

ПО ТУ СТОРОНУ ИСКУССТВА

Истории одного взгляда

АЛЁНА ЛЕБЕДЕВА

«Когда мяч подпрыгивает, кажется, он тяжёлый и сейчас пришибёт тебя, но когда ты его поймал — окажется, что он лёгкий» — кричат дети во дворе, пытаясь уговорить одного из них не уклоняться от летящего мяча. «Хотя восприятие исходит из наблюдения чувственного материала, оно всё же не ограничивается данными ощущениями, — уговаривают они — но с необходимостью переходит далее к тому, чтобы поставить чувственное в отношении к непосредственно ненаблюдаемому — всеобщему» [1, с. 228]. *Показался* — тяжёлым, *оказался* — невесомым. Корень остаётся неизменным, но приставки к нему не так либеральны и приставляют в командование иные значения, они же заставляют следовать своей воле. «Сумерки тканей» пронизаны телом языка. «Как от слова к слову все меньше звучания и знаков, так и от смысла к смыслу: все меньше сутей» [2]. Так какой всё таки мяч?

Призрачная неуверенность колебания *по-* (верхности, вершась, свершаясь в восхождении к горнему) создаёт оболочку мира, уподобляется тонкотканной материи, «узорчатому покрову», кружеву, а «настоящий труд — это брюссельское кружево. В нём главное то, на чём держится узор: воздух, проколы, прогулы». Творчество заставляет (заклинает) их дышать, превращая в тектонические складки, сотрясающие действительность представлением о ней. Искусство — верхность,

глядь. *По-*верхность, *по* правде говоря (а «искусство всегда говорит правду, даже если лжёт на пропалую» (А. Босенко)), делает прозрачным (транспарентным и транспарантным, ре-презентативным, декларативным и манифестирующим) состояние человека. Безошибочно и безнадежно пред-видит. Ситуация современного искусства — потерянное видение, а с ним и дар пред-видения, которое говорит «о чувствах, которых ещё нет, но которым предстоит появиться».

О-казался (с оказией, но случайно) — разоблачение, опровержение видимости. Прорезавшееся из «зыбкой стихии бытия» восклицание. «Я так и знал»? Знать не могли, но пытались догадаться. А догадка, это прививать иные побег — селекция идеального и идеальному. Это поднимается град из воздуха чужих (*воздушчатых*) рассказов. Его стены — неприступный мираж — обретают свою материю в слове, и каждый, кто припадёт к его камню, ощутит себя последним захватчиком и в единственности своей первым демиургом; но «снова скальд чужую песню сложит и как свою её произнесёт» (О. Мандельштам). Образ «прячет эмпирически сущее в собственной субстанции», и оно изменяет своё агрегатное состояние. Создаёт ледники видения, разворачивает течение, образует времявороты. «Мне за подругу вода речная, не изменяясь, не изменяя, Она проходит, но век не минет, и покидает и не покинет» (Хименес).

Слово — камень, брошенный в воду (в сердцах, осердясь с яростью восторга), мгновенно искажает её зеркало. И хорошо, что следы на воде недолго держатся, даже зарастают (как Офелия Милле), но они же и застывают. Тайна воды лежит в (на) отражении. Загадка искусства — в его отражательной способности. «Нет прекрасной поверхности без ужасной глубины» (Ф. Ницше); но разве не так же страшит поверхность? Зеркало, постоянное в изменчивости отражений, имеет множество ликов и сотни глаз, «поделённых на два». Нам кажется, *что* мы видим, и в этой кажимости сущность искусства.

Порицание очевидности вещей (вещим) предположением, которое ещё нуждается в подтверждении. В порядке живой очереди современное искусство продвигается за «доказательством абсолютной необходимости», оставляя следом за собой «блаженное наследство» — предпосылки и обусловленность. Это сомнительные сокровища (такую уловку использовали герои фильма Феллини «Мошенники»: подбрасывали людям фальшивый клад, и, пока хозяева радовались неожиданной находке, доблестные кладоискатели очищали их собственный дом) причинно-следственных связей, раскапываемых для оправдания, превращаются в археологическую пыль, от которой заходит время.

Ожидание «развязки» полнится покинутыми пространствами. Приближение её, почти ритуальный призыв к концу истории нарушает саму природу кажимости, делая её до банального — очевидностью. Она теряет язык высказывания (а с ним и живость «сказа», будущность которого в литературе видел Гоголь), и вынуждена изображать. Как правило, из себя. Из-образовать, изымать, истощённая, обглоданная сущность оборачивается (и ворочается, ворочаясь ворохом оборванных связей) в несбыточное, отворачивается от видения, как предателя, и последнее вынуждено, сбивая взгляд в кровь, двигаться наощупь — без *направления*. «Есть щемящая тоска в том, как расходятся ночью огни кораблей, которые никогда уже не встретятся» (К. Паустовский).

Пересядем на галёру («черт нас занес на эти галеры»); нет — это потом каторга — пока в свободном плавании на триреме: у греческих мореплавателей не было лодий в их современном понимании. Экспедиции двигались по описанию берегов, оставленных предшественниками. Они назывались «периплау» и «стадиасмос» — «кругосветное путешествие» и «указание стадий». Там было подробное описание берегов, местности, подступов, глубина вод, но не было одного — направления. Они двигались по чужим припоминаниям, чередой иных представлений. И, проходя этот путь, они обретали каждый раз новую истинность, новый абрис.

