

# ТАВТОЛОГИЯ ОБРАЗА

АЛЁНА ЛЕБЕДЕВА

Разговор об образе требует отказа от образности — это требование самого образа, который снисходит, чтобы быть нам пред-явленным. Это нисхождение, «падение вверх» — зримая пустота, предчувствие образа. Страх перед выдохом, чтобы не потревожить, когда звезды, огромные светила, падают и рассаживаются на заборе, как грачи. Слова определяют образ, обрекают его на вечное одиночество, окружая, отбрасывая к началу в Неразличимое своей собственной определенностью.

В редкие мгновения он предстает перед взглядом, минуя представление. Представление — его память о зримом и чувственном. В себе он тотальность, бескрайнее средоточие чувств, где каждая точка — среда и корпускула света. Они осыпаются в воображение, но это еще только барханы вообразимого.

Образ предшествует воображению, наделяет его стремлением во-образиться. Для него он перво-реальность единства, явленного в своей многообразности. Воображение приобретает фасеточное зрение, чтобы различать мельчайшие оттенки света, но оттенять, оставлять в тени детали вещей.

Образ — возможность действительности и антиматерия реальности. Соприкасаясь, они аннигилируют. В образе реальность может натолкнуться на собственные границы, значит, обнаружить

предел своего-возможного и так же преодолеть его в невозможное.

Для реальности этот предел — познание. Воображение переходит его, переходит, «переступает, приподнимаясь на время» (Э. Блох), происходит пределом, представляя не реализованную невозможность (возможная невозможность), но саму *возможность* такой реализации. Если же реальность представляется как окончательная, завершенная, это породит только окаменевшие образы, которые тают глыбой времени, растекаясь от одного истока.

Гегель, рассматривая три формы искусства: символическую, классическую и романтическую — описывает слияние образа и идеи, духа и чувственного воплощения. Рассматривать образ в классификации этих форм значит, скорее, рассматривать образ образа. Здесь он предстает перед нами как образ формы, а форма в своем разворачивании также является образом и, образуясь, является. Образ, собственного развития не имея (он свивается в форму, восстанавливая в ней свою преходящность), развоплощается в материи, проникая ее собой. Форма — ипостась образа, его пред-стояние. Только преодолевая в воображении, и воображением формы мы можем созерцать образ [18]. Поскольку форма — это процесс, который ничего не схватывает, не прибивает гвоздями к стенам времени, чтобы спрятать пробоины простран-

ства, то преодоление начинается с созерцания, которое стало пассивным, чтобы быть погруженным в этот процесс. Там оно проявляет себя как спонтанность и полагает начало продуктивной способности воображения. Но пока время образуется, *образуется*, изумляясь.

Стремление к преодолению формы мы обнаружим и в «трех формах искусства», описанных Гегелем. Однако это стремление здесь есть стремление к идеалу, достижению и выходу за его пределы, а идеал — действительность, получившая форму, соответствующую своему понятию [1]. Образ здесь есть «реальность идеи», а идея выступает как *формообразующая*.

Движение от формы символического к романтическому искусству можно так же описать, как обретение содержания-идеи, выходящего за пределы своего воплощения. То есть это процесс полагания различия между идеей и ее реальностью. Но прежде оно положено, как возможное единство (здесь нужно заметить, что как возможное оно представимо благодаря воображению, хотя и не упоминается. Можно предположить, что это имманентная сила, присущая развоплощению — рассеиванию сущности в образе), когда единство снято, искусство возвращается к противоположности, различию реальности и идеи. В этом развитии задача рассмотреть «преходящее» образа. И эта переходность то, что делает его всегда-иным в разных ипостасях.

В символическом образе еще только явление, которое идея находит несоразмерным себе. Вернее — она ищет соразмерности в наличных явлениях. Тщась расширить их, прибегает к «беспредельности, разбросу и ослепительности образований» [1]. Отношение к предметному миру здесь приобретает ту отрицательность, что образ чувственного явления видит себя через себя же и находит себя в себе, получает то искажение, которое необходимо даст ему увидеть себя в другом.

Но эта необходимость связана с навязанным идеей долженствованием видеть себя в наличном чувственном воплощении. Образ здесь только искаженное, или, скорее, затуманенное явлением

собственное отражение, он стремится наблюдать его в единстве частей, но видит только собственную односторонность. Так, символическое еще лишено движущего противоречия, но уже пытается положить различие. Впрочем, произвольно.

