трудно, очень трудно высказаться напрямую и не говорить глупости о высоком. По крайней мере, честно и сво-

бодно отнестись к современности. Вот это несогласование времен, когда времена встык, — очень опасная тенденция. Утрата оснований, когда остается необоснованная, преждевременная, случайная свобода, являясь индульгенцией для дилетантов. Это не повод прекращать эксперименты и использовать новые технологии, но они не должны превращаться в издевательство. Правда, современное искусство давно никому ничего не должно в теории, хотя и живет в долг, в кредит и за чужой счет.

В общем, произведение очень рискованное, каким и должно быть, но, как ни странно, не хамовитое. Тут определенно ничего нельзя утверждать, даже действие презумпции невинности создателя, потому что с тем же успехом можно и утверждать, что он, как причина, виноват: использует запрещенные приемы. Что-то провокативное в этом есть. Но к чему такие усилия и что впоследствии? Заложником тут выступает вкус самого художника и осознание, что такое сделал не я. Впрочем, допускаю, что это просто довольно злая шутка мастера, что-то вроде мейерхольдовской издевательской биомеханики, которую до сих пор все воспринимают всерьез, или теории «остранения» Шкловского, родившейся из опечатки.

Во всяком случае, можно только гадать, что имелось в виду. Достигнутый принцип неопределенности заставляет образ расплываться в медузу и вваливается в глаза со всей бесцеремонностью. Выдернутый из контекста времени а также из предыдущих работ автора, этот образ безразмерности, гипертрофии, утрированности, гротеска вполне может быть переведен в другой, более прочный материал (например, отлит в чугуне) и поставлен как памятник современному искусству, его избыточности. Или, напротив, переведен в голограмму. У этой «женщины» нет души (припоминается старинный спор теологов, есть ли у Евы душа, если она из ребра Адамова? И ничего не сказано о том, вдохнул ли Бог душу в женщину?) Но здесь загвоздка в том, что и тела у этого произведения нет. Это не женщина, а по-своему грандиозная конструкция.

Когда-то я уже был поражен подобным образом. В одном из интервью знаменитого Юрия Башмета

та спросили: «Маэстро, есть ли у Вас любимые стихи?» Речь до этого шла о высоком. Он мгновенно ответил, что, конечно, есть, и тут же урезал: «Детства моего чистые глазенки съели вместо устриц алчные бабищи... Продолжать?»

Вполне вероятно, имелось в виду что-то другое. Потому что то же самое в изображении, в полетах и левитациях, выглядит угрожающе красивым и удивительно современным. В живописи оказывается больше пластики, чем в пластической форме. Но в статике огромная фигура со странными формами, когда пространство течет, как расплавленное время, завихряясь вокруг, да еще в ракурсе, когда она нависает, да с дьявольской подсветкой, производит тяжелое, почти оскорбительное впечатление. Инфернальный, смещенный к красному свет через монокристалл в анабазисе струится снизу вверх. И форма тень не отбрасывает, вся тень льнет к поверхности, которая поглощает и ее и свет. К слову сказать, такое впечатление, что во всех произведениях, кроме акварелей, скажем так, тенями не бросаются, нет игры светотени — есть разрешение света и тьмы. Однако это иллюзия.

При желании можно найти массу аллюзий и что-то написать в оправдание произведения, которое не нуждается в апологии, но мне кажется, что оно, как неудачная реплика, либо забудется, либо примет совершенно новое звучание, в зависимости от того, как будет изменяться время, которое уже не мое. Наверное, я старомоден, чем впрочем, горжусь.

Лучше бы он мстил времени, но бестеневые лампы созерцания не оставляют и тени сомнения, что это препарирование времени закончится классификацией и схемой. Если бы автор создал трафарет человека и тиражировал его серым, вырезал бы его по контуру или запаял в кристалл, тщательно запаковав ту форму, из которой его отливали, то эффект был бы сильнее: видение полости, из которой откачали воздух, создав вакуум при минус 273 градусах. Но идея осталась бы той же. «Абстракт, присущий отдельному индивиду», ввиду отсутствия сущности, восторжествовал. Исчер-

пывающая точность тавтологии, — время — это время, и неча на время пенять, — ведет к порочному кругу, и в этом круге корчится от унижения, первом и последнем круге, вращающемся, как в театре. Нет личности — чистое существование. Без будущего, торжество посредственности. Энтропия. Гравитационный коллапс. «Возвращается ветер на круги своя...» Новая Атлантида, которая знает, что обречена? Все равно, каким временем быть уничтоженным, все чужие, все — прошедшие, даже новая поросль. В конце концов, вопрос об отношении к истории — вопрос элементарной порядочности, раз столь рьяно пытаются с ней расправиться, то значит, есть причина, точно так же, как в попытках исправить или просто унижить, уничтожить свою молодость, — вопрос совести, такой устаревшей и нелепой. Но вот попытка, не оправдываясь, оправдать время — вопрос чести, тоже, впрочем, незнакомой нынешним.