Так современное искусство, лишившись направления, пытается выставить в ряд направляющие, которые никогда не пересекутся — они всегда параллельны. (Хотя это можно рассматривать, как невозможную возможность концентрации абсолютно чистого дистиллированного света, «...но об этом позже»). И это уже не «периплау», а свет, больше не круглый. Он линейный и прямой, как лампа в хирургическом кабинете. Освещает препарирование времени. А «указание стадий» довольствуется двумя пунктами — туда и сюда. Вместо пространственной перспективы — клетка аксонометрии. Забористая монотонность, частокол из отдельностей. Даже этот текст — один из фрагментов, и он не сможет состояться (стоять на ногах, всё равно пошатываясь), если читатель, набравшись недюжинной наглости, не навалится всем телом на него так, что штакетник, заботливо приколачиваемый автором, с мясом вырвется из прожилины, и, покосившись, со скрипом откроет за собой другое пространство — *по ту сторону*. Иногда на входе можно встретить подвешенную табличку: «Осторожно! Здесь бушует культурный релятивизм». С испугом пройти мимо и оставить все надежды под забором. Но все-таки пойти дальше, потому что «лучше пожалеть, что пошел, чем о том, что не пошел», как говаривал Диккенс. Идти напрямую в обход.

Путь воображается, во воле свободной выдумки (а когда она вырывается на свободу, начи-

нает подчинять себе творца, забывая, заставляя его забываться. Избавляется и живёт своей жизнью, используя его только, как орган собственной речи). А потом воображение преобразуется в действительность, которая оказывается (выказывает себя) оболочкой происходящего по ту сторону. Так, высказывая за произведение искусства (высказываясь, как за ним, так и следом) как только-явления, мы входим в образ — «я» полагает, что углубляется в объект, когда на самом деле углубляется в себя [1, с. 229]. Полагаем внутри пределы и возвращаемся — «периплу», которое имеет своей целью себя же, как на вхождении, так и по возвращении. Ни один момент «стадиасмос» не обладает направлением, но обретает себя в представлении, как воспоминание духа и воспоминание это о небывавшем.

Познать здесь — тотальное разветвление (розгалуження), которое неизбежно достаёт до «точки схождения всех перспектив» и «слишком стремительно низвергается на завершившего», стирает его до основания, рассеивая звёздную пыль по абсолюту.

Вопрос в другом: «А был ли мальчик-то? Может, мальчика-то и не было?».

С глаз долой. Наш восприятие исходит из взгляда, заходит взглядом (как кашлем до головокружения). Отщепляется, соскакивает с пассивного смотрения и уходит в своё функциональное пространство, где обретает действительность. Взгляд — это ещё только рассвет созерцания. Взгляд содержит в себе «гляд» — «свободную игру сил» — но и глад. Он, голодая, обглаживает предмет до его сути. Сам по себе «вигляд» не видит ничего, как стеклянный глаз, глазеет, но не воспринимает. Реагирует на свет, как на раздражитель.

Х. Зедльмайр констатирует дробление почти всех видов современного искусства, как признак утраты свободного стиля, который «гибкий, подвижный, способный к ответным реакциям, изменениям, качественным переходам» [4]. Попробуем сопоставить «свободную игру сил» и «свободный стиль» в искусстве. Дело не только в свобод-

ном, но в том, что стиль — это и есть игра сил. Своё постоянство он находит только в движении, которое ему имманентно присуще. И, поскольку «игра сил» поддерживается «особенным, материальным началом», утрата свободного стиля, посредством (последством) его распыления, означает, что дробление искусства есть утрата материального начала. (Как говаривал Георгий Иванов, «Стиль — всего лишь невинная слабость, а вовсе не судьба»). Ещё не взошедшее начало, исходящее (выходящее) из явления, вызревающий взгляд — «участвующее в этом процессе случайное, поддерживающее эту игру своим влиянием, должно быть особенным, другими словами, материальным началом» [3, с. 179]. Взгляд, как процесс и действующая действительность, лежит между моим бытием и инобытием. Он сам дан на погляденье. Пронзительный и осязаемый.

Булгаков в книге «Свет не вечерний», говоря о смерти своего сына, пишет: «неповинные страдания и чей-то сарказм густым непроницаемым облаком лягли между Распятием и его телом, и — я твёрдо знаю это — здесь, в этом облаке, тайна и моей собственной жизни. Знал я и тогда, что очень легко, соблазнительно постараться забыть об этом облаке, обойти его как-нибудь — ведь неприятно же носить в душе нечто совсем непонятное» [5]. Это облако он называет «тенью своего греха», но обнаруживает там новое «доселе неведомое ясновидение сердца».