В классической форме искусства, где идея достигает полного соответствия с образом, она из абстрактной определенности символического становится конкретным содержанием — единством человеческого образа и духа. Классическое искусство само определяет свою идею, завершённый идеал видит в человеческом облике. Так, дух здесь состоит в своей конечной определенности — в образе человека, но не представлен в своей истинности, как бесконечное; здесь образ предстает некоей наполненностью, как застывшая форма, придающая содержание духу. И не только он не соответствует своей вечной природе, но и сам образ приобретает не свойственное ему саморазвитие. Его можно назвать негативным, как выполняющим свою избыточность неосвоенными пространствами. Когда достигнута вершина слияния образа и содержания (что невозможно, потому что образ всегда прежде содержания, он «прежде» содержания), избыточность реальности порождает иной мир — совершенное, свершённое пространство, которое означает конец этого несовершенного мира.

Совершенной может быть только иллюзия. Она даже способна создавать совершенную вечность. Искусство далеко от иллюзии, которая кажимость его. Хотя она и может возникнуть как Фата Моргана, его истинность в видимости. Н. Бердяев говорит о своей нелюбви к классицизму, «который создает иллюзию совершенства в конечном. Совершенство достижимо лишь в бесконечном. Стремление к бесконечному и вечному не должно быть пресечено иллюзией конечного совершенства» [2]. Классическое искусство можно трактовать в определенном смысле как безобразное, которое, по выражению Гегеля, «более тесно связано с содержанием».

Приведенные «типы формообразования», в своем разворачивании, это попытки искусства, кото-

рое видит себя не извне, а изнутри, и видит только свою видимость, натолкнуться на собственные границы. И в точках касания видимости, которая видится, и кажимости, которая высказывается, обрести свою истинность, как «единство бытия и ничто».

Образ более реален, чем реальность. Лишен «более-менее» — он тотален. В своей кажимости становится необратимой определенностью, однако в себе он ничем не определен, порождая беспредел реальности, и она пытается ограничиться, отмежеваться от него как от чуждого. Образ — это воссозданный хаос, и его прихождение влечет (влачит) пространство беспокойных форм. Он неделим, как целое, но распадается на многие сущности, дробится на бесконечное множество форм. Множество, восходящее к единому. Свет, восходящий (исходящий) к своему источнику. Образ незрим без «будто». Без допущения, что так не бывает, и он то, чего не бывает — образ иного, инообраз действительности, которая сомневается в себе — возможно? Восходящая к человеку «мощность» чего угодно. Ситуация художника, когда он не должен «быть голодным» — исполненность возможностями и свободная игра их. Но это требует универсальности образа деятельности. Иначе породит пустую образность. И *будто бы* — исток его бытия в существовании. Своевольное «будь» созерцания. Показалось. Померещилось. Образ в этом мареве клубящихся смыслов — то пространство, которое не дает пустоте вокруг сомкнуться. Он безразличен к нам, его отношение к нам — без различий. Он относится ко всему и ни к чему. Образ безличен и свертывается без-нас-лично.

Мы наделяем образ собой и сами становимся образом — становим (как в украинском языке слово «становити» — быть составной частью чего-то, являть собой). Образ показывает только то, чем является. А явление существенно. Поэтому образ не зеркало, которое можно обмануть, как это пытался сделать Густав фон Ашенбах, понимая тщетность своей попытки, — он не обманывается и не лжет. Трагедия его существа в этой

отверзости перед ничто и чем-то, что может доставить мучения, подобные песчинке в теле раковины, но они не обязательно станут жемчужиной, могут оставить только страдательный блеск, который нуждается в «еще одном свете». Как правило, искусственном или «секуляризированном свете» (Г. Зедльмайр).

Образ не о *чем-то*, он ни о чем. Но он может стать *чем-то*, «обнаружением первореальности самого субъекта» (Н. Бердяев).

Образ не схватывается — все охвачено образом. Прежде, все различает себя в образе, чтобы стать всем. Он прежде, упреждает чувства, которых еще нет. Но не сковывает их грядущим, а обращает в настоящее — в возможность появиться. И то, *каким образом*.

Образ неповторим, но часто связан с повтором. Искусство, из-ображая, создает неповторимость повторяющейся реальности, но когда оно входит в образ, когда начинает свою деятельность во-ображение, тогда оно повторяет неповторимое, захлебываясь от восторга, твердит об «одном и том же» на все лады, создает твердь образа, делая его осязаемым [19].