То, что делает Сидоренко, не винтаж, не попытка лакировки прошлого и, в сущности, не попытка самооправдания, а простое изображение своего видения, которое и является предметом, а вовсе не само событие, которое он отражает, преображая. Своего рода протирание пространства, отделяющего прошлое от тех, кого оно еще занимает, захватывает и не отторгает. Последняя волна эмиграции: прошлое время эмигрирует, покидает, бросает нас, оставленных наедине с пожелтевшими, как старые фотографии, воспоминаниями, чувствами, истрепанными и обожженными по краям, выцветшими обоями коммунальных пространств, рассыпающимися в прах закладками из цветов, книгами, которые уже никто не читает, заметками впопыхах на папиросных коробках, старых программках, билетами на памятные концерты, где надорван корешок с надписью «контроль», письмами не вспомнить от кого, истертыми кистями, засохшими тюбиками с краской, нереализованными планами, ненаписанными текстами,

пробками из-под шампанского, оплывшими свечами, прокуреными трубками и никому не нужными воспоминаниями, не годными даже на «мэмуар», и всего прочего хлама, взвихренного сквозняком в покинутом. Этот проект — своего рода «Диоптрика» (так, кажется, назывался трактат Декарта). Проявка пленки времен среди мира «цифр», когда нечто невидимое проступает, и никуда от этого не деться, и ничего уже не исправить. И вот тут, когда уже поздно и окончательно, когда «все в прошлом» и быльем поросло и «...to my heart an air that kills...» (А. Е. Housman), начинается внезапное преображение. Элементарные частицы, внезапным образом нарушая все законы термодинамики, преодолевают покой, вопреки энтропии обретают неведомую энергию и становятся разбегающимися галактиками, по-прежнему не имея цели, но создавая смысл, может быть, известный им одним. Протуберанцы не опадают и возвращаются в преждевременное. Пространство взвихрено и смято. А поскольку в открытом космосе расстояния скрадываются, то всевозможные виды перспектив, их утрата уже ничего не значат. Это уже не поиски выхода из тупика — открытость как таковая, откровение от, не навстречу. Неведомое дальнейшее. Беспредельное, без расстояний, на росстанях. Расставание. Сила тяжести и все законы становятся незаконными. И всемирное тяготение, и сохранение энергии опровергнуты. А заодно и теория относительности. И скорость быстрее света, о которой говорил человек Павел Флоренский. Колеблющиеся на стеблях, на пуповинах света, миры в смятенном образе обретают волю к движению, возмущая научную беспристрастность художника, просятся на свободу, создавая туманности. Лабораторная стерильность сменяется чистотой и помысла и взгляда. Хирургическая точность становится математическим расчетом стихии полета. Это коллаيدر, не большой адронный, а адронный, андрогинный, где разгоняются

до немыслимых скоростей не элементарные частицы, а люди, расщепляющиеся на мужчин и женщин. И однажды все становится неуправляемым, они обретают свою волю. Даже творец не может ничего изменить в этих мирах. Изначальная незамутненность превращается в прозрачность, зраку, вырванному из зрения, не на что опереться, и он вынужден парить, колыхая пространство, очерчивая его, теряясь и рассеиваясь в нем. Они иницируют зрение, провоцируя к созреванию просторов и покиданием создавая даль, уходящую исподволь, избегающую воли и брошенную на волю. Расстояния в глубоком космосе не просматриваются. Горизонты оставлены. Исчезающие миры, но не невидимые. Одновременные, но не рядоположенные. Из магического монокристалла выточена и отшлифована линза пространства. Геометрия Лобачевского, Римана поглощают Евклидову, и на то нет никаких причин. Не воскресенье — пробуждение. Эти неприкаянные люди связаны, как пуповиной, ветвящимися разрядами. Та же необратимость и невозвратность, недосыгаемость — не дотянуться. Оставшиеся беспомощно и без сожаления смотрят вослед. «Костяк отчаяния» рассыпается в прах. Остается чистое начало, в котором пространство и время еще не отчуждены в себя. Себетождественность, когда вопрос «к чему я был?» уже не является главным, да и вообще не волнует. Еще по-прежнему нет воздуха. Как предчувствие любви и других чувств — зарождение света, который становится атмосферой. Но — «нельзя дышать и воздух выпит». Тоска окончена и сменяется странствием, пространность в странном ничто обретает и превращает его в пространство. Вочеловечение — прачувство человеческого, которое никогда не слишком, без которого вселенная ущербна и не исполнена. Удивление и восхищение в вечность, без диктата, пусть даже абсолютной красоты. Не музыка сфер — предустановленная гармония, в своей полноте оправдывающая и дис-