Начинается вызревание: зреет взгляд, прежде чем прорезаться и зреть — «сверлить борчиком небесную лазурь» (О. Мандельштам). Ещё только пространство во мреже, наброшенной на окоём, но уже то, «на чём держится узор». В материальной оболочке мира эти пустоты (лакуны) наполняет сила поверхностного натяжения; она отвечает на врезавшийся в неё взгляд, а «положительная причина всякого движения есть сила, наполняющая пространство. Для того, чтобы поддерживалось движение, эта сила должна быть возбуждена» [3]. Погранично является разная пустота: в одной отдаётся наше эхо, её картина — это белый шум. До неё можно опуститься. Другая же пусто-

та — абсолютный простор с оглушающей тишиной, под покровом которой проступают контуры всего. До неё нужно свершиться, со-вершаясь. Не «преодоление пределов в неопределённость», как нечто, что ждёт такого раскрытия, которое обернулось бы «прогрессом в бесконечность», но *полагание пределов*, которые делают потенциальную бесконечность актуальной, а движение к абсолюту вместо экстенсивного — интенсивным. Мрежа — это проложенная межа. «Все многообразие мира возникает только благодаря различным границам» (Ф. Шеллинг). Чтобы дойти до безграничного, нужно досконально познать границу, а она, как медаль, имеет две стороны.

За-глядение. Как бьющий среди камней источник оживляет горные расщелины, приводя постоянство в движение, так и *взгляд* привносит в художественное произведение *взволнованность* — *вольность*, *вызволнение*, и в этом открытии движением становится созерцание. «И в нас самих жизнь в видимом чередуется с жизнью в невидимом, и тем самым бывают времена — пусть короткие, пусть чрезвычайно стянутые, иногда даже до атома времени, — когда оба мира соприкасаются, и нами созерцается самое это прикосновение» [6].

Как мы созерцаем это прикосновение? В иконописи «зерцаю», прозрачная сфера в руках архангела — предвидение, данное богом. Вспомогательное слово со-прикасаемся, пред-видим, возводим в превосходную, превосходящую предвосхищающую — каждая стадия раскрытия будет обладать своей степенью. Произведение искусства «поднимает меня до себя», показывает недостижимое, вызывая «тоску по истинному бытию», показывает (со) зерцателю его изъян. Мучительно невосполнимый, он становится разором в движении к абсолюту, пока сам не распахнётся в ничто. В разорванных складках бытия проступает образ. Здесь себя обнаруживает «мужество мыслить» — домыслить до края, позволить разразиться. А жизнь свою «живу-живу, доживу до края и дальше живу». И если для мышления «нужно избрать судно, чтобы связно продолжить свой путь, смыкая две интуиции» (П. Фло-

ренский), то не стоит забывать, что «на флоте любое начинание делится на четыре стадии: первая — запугивание, вторая — запутывание, третья — наказание невиновных, четвёртая — награждение неучаствующих» (А. Покровский).

Краем глаза. Перефразируя слова Гильдебранда, «Изобразительное искусство имеет дело с предметом, который ещё предстоит преобразить способом изображения» [7], получим: «Изобразительное искусство имеет дело с предметом, который преобразуется *способом видения*». Далее он, как скульптор, оживляет форму *видением*, вводя зрительное, двигательное и пластическое представление.

Изображение и видение одной природы, — только видение относится к явлению и становится его деятельной стороной, распахиваясь (разражаясь) навстречу взгляду, а изображение относится к образу, который избличает явление. Но именно в высказывании произведения происходит его самообретение.

Современное искусство тяготеет к самообладанию, самодостаточности и преисполненности. Самодостаточность искусства — его внутренняя недостатка, обособленность от жизни, через отрицание её преобразующего начала. Предмет становится продуктом. Даже говоря, что «продукт художественной деятельности — выражение и сжатый результат определённой духовной деятельности», напрашивается естественная поправка на то, что «художественная деятельность» не производит продуктов, точно так же, как «если бы мыслил мозг, он выделял бы мысль, как печень желчь». Когда возникает вопрос о «деятельности художественной», это проблема её отсутствия, изолгания, когда за «широтой художественного жеста» скрывается любая подлость.

Если сводить искусство к производной, к результату, то ребром становился бы вопрос об оптимизации производства, отходах производства и, ни боже упаси, переработке вторсырья в новый «продукт». Или уже? Это ведь сохранит экологию планеты в целости. Да и потом, такой актуальный вопрос об «экологии визуальности». Навязчивая

ідея «безотходного производства» розпрострилася на всь. Преображення, преобразование подменяється переробкою. (В порядку ліричного відступлення і вільно переносимих (невynosимих?) смислів, вспомним мельком, краєм глаза, слова С. Жижика: «Екологія, і то, як ми относимся сьогодні к екологічеській проблематиці, может быть решающим моментом в идеологии»).

Природное художественной деятельности фантастически описывает Б. Пастернак: «Расти себе пышные брыжжи и фижмы, / Вбирай облака и овраги, / А ночью, поэзия, я тебя выжму / Во здравие жадной бумаги».

Искусство — не «сумма переживаний», не квинтэссенция опыта (Карлейль говорил «история — это квинтэссенция сплетни»); как и не становится искусство ничем результирующим, подытоживающим. Видение его в таком амплуа — прерогатива искусствоведения (тоже в своём роде «кружево», но, скорее, гобелен. Узор держится не воздухом, а прочно натянутыми нитями основы). Но некуда вперёд воротиться — обратная дорога замурована и перевязана причинно-следственными связями, создаёт непроницаемый вакуум в пространстве того, что ещё не создано. Причём «не создано» уже в прошлом, и там же ещё предстоит появиться, уходя во вне-время. Это о том, чего ещё нет. Самое удивительное, что «это» обладает наличным бытием. Однако оно обречено на вечное изгнание в ничто из любой остановленной формы (которая, не стоит забывать — процесс).