Как можно представить себе сущность, охваченную пламенеющим явлением? Оно сгорит во взгляде, ничего по себе не оставив. Так выглядит отсутствие воображения — пепелище. Без него, а оно образно определяет бытие явлений, взгляд обращается в произвол, которому не за что зацепиться, поэтому он блуждает, сея ветер, но бури не ожидается.

Искусство изображает образ образа. Он многообразно един во многих своих ипостасях.

Образ — и нехватка, и избыток. Лакуны бытия, исполненные нерастраченным временем. Искусшение образа и образом — присвоить время, которое не было утрачено. Оно просто потеряно из виду. Образ не необходимость — он проходец. Всегда пойдет в обход реальности, по закоулкам действительного. Конечно. В одиночестве. Оно не может быть *определенным образом*, способом, оно не случается, оно может быть только собой: «Бездна одиночества одна / И один идешь

к ней издалека / одиноко, как одна волна / в одиноком море одинока» (Х. Р. Хименес). Одиночество может стать только тобой. Войти в образ, и обратной дороги нет.

Амбивалентная фраза «одиночество — образ» прозвучит утешительно для тех, кто противопоставляет одиночеству не-одиночество и утешен он будет тем, что одиночество — это лишь образ, примара, примарилось однажды.

Для другого это будет непроницаемое, тотальное одиночество образа, более настоящего, чем само настоящее. Последнее — нынешнее, заключает в себе все времена: оно тяготится прошлым, бредит грядущим. Но образ не тяготится ни одним временем и не заключает его в себя. Он отпускает его на свободу.

Образ — червоточина пространства и времени.

Он равнодушен к нам, но образ *равнодушен* нам. Он, равно, форма души.

Форма выступает как определенность множественности и содержит в себе еще не раскрытые отношения к всеобщему, которые затем будут положены силой воображения. Мириады еще не различенной простоты скрываются внутри образа и являют себя в художественном как раздвоение единого. Первичное раздвоение «я», о котором пишет Г. Гессе в «Степном волке»: «...В действительности же любое «я», даже самое наивное, — это не единство, а многосложнейший мир, это маленькое звездное небо, хаос форм, ступеней и состояний, наследственности и возможностей. А что каждый в отдельности стремится смотреть на этот хаос как на единство и говорит о своем «я» как о чем-то простом, имеющем твердую форму, четко очерченном, то этот обман, привычный всякому человеку (даже самого высокого полета), есть, по-видимому, такая же необходимость, такое же требование жизни, как дыхание и пища» [3].

Созерцания (как «что») искусства порождают *время пространства и пространство времени*. Время пространства являет его нам сперва как ограниченное и определенное, образы предстают перед нами, как долженствующие появиться, но все, что мы видим — это ожидание и фан-

томные боли. Видимость, порожденная нуждой загнанного времени, жаждущего остановиться.

*Время пространства* — ситуация современного искусства, когда время теряет свою определенность, как изначальное и бесконечное, становится «бесконечным прогрессом» — уточняется, вместо утончается. Потому что «там где тонко, там и рвется». Современная культура не может позволить себе рисковать и уничтожить время, творя историю. Необходимой случайности она предпочла однозначность. Истории — количественные перемены.

Карл Ясперс называет историю «явлением бытия» — «Уничтожение времени во времени. Осознавая историю человек осознает вечность» [4]. Мы сегодня погружаемся, а не уничтожимое время «повышенной прочности», обремененное и обреченное пространством. Муляж универсума.

Отношение конечного и бесконечного, из которого мы черпаем живое противоречие искусства, заставляет взглянуть и на обратную сторону вечности. Супротив нее не поставишь не-вечность. Противоречие вечности — раздвоение единого на «твою и мою» бесконечность. Вечность можно увидеть только в ночи другого, она «видна, если заглянуть человеку в глаза — в глубь ночи, которая становится *страшной*; на встречу тебе нависает мировая ночь» [5, с. 289]. «Ночь-хранительница» (Г. В. Ф. Гегель) — образ, принадлежащий духу. В нем все содержится еще как неразличенное — образы здесь не-представимы, не поставлены еще перед представлением, как предмет.

Это всеобщий образ Неразличимого, заключающий в себе «все образы» как тождество различия. Полагание этого различия, различения образов — это освобождение духа, его возвращение к себе как к «определенным образом различной в себе тотальности» [5, с. 253], к Истине.