гармонию. И пронзительная ясность. Светозарность солнечного ветра, который гонит образы и они обретают зрение, притягивая к себе взгляд, который тянется вдогонку и догнать не может, не поспевает, но и не исчерпывает, похищая жизнь. Перевод на язык живописи знаменитого выражения Августина Блаженного: «Я сказал то, что сказал, а также и во всех прочих смыслах».

Р. С.: Когда текст замолчал, избылся филарованным звуком, оказалось, что это еще не всё. Ложный финал (так игрались еще во времена Вивальди и прочих классиков).

Зритель думает, что уже дальше ничего не будет, все логически завершено, но все начинается с *начала*, которое, наконец, достигнуто. С начала сверхнового времени, настолько современного, что не может длиться, литься и происходить.

Оно всецело оказывается между «*Ut omnia meminisset*» и «*Ars memoriae*», между помнить обо всем и искусством помнить всё — это искусство забывать, и в этом его современность, идущая от начала времен.

Ты весь вдогонку, заведомо опаздывая.

Настоящее — это *все* — минус бесконечность и вечность.

Ирония «над»... и выше.

Хронофагия временности.

Виктор Сидоренко гонит толпы, стада своих призраков, он встроен в свои произведения, и освободится ли от них, неведомо. Завораживает само действие, способ освобождения, избегания на пределе возможного и по ту сторону. Хватило бы только дыхания.

Но эта неведомость, воспринимаемая как невозможность, буквально рождение времени из ничего, в пространство брошенное «жал» выступает как открытая метафора, которая никогда не кончается. Разорванность на «мета» и «фора». Фора времени, где время дает ее артисту, а артист дает фору времени тем, что позволяет ему не приходить, а покидать.

Память заменяет воображение, логика сокровенного ясно видимого откровенного только ему одному.

Не искусство запоминания, но захватывающий образ, который не развивается, но свободно перемещается.

Вопреки Кандинскому, здесь время не течет по-разному в горизонтали и вертикали, его здесь вообще нет, и в этом его оправдание, хронодиция. Все сбывающееся на глазах не может стать прошлым.

Сидоренко все время заставляет оказываться в глупом положении любого, кто будет видеть в каждом следующем произведении коду, надеяться, что предел достигнут. Да предел, предел как бесконечное движение, который и само переживание заставляет быть переходом между потенциальной бесконечностью и актуальной, не доводя до чувства, которое не успевает образоваться и определиться. В этом смысле любой деятельности продуктивной способности воображения — в разрушении самого воображения деянием. Поэтому последней, «сверхновой» «серией» «картин» художник нарушает им же самим положенные границы условности, устраняясь от не то что ответственности памяти, но от самой возможности рефлексии.

Это не «Гольберг-вариации» на одну единственную тему, не сериальное умножение *одного и того же* — это «не-иное», позволяющее забыть и себя, и время, и при этом остаться собой и не в беспомыслии, запямятовав, забыв, запомнив, и тем самым уйти без следа, оставив по себе только чистое действие воображения, без насилия над собой и произведением. Достигнутая принципиальная незавершенность оказывается неразрушимой внутренней свободой, от которой не уйти, при условии, что все вокруг несвободны. Кровью вместо времени начинает питаться образ, обретая человеческое бытие. Но как с этим жить?

1. Шоу Б. Полное собрание пьес: В 6 т. — М., 1979. — Т. 2. — С. 480.
2. Ортега-и-Гассет Х. Этюды об Испании. — К., 1994. — С. 198–199.