Брошенный взгляд. Кракелюр на картинах Возрождения — это русла рек, иссушенных взглядом. Мы продолжаем идти по ним, заставляя разверзаться всё сильнее. «Печальный удел! Так входил в настоящее, в современность, как в русло высохшей реки. Вспоминать — идти одному обратно по руслу высохшей реки!» (О. Мандельштам).

Она заставляет делать поправки: лавировать между смерзшимися глыбами видения, набирать ветер в паруса (парусник в безвоздушном пространстве движется солнечным ветром). Пройденная траектория остаётся «всегда позади»,

в виде нервной линии абриса открытых и неоткрытых, обглоданных морем-временем земель, и направление указывает «звёздный луч — как соль на топоре», на «полуостровов воздушны изваянья» (О. Мандельштам). Когда известны съеденные солью земли — объективный мир вторгается в мир представлений, но одновременно мир представлений «свободно возникающих» опережает, отражает действительный (*опережает одно-временно и со-временно*).

Взгляд без-ценен; это составляет его целостность. Это действительность во всецело действительном действии. Он так же без-целен и без-ценен, потому что «цель само по себе — безжизненное и всеобщее». Взгляд стоит на пути у искусства, но «нет более никакой точки, на которой можно было бы остановить взгляд» (Гёте). Переход через границу художественного произведения исполосован расстояниями расставаний, «и я рад, что на свете есть расстояния более немислимые, чем между тобой и мной» (И. Бродский). Брошенный взгляд — это уже утрата. Потерянный взгляд становится кочевым. Мы не вполне уверены в нём; нам *кажется*. Но кажется доподлинно в высказывании, а слышим мы не всегда то, что хотел сказать; а «что увидел, то твоё». Природа этих отношений лежит в кажимости и видимости, только «видимость видится оттуда, а кажимость высказывается». Этот обоюдный процесс составляет «бытие-бывание искусства, как единства бытия и ничто».

Траекторию через «последовательность восприятий во времени» полагает образ в открытой форме (хочется добавить, «передающейся воздушно-капельным путём»), потому что форма — это процесс, где «нельзя зафиксировать ни бытие, ни небытие». В искусстве он обнаруживает себя в точке соприкосновения «видимого и невидимого», на перевале через взгляд.

Искусство на выселках. Если бы процесс познания заключался в постоянном целеполагании на достижение, «движении от одного опосредования к другому», продвигался бы от «одного обусловленного условия к следующему», достиже-

ние (окошение) одного положения приводило бы к его застыванию, окаменению, и становилось бы только натурным образцом для изображения следующего положения. Подобная связь понятий, что «нечто опосредовано неким другим» определяет содержание, как зависимое и конечное. Движение к нему и даёт результат, который есть «труп оставивший позади себя тенденцию» (Гегель). Это не движение, а пере-движение, перемещение.

Негативный процесс познания происходит путем выдалбливанием пустот в пространстве и оставляет его изъеденным, обезображенным. И искусство тогда не «поднимает меня до себя», но само опускается до меня. Очеловечивается. Это не эволюция, а болезненное обретение тварности (компьютерный редактор рекомендует изменить на «товарности»). Не прогресс — регресс. Однозначность искусства, подобная лозунгам, ревниво выкрикиваемыми contemporary art в сторону всего, что шевелится, выброшенное к берегам времени: «Однозначно искусство!».

Перестановка старой мебели, бесконечное украшение комнаты сувенирами и безделушками. Зачем появилась каминная полка? Собирать памятные фигурки. Зачем хранить авторитарную память массового разлива? Собирать пыль. И всё же делать своим основанием, оправданием — «было» полагать точкой отсчёта. Продуктивное пере-опыление. За бурным имитированием деятельности скрываются всё те же четыре стены в один этаж и ещё подвальное помещение.

Этот дом (или хибарка?) не видится нам во сне, как когда-то Юнгу явились уровни человеческой психики в образе старого поместья, где, спустившись в подвал (он же «бездна бессознательного»), обнаруживаешь «архаические останки». Нет, это скорее «Погребок дядюшки Фрейда», откуда достают антиквариат и передают его — в точности, как в рассказе Чехова «Произведение искусства»: « — Поставить на столе такую фантазмагорию, значит квартиру загадить! Я ведь человек семейный, у меня тут детишки бегают, дамы бывают. — Конечно, если на это смотреть с точки зрения толпы, то эта высокохудожественная

вещь представляется в ином свете. Но, доктор, будьте выше толпы!» [8, с. 516].

Квартира современного искусства однозначно в духе бидермейер. Её содержат, как музейный экспонат. А по ту сторону комнаты «похожи на пеналы, с тем только отличием, что кроме карандашей и ручек здесь были люди и примусы». Там по-прежнему открыто Общежитие имени монаха Бертольда Шварца, слышно потрескивание примусов и чужое сопение, потому что «фанера, как известно из физики, — лучший проводник звука» [9]. Почему оно звучит? Как заблудившаяся бесконечность, пронизательный звук сквозного ветра. Не стойте на сквозняке памяти — простудитесь, и это не лечится.