Все много-образие человеческих представлений, как сущих, поднимается на поверхность сознания *силой воображения*. Однако это еще только *воспроизводящая* сила воображения. Искусство — это попытка поставить образ перед представлением, как нечто мне-принадлежащее в своем на-

личном бытии. Но образ всецело в неуловимости попытки, как ускользающая вечность, его зримое движение в акте творчества — это образность, положенное отношение между частями — форма. И только в живом созерцании произведения искусства, умо-зрении его, образность становится Образом — дерзновением к свободной целостности Красоты.

Человеческая история своей преходящестью — это отрицание вечности через осознание, опосредствование ее мыслью. В этой отрицательности человек обнаруживает себя как *точку*, в которой свершается мировая история, обретает время как созерцаемое становление.

Вечность, допустившая в себя со-знание, становится сплошностью времен, открывающихся перед созерцанием как необозримый океан, как искушение познанием, когда взгляд, утомленный наблюдением удаляющегося горизонта, отказывается от слепящих красок пелены явлений. Что нечеловечески трудно, когда глаз в естественном своем состоянии нуждается в раздражении светом, но, отказываясь от него как от *чувственно-го* раздражителя, в особом смысле символического — когда символ выдает свою механическую связь за живое единство образа и идеи, человек в своем первичном усилии преодоления стремится к свету метафизическому. Еще сосредоточенная в себе чувственность, становясь безучастной к себе, перестает быть предметом рассмотрения самой себя, становится чувственной деятельностью. Момент отрицательности содержится в *восприятии*, когда оно принимает целое как отношение частей и так же отказывается от этого отношения. Открывает его еще только как механическую связь. Осознанные таким образом части образа выходят из-под власти фактов и рассудочных определений. Созерцание переходит к тому, что находит единичное и особенное, как проникнутое *всеобщим*. Постигание чистого света — происхождение искусства *до цвета*: «Свет неделим, свет сплошен, — есть во-истину непрерывность. Нельзя в пространстве, наполненном светом, выделить область, не сообщающуюся со всякою дру-

гою областью; нельзя уединить часть светового пространства, нельзя отрезать часть света» [6].

Эмиль Сиоран разделял человечество на две непримиримые половины: «тех, у кого есть чувство смерти и у кого этого чувства нет...один живет так, как если бы он был вечен, а другой непрерывно думает о своей вечности, в каждой мысли отрицая ее» [7].

Современное искусство не отрицает вечности, не опредмечивает свое отрицание. Оно *положительно* и не отрицает ничего. Вульгаризированное всепринятие общепринятого. Однако искусство, равно как жизнь, связано (повязано) и со смертью. Ощущение этой связи есть уже в словах Вагнера: «Искусство становится свободным лишь перестав стыдиться своей связи с жизнью» [8, с. 6]. А признав жизнь, необходимо обращаться и к смерти. «И все к небытию стремится, чтоб бытию причастным быть!» (И. В. Гете)

Но современное искусство предполагает быть, а не стремиться. Не *бывая*. И это способ его бытия-бывания. За вечность оно приняло «бесконечный прогресс», неисчислимо продуцированные образы и образцы, за мгновение вечности — диктатуру Изменения, за продуктивное восприятие — удовлетворение, за воображение — механику и «закон ассоциации идей». (Этот ряд не обязательно прерывать: современное искусство за вечность принимает бесконечный прогресс, за мгновение вечности диктатуру изменения за продуктивное восприятие удовлетворение за воображение механику закона ассоциации идей — паузы можно поставить в любом месте). Продолжая словами Э. Сиорана, «ничто не может изменить нашу жизнь, кроме постепенного проникновения в нас отменяющих ее сил» [7].

Однако, современное искусство ли, теория ли, ввиду своей чопорности и благопристойного самомнения, соглашается рассматривать тему «смерти искусства» только после обещания пышной гражданской панихиды: «Но только все это иронически обыграйте! Иначе зрители со скуки порасходятся». Изменение стало эрзацем вечности, когда излишек пространства из лишенности вре-

мени породжає фальшиву довжину продовжителістю різноманітності. Простір втраченого часу — тоска по єдиному образу, втраченої вічності. Час простору — втрачене час.

Зміна — порожня, спустошена форма, перворечність, яка прийшла в запускання. Зміна дійсності. Єдине її призначення знайти в нас губительну пристрасть до очікування, передчуття невідворотного. Зміна — точка напруження протиріччя. Зміна в сучасній культурі — всього лише очікування того, що за нею прийде. Очікування, виконане сомнамбулическою скукою. Воно робить неможливим реальне перетворення, оскільки очікування передбачувано очікуваним і ним живе. Неможливість революції, яка є справою випадку; кінець історії, яка є «царство випадку в царстві необхідності» (Г. Маркузе).