Возможности умножаются, множатся на два и, как в организме, напуганном голодом, всё откладывается про запас (Катюша Маслова на картине боялась одного: «Как бы не похудеть!», и поглубже прятала коврижку). Наблюдается тахикардия и дыхательная недостаточность. Пространство (современного искусства) стало задыхаться, пока не здохло человека. Испугалось предписаний врача, что «иногда люди умирают от долгого хождения по каменной лестнице» (А. Чехов), а от избытка репродуцированных форм можно получить диабет, и... пересело на лифт. Главное, чтоб было удобно.

Перепись населения. Человек не глядится в искусство, как в своё отражение, «как в зеркало, глядясь в твои черты...». Что мы увидим, не споткнёмся ли? Образ человека является как счастливый (или всё-таки несчастный?) случай. Инъекция счастливого случая болезному времени. Временно — помогает. Но оно само нуждается в противодействии, чтобы преобразиться. Пока вместо этого только смиренная рубашка искусственно созданных комплексов и бессрочный ангажемент на безвкусицу — авось, само переберется.

Образ человека остался в состоянии левитации, затерянный во вселенной; он не порождает время, как если бы «до меня времени не было, после меня не будет, со мной оно приходит и уходит». Он появляется нечаянно, негаданно, он не

загадывает время, попадает туда наугад. Наступает. Трагедия. Вовремя. Конъюнктив глаза (и глаза) времени вымывает его, как чужеродное тело. А без героя нет трагедии. Без судьбы нет героя. Судьбу подменяет сценарий. От человека уходят через человека же, расщепляя его, фрагментируя, собирая заново и проч. Это не ситуация с кубистами, которые «содрали кожу с плоти предметов» (Н. Бердяев), как и пройден этап «монументализации наброска», о котором говорит Зедльмайр, приводя слова Рильке, обращённые к Родену — о суверенитете художника: «Художественное целое не обязательно должно совпадать с привычным предметным целым; художнику подобает из многих вещей делать одну, из самой ничтожной части вещи — целый мир» [4].

Разбирая человека по слоям, — от духовных до социальных, — искусство стало абсолютизировать плоть до полного исчезновения за ней человека. Но за этими наслоениями, напластованиями не осталось «чувственной середины». Внимание к деталям заставляет действительность рассыпаться на фрагменты, которые складываются в какую-угодно комбинацию, но всегда одну. Это сложение «не способность схватывать целое раньше частей, а способность гипертрофировать частности». Парадоксальный негативный антропоцентризм. Негативный именно в смысле изъятия человека; парадоксальный в том, что формально человеческое («жизнеющее») остаётся, и «этот случай всех злее», потому что оно подменяется эрзацем, который выдаёт себя за человека, и этот двойник имеет множество личин: «человеческое в своих проявлениях одно и то же, а его отрицание многообразно» [4]. Искусство очеловечилось и молчит. Потеряло дар речи. Это надменное молчание (если искусство не возвышает человека «до себя», оно смотрит под себя, под ноги, чтобы в темноте не споткнуться), такое же, как у Уильки Чарльзовны Тфайс в рассказе Чехова «Дочь Альбиона»: «Стоит, каналья, и сознаёт, что она человек, а стало быть, царь природы» [8].

Движение не «назад к человеку», а через разрыв между «художественной формой и чело-

веческим содержанием» (но тоже движение?). Искусство перестало резонировать с жизнью и быть музыкой, которая, «минуя сложные дефиниции, приводит к наивысшему обобщению», а сдалось на волю победителя — времени. И происходит, что эту «несомненную, как выражались в восемнадцатом веке, конфузию, представляют как очевидную, как выражались в восемнадцатом веке, викторию».

Остаётся остановленная форма вместо материального движения. Начинается «история форм» вместо истории превращений. При этом созерцание приобретает (вынужденно — если не приспособится, то рискует погибнуть, и это не будет уже «обоюдная гибель в бою — подлинное начало прекрасного» (Ф. Шеллинг), а скорее самоубийство духа, которое начинается с ослепления, но не подобно Демокриту, а с тем, чтобы можно было механизировать визуальное осязание — заменить его двигательным протезом. Так, попытка «монументализировать набросок» или «из части вещи сделать целый мир» наталивается на регресс способности продуктивного воображения, и культивирует вместо него произвол. «Бесконечность родная — материнское око» (Ф. Гарсиа Лорка) только потирает глаза — всё это на самом деле. Истинное искусство за-глазно, за-очно.

Меняются абрисы предметов, отпечатанные на глянцево (по)верхности, окаймлённые пылью от прошлых перестановок — фиксированная «материализация блеска, вместо просветления материи» (Д. Ги). Так снимают отпечатки времени — нужно их припорошить. «Как здесь натоптано!». Овременение человека и очеловечивание времени. «Искусство выражение времени постольку поскольку, а по существу своему оно вне времени: оно есть эпифания свободного от времени вечного — в прорывах времени» [4]. Там, где тонко, там и рвётся. Время обросло слоновьей кожей, но и оно изнашивается, а вообще кожа времени и его слёзы — крокодилы.

Можно смотреть на тотальную репликацию и редупликацию форм, как на естественный про-

цесс передачи генетической информации от поколения к поколению, от произведения к произведению (нужно ведь поддерживать популяцию). Можно даже ею любоваться, как закатом... искусства. Оно отшатнулось от края земли, который несомненно есть, до грани, когда оно «уже не в себе, но и не для себя, а всецело для другого» (А. Босенко). От края до грани. Эта траектория звучит, как иступлённый треск карандаша, вставленного в шестерёнку, которая, повторяя, с искусственной лихостью складывает на бумаге причудливые формы. Уризен Блейка, «великий архитектор», *променял свой циркуль на спирограф*. Фигуры, которые выходят из-под него, могут считаться слепками современности: из повторяемости одного элемента во множестве комбинаций появляются новые формы. И есть в них эффектность (без эффекта), но такая форма не процесс, а производство. Один за другим очерчиваются «круги задач» — пространства множатся, «возникают друг после друга, но и присутствуют друг подле друга. Симптоматично и уникально то, что в течении дня мы можем переходить из одной сферы в другую, в неспособности ни от одной избавиться. В этом и есть наш шанс, и грозящая нам опасность» (Х. Зедльмайр).

Но вопрос, как водится, в другом: «за что?». Могла ли Муму *представить*, что Герасим, которого она *воспринимала*, как незлобивого хозяина, так с ней поступит?

Пыль в глаза. Любая видимость содержится в субъектно-объектных отношениях, тогда как *представление* открывает сущность предмета в его инобытие. В его возможности, но ещё не-бытии. Представление дано «не изолированно, но лишь как момент тотальности, как момент самого познания».

Когда дух вспоминает себя в созерцании, он поднимается на ступень представления. Созерцание снимается в пользу представления.

«В представлении разворачивается расхождение и опосредствование раскрытого содержания, и самостоятельные формы не только скрепляются вместе в некоторое целое, но и объе-

дняются в простое духовное созерцание и, наконец, возвышаются до мышления, обладающего самосознанием. Это знание есть тем самым познанное посредством мышления понятие искусства <...>, в котором все то, что различно по содержанию, познано как необходимое, а это необходимое познано как свободное» [3]. Здесь видно первое различие между представлением и восприятием: для воспринимающего сознания «предмет есть скорее явление и его рефлексия-в-самое-себя, есть для себя сущее внутреннее и всеобщее. Сознание этого предмета есть *рассудок*» [1, с. 256]. Однако воспринимающее сознание ещё не свободно в созерцании. Прежде, чем перейдет к созерцанию, оно раскрывает перед нами истинность вещей, через постижения их связи — делает очевидными «данные обстоятельства», но ещё не обобщает их до образа, оно предполагает.

У Вейдле встречаем следующие слова: «созерцательное отношение к мыслимому сменяется лихорадкой искания точек опор для нового созерцания все того же» [10]. Говоря о представлении, имеет смысл провести параллель между созерцательностью и созерцанием. Первое, как «овеществлённое застывшее чувство», которое не рефлектирует. Оно пассивно и вызывает «паралич преобразующего начала» (хотя и это в своём роде действие). «Точка единства в самосознании», которая силится найти себя в созерцательности, отдаляется на невообразимые расстояния. Созерцательность — это качественная черта предмета искусства. Это свидетельство его отчуждения — как от зрителя, так и от творца, и уход в отдельное функциональное пространство, где оно не выполняет никаких функций кроме как — забываться.

«Созерцание» — интеллигибельное созерцание. Рефлектирование внутренней деятельности в «процессе постоянного продуцирования актов интеллигенции» [3] — это быть одновременно созерцаемым (производимым) и созерцающим.

Искусство стало страдать мегаломанией и вытеснять жизнь из жизни, подменяя её эрзацем

и слепком с чужой рефлексии. С чьей чужой? Это рефлексия чужая, гипертрофированное размышление о себе, «вторжение документальности, бесформенный случай из жизни» (В. Вейдле). «Чем больше мы в себя всматриваемся, тем расплывчатей становится образ», или, как сказал Антуан Рокантен в «Тошноте», — «Моя бабушка говорила мне: если будешь долго смотреть в зеркало, рискуешь увидеть там обезьяну» [11]. И даже не попытка через «опосредование прийти к всеобщему» — слепок с жизни. А раствор для формовки замешан на бытии мыслящего духа. Он замурован в замершей форме, из которой один за другим достают сувениры — тиражированное видение. Ни за чем — на память — за которой зачем известное невообразимое. Попытка изобразить образ становится из-ображением, девальвацией образа, обезображиванием, — когда к образам зывают, как к покойникам. Как задыхается рыба без воды, они превращаются в тухлый факт; «но не будем говорить о фактах. Факты уже никого не трогают. Это просто отправные точки для вымысла и рассуждений» (Борхес). Образ не изображается; образ высказывается и становится видимым «оттуда» — в зените субъектно-объектных отношений. И мысль, и идея — это остановленное мышление, подобное тому, как течение замирает в леднике.

Действует ли в искусстве закон непроницаемости, который предзадан к преодолению и мыслительным скачкам через препятствия? Но ведь «мы братья преград не обещали — мы будем гибнуть откровенно» (Б. Пастернак). Н. Бердяев именно попыткой «преодолеть закон непроницаемости», желанием кубистов проникнуть за материальную оболочку к более тонкой плоти мира обозначал смысл кризиса искусства, «радикальный разрыв с античностью», но одновременно и шанс для нового искусства — переход «от материальных тел к телам душевным» [12].