Мистецтво не ілюзія і в ньому немає нічого обману, єдине, що воно обманює — це очікування.

Постмодернізм — палимпсест артефактів. Плоскість мистецтва до одновимірності, як єдиного можливого виміру. Річні кільця значень створюють циклічність *ситуації*. Вона замикається на собі. Вона замикається на собі. Вона замикається на собі і в собі, обставини стекають туди, як на паломництво.

Не сфери духа, а стечення обставини стали об'єктом сучасного мистецтва. Ситуативність, в якій глядач тільки пропонує вибрати спосіб переживання і інтерпретації. Волю до вибору, коли вибору немає — буріданов осел між двох лужаек. І в момент, коли акт спостереження мистецтва стає волевою дією, наступає кінець мистецтва, доступного сприйняттю, спостереженню. Мистецтво перестає бути самоочевидним. Воно використовується як «корисний інструмент пізнання», підкоряється практичному інтересу «переосмислення» світу, пресиченого значеннями — овеществленими формами розкладання суспільних відносин. Переосмислюють ситуацію [20]. Уже в самому слові «пере-осмысле-

ние» міститься надлишок. Слово-спіраль, в самій конструкції якої закладено множення просторів і оболонок до нескінченності. Це не «множення сутностей без потреби», коли відсутня зовнішня необхідність і створюєш з нічого і, як водиться, ні для чого. Мистецтво безкорисно. Воно навіть не проявляє потреби, не відповідає на неї, не виявляє її. Мистецтво це простір, де необхідність втрачає своє значення і стає неможливою бути-інакше-як. Неможливість не бути. Воно все те ж — інше.

«Ситуація» — це кімната з дзеркальними стінами і переосмислення її лже-існування в «преломленнях культури». Але мистецтво не належить ситуації. Неможливо бути художником «по ситуації» (хоча сучасне мистецтво доводить протилежне, і з'являються художники ситуації).

Осмилення, оточення сутності справжніми значеннями замінив творчість. Сучасний художник не творить — він «смыслит». Тут ставиться питання про його сучасність і своєчасність вироблення постольку, оскільки мистецтво взагалі здатне подолати час, як час існування, звертаючи його в створюване ставлення, яке «*существуя, не существует и, не существуя, существует*» [9, с. 52]. Надіти значенням, шукати значення — така ж порожня трата часу, як розділяти форму і зміст залежністю між ними, тому що полагати залежність (як і причинно-наслідкові зв'язки) означає йти від *відносини* в користь важелів і важелів. Великий крок назад. Час можна втрачати тільки від виконаності життям.

Смилення — удел рефлексії і висновків вроді «кожному своє». Таке судження не шукає нічого, крім оболонки, крім поверхні, яку можна наповнити і сказати, що вона була призначена саме для цього, і довгождану ясність, нарешті, вніс «переосмислення» (багато прикладів в концептуальному мистецтві). Виставки сучасного мистецтва під час нагадують кафе-шантан з різаними в значення речами, і куратор замість конференсьє [21]. «Кожному

свое» — лозунг унифицированности. Необходимым есть только свое-другое. Впрочем, как писал Г. Остер: «Не бери чужое, если / На тебя глядят чужие. / Пусть они глаза закроют / Или выйдут на часок. / А своих чего бояться! / Про своих свои не скажут. / Пусть глядят. Хватай чужое / И тащи его к своим». А свои — вся мировая культура.

Со-временность и современность искусства составляем мы — субъективное время зрителя, наше восприятие и уходящее время жизни — непреходящее время образа. Его своевременность.

Переживание искусства стало *способом* — мастерством приспособлять ощущения под данность. Так они становятся побочным явлением искусства, подведенного под общий знаменатель товарной формы. Их навешивают на него, как ярлыки. «Между одним или другим всегда выбирайте «или». (В. Шкловский), но теперь третьего не дано.

Переживание есть одновременно выход из «жизни», оно способно «вызвать образ иного, чем эта «жизнь» [2], тогда переживание становится в равной степени творчеством, имеет продуктивное начало (Э. Блох употребляет термин «живание», утратившее «в», «до», «пере», «вы», «с»). Восприятие порождает «противообраз». Это первоначальная негативность *образа*, процесс, где зритель (хотя куда правомернее говорить «зрящий» или «созерцающий») полагает отношение через себя самого к другому и обнаруживает себя в этом другом. Но это — найти собственное отсутствие. Отсутствие, отмеченное печатью предшествования небывавших, небывалых чувств, и переживание становится *предчувствованием*. Восприятие же, в этом измерении, усилием представить «то, что отсутствует», нечто несуществующее. Дерзость этого усилия связана с разрывом между представлением и созерцанием-воображением, и «благодаря ему созерцание и представление могут совершенно несходствовать друг с другом» [10, с. 186]. В этом зазоре несходности появляется художественный образ.