Заглянем в пинакотеку современного искусства. Перед этим вооружаясь вопросом: что делает его современным и почему оно современно нам, насколько оно своевременно и «вчасно». Как учил незыблемый Козьма Прутков: «Зри

в корень!». И выясняем, что со-временным делает его временность — тяга (парадоксальная) к забвению, добровольное обретение смертности. Здесь, боковым зрением, можно смутно разглядеть мысль о секуляризации искусства; но речь не о потере «божественного начала» (тогда нужно было бы объяснить и его явление), а об обмирщении, как умерщвлении искусства, — когда оно вынуждено решать проблемы «бытового характера». Положение искусства — манерная поза, которую его заставляет принимать время — позировать, застывать: «замри или ополоумей!» (Б. Пастернак), можно сравнить с участью «думающего прежде» — Прометея. Ситуация уникальная: искусство обречено на муку (и изувечивание) человеческим, плотским страданием, но возможным это становится из-за его божественного бессмертия и единичной человеческой, супротив единой общественной памяти. Употребление «укомплектованных блоков времени» (Д. Ги) — новая обусловленность человеческого действия; они заполняют пространство настолько плотно, что практически не остаётся ни единого промежутка, лакуны, в которой могло бы засквозить надпространственное — сквозняков избегают из страха простудиться.

Возвращаясь к вариациям с мрежей: если вообразить воздушный и пронцаемый покров мира в образе сетей — мрежи (так и мережива), то мы неизбежно заметим и узловые точки в местах, где перехлёстываются нити. Здесь стоит вспомнить «силовые центры», которые вводит П. Флоренский при определении пространства. Силовой центр — образ обособления; «этими центрами связывается и определяется пространство, будучи условием координации связи; пространство имеет свойство, соответствующее характеру деятельности этих центров». Он предлагает две возможности мыслить пространство: либо силовое поле, образуемое этими центрами, искривляет и тем организует пространство; либо пространство своею организацией, т. е. кривизною, определяет некоторую совокупность силовых центров [6]. Какова действительность (и действенность) совре-

менного искусства, форма которого, даже, если она «воплощает отвлечённый запас впечатлений» (А. Гильдебрант), прежде всего — процесс? Каково «силовое поле» современного искусства и как изменился «орган восприятия» к «силам невидимым» — но от этого не значит, что не существующим. (А изменится он мог под давлением, так же как, спускаясь в глубь Марианской впадины, всё более странными предстают её обитатели, которые адаптируются под окружающую среду). Стоит поставить вопрос о действенности искусства и характере этого действия (направленного на ослеп в Ничто, если не было снесено прорвавшей трубой конформизма), но не на уровне купли-продажи и оценки «вклада в мировую экономику», а «как возможно бытие искусства в мире, где «напрочь ампутирована фантазия»?

Рокировка в постановке формальных задач искусства с вопроса «почему» в причинное «для того, чтобы» обозначает его переход из сферы творчества, как средоточия чувственно-духовных сил, «Столпов творения» [13] в сферу «продукта для сбыта». Времяубийство, времяубиение становятся основным лейтмотивом (и даже ведущей темой) времяпровождения — способ дела и логика смысла (бессмыслицы), как «перед смертью не надеешься». Весь воздух свободного пространства выдыхается до основания, оставляя за собой вакуум — вечную мерзлоту, при которой никогда не наступит весна. Устойчивый арктический климат. Человек ещё должен смёрзнуться в тоталь-

ность воли, чтобы преодолеть космический холод настоящего. И если это вдруг случится, он будет отброшен в пространство, где его растворит в себе жар внезапного света, загоревшейся мириады Солнц. Созерцание их создаёт кристально чистую свободу действия, выпуклое видение, которое фокусирует в себе свет, нагревая его до запредельных температур.

У искусства нет «той стороны»: оно посторонне. Нам *кажется*, предвидится, но любой ракурс будет безошибочным. Кажимость искусства — его подлинность и природа. Его тайна и его очевидность. Сущность и явление в едином ключе познания — сквозном, поэтому оно может позволить себе быть многоликим, иначе образы начинают страдать клаустрофобией, в замкнутом пространстве времени.

Кажимость — необходимое «не-» к нашему «Я», которое должно быть преодолено. Одномерность и безмерность искусства. Искусство без меры. А безмерное содержит в себе все измерения, которые теряют в нём свою определённую. Другое измерение, невидимое глазу, но постигаемое, через бесконечную анфиладу представлений и интерпретаций. Кажимость, которая высказывается. (Что бы в лицо высказало искусство, спроси его, что оно думает о нас?). Это высказывание — «живое осовременивание вневременности», когда вневременное становится современным, современным, но своевольным — свободно творящим из ничто человеческого духа.

1. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук : в 3 т. [Текст] / Г. В. Ф. Гегель ; отв. ред. Е. П. Ситковский. — М. : Мысль, 1977. — Т. 3. — 472 с.
2. Кржижановский С. Д. Философема о театре [Электронный ресурс]: (Проект) / Lib.ru: «Классика». — Режим доступа: http://az.lib.ru/k/krzhizhanowskij_s_d/text_0370.shtml. — Назва з домашньої сторінки Інтернету.
3. Шеллинг Ф. В. Й. Соч. : в 2 т. [Текст] / Ф. В. Й. Шеллинг; пер. с нем., сост., ред. А. В. Гулыга. — М. : Мысль, 1987. — Т. 1. — 640 с.
4. Зедльмайр Х. Утрата середины [Текст] / Ханс Зедльмайр; пер. с нем. С. С. Ванеяна. — М. : Прогресс-Традиция, Изд. дом «Территория будущего», 2008. — 640 с.
5. Булгаков С. Н. Свет невечерний [Электронный ресурс]: (Проект) / Библиотека русской религиозно-философской и художественной литературы «Въхи». — Режим доступа: <http://vehi.net/bulgakov/svet/index.html>. — Назва з домашньої сторінки Інтернету.

6. *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях [Текст] / П. А. Флоренский. — М. : Прогресс, 1993. — 324 с.
7. *Гильдебранд А. фон.* «Проблема формы в изобразительном искусстве» и собрание статей. О Гансе фон Маре [Текст] / Адольф фон Гильдебранд ; пер. с нем. Н. Б. Розенфельда и В. А. Фаворского ; предисл. А. В. Васнецова. — М. : Изд-во Моск. гос. полиграф. ин-та, 1991. — 164 с.
8. *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. [Текст] / А. П. Чехов. — М. : Наука, 1975. — Соч. — Т. 1. — 652 с.
9. *Ильф И., Петров Е.* Двенадцать стульев [Электронный ресурс]: (Проект) / ЛитМир — Электронная Библиотека. — Режим доступа: <http://www.litmir.co/br/?b=12440>. — Назва з домашньої сторінки Інтернету.
10. *Вейдле В.* Умирание искусства [Электронный ресурс]: (Проект) / Электронная библиотека RoyalLib.com. — Режим доступа: http://royallib.com/read/veydle_vladimir/umiranie_iskusstva.html#0. — Назва з домашньої сторінки Інтернету.
11. *Сартр Ж.-П.* Тошнота [Электронный ресурс]: (Проект) / ЛитМир — Электронная Библиотека. — Режим доступа: <http://www.litmir.co/br/?b=24238>. — Назва з домашньої сторінки Інтернету.
12. *Бердяев Н. А.* Кризис искусства [Текст] / Николай Бердяев. — М. : Изд. Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1918. — 48 с.
13. Область звёздообразования в туманности Орла.

Лебедева А. И. По той бік мистецтва: Історії одного погляду

Анотація. Стаття ставить до розгляду ставлення форми до явища і наслідок цього відношення для художнього твору. Гіпертрофія частки по відношенню до цілого. Перехід від видимості до сутності через розгляд художнього твору в момент його (у)явлення, представлення через погляд. Момент переходу — кинутий погляд, як втрата. Позачасове, яке стає своєчасним, вчасно — робить мистецтво сучасним, причетним до моменту епохи. Одномірність сучасного мистецтва, як втрачена безмір — мистецтво без міри і часу, як розрив з історичністю. Бачення, в якості вільні дії, «преображающий початок» уяви, перетворене в свавілля. Тіні надпросторового образу, що з'являються на гладині часу «не змінюючись, не змінюючи», залишаючи по собі викривлене зображення. Криве дзеркало мистецтва і дійсне, як єдина сторона. Відбивна здатність мистецтва — його таємниця і очевидність, що робить транспарентним стан людини.

Ключові слова: погляд, бачення, уява, образ, вчасне, позачасове, сучасність.

Лебедева А. И. По ту сторону искусства: Истории одного взгляда

Аннотация. Статья ставит к рассмотрению отношение формы к явлению и следствие этого отношения для художественного произведения. Гипертрофия частных по отношению к целому. Переход от видимости к сущности посредством рассмотрения художественного произведения в момент его явленности (кажимости), пред-ставленности через взгляд. Момент перехода — брошенный взгляд, как утрата. Вневременное, которое становится своевременным, вовремя — делает искусство со-временным, причастным к моменту эпохи. Одномерность современного искусства, как утраченная безмерность — искусство без меры и времени, как разрыв с историчностью. Видение, в качестве свободного действующего, «преображающего начала» воображения, превращённое в произвол. Лики надпространственного образа, появляющиеся на глади времени «не изменяясь, не изменяя», но искажая отражение. Кривое зеркало искусства и истинное, как единая сторона. Отражательная способность искусства — его тайна и очевидность, делающая транспарентным состояние человека.

Ключевые слова: взгляд, видение, воображение, образ, своевременное, надвременное, современность.

Alena I. Lebedeva. On the other side of art: the history at a glance

Summary. The article explores the ratio of forms and phenomena, and a consequence this attitude to artwork. Hypertrophy of the details in relation to the whole. The transition from a visibility to the essence through the examination of artwork at the time of the phenomenon (seemingness), pre-representation through glance. The moment of transition — cast glance as a loss. Timeless, which becomes timely, on time — makes an art participating to the moment of epoch. The one-dimensionality of modern art as loss immensity — the art without measure and time as a gap with the historicity. Vision, as the free-will of «transforming principle» imagination turned into outrage. Faces nadprostranstvenno image appearing on the surface of time, distorting the reflection. Distorting mirror of art and true, as a single side. The reflectivity of art — is secret, and obviousness makes transparent the human condition.

Keywords: sight, vision, imagination, image, timely, timeless, modernity.