*Противообраз* — соприкосновение с внешней стороной образа, момент, когда образ становится перед созерцанием, как наличное бытие, и есть

«чувственно более конкретное представление» [11, с. 287]. Противообраз еще только внешняя оболочка образа, скорее даже — осязание его. Сопротивление его преходящести, «когда» и «где» времени и пространства. Образ, как процесс и противообраз — необходимый момент этого процесса. Отрицательность, где образ отрицает свое вне-нахождение в пространстве и времени и входит в них, чтобы так же затем снять эту отрицательность. Противообраз — негативное создание воображения. Часть процесса, когда созерцание становится к себе безучастно, без участия определенных. И созерцает само себя.

Всякое определение предполагает нечто абсолютно неопределенное. Избавляясь от определенных, созерцание осуществляет прорыв в неопределенное. И последнее для своего существования также предполагает предел. Так, полагание пределов в *неопределенное* — *возможность* его существования. Этот предел — ясность *единичного*, а преодоление — полагание отношений между этим единичным бытием и всеобщим.

*Становясь образом*, созерцание стирается, уходит в ночь неразличимого. Противообраз — препятствие этому исчезновению. Исток формы. (Нужно уточнить, что речь идет об обоюдном процессе творчества и художника, и зрителя). Сопротивление скорости образа (а в определении образа может быть единственно скорость, поскольку он не имеет направлений) движением саморазворачивающейся формы. Противообраз — первореальность образа, его первая отрицательная форма. Утверждение присутствия несуществующего в нас. То, что не дает нам «сгореть в верхних слоях атмосферы» и в своем воплощении понимается как *образность*.

Последнее имеет отношение к образу как его формообразование в наличном и чувственном восприятии: «...объект искусства есть видимый, слышимый, осязаемый предмет, — для словесного искусства в опосредствованной форме, для изобразительного в непосредственно, таким образом не только конечная сущность, не только сущность проявляющаяся, но также подлинная

божественная сущность есть чувственный предмет, а чувственность — орган абсолюта. Искусство «изображает истинное в чувственном» — если это верно понять и выразить, это значит искусство изображает истинность чувственного» [12]. Но чувственность не истинна до тех пор, пока не становится чувственной деятельностью. Слова Л. Фейербаха были приведены для того, чтобы четче обозначить дальнейшую разницу между образностью и образом.

Когда предметом рассмотрения становится образность, рассматривают «сумму восприятий», которую она сообщает созерцанию. Синтез этих восприятий в представлении принимают за образ, их связь между собой — за всеобщность, но это не отношения между единичным и всеобщим, а только отношения между отдельными единичностями. И их множество не всегда обозначает целое. Таким образом, образность — это «*изображение истинности*», но не истинность. Попытка, но не возможность. Образность — форма, претендующая на совершенство, на окончательность. Но завершенность формы всегда только относительна и о-бывательна. Завершенная форма — искушение современного искусства, и оно ему поддается, теряя память и используя вместо нее цифровой носитель — память авторитарную, тертую во всех смыслах. Она не способна к припоминанию, которое подобно спирали формирует вокруг себя новое пространство; только к однозначности воспоминания — отработанной форме восприятия.

И взгляд наш заслоняется спасительной образностью, чтобы не потерять зрение. Образность оказывается не-обходимой — ее не обойти, это воплощенная тоска образа об идее. Мучительная попытка вспомнить. *Припоминание* относит образ к созерцанию, но соотносит так, что он принимает характер представления. Того, что еще определено единичностью созерцания. Это стремление исходит из страха рассудка перед преходящим и одновременно всегда-иным образом.

Мысль об образе сама порой является оскорбительно определенной — образ обращают в водораздел Идеи и явления, духа и чувственности.

Образом схватывают, свивая из него сети-явления для сущностного. Создают узловые точки, испещряя пространство образами. Однако образ, неуловимый, развивается в необратимом становлении. Образ — возвращение сущности к себе через тернии восприятия.

Мышлению придают образ, создавая тем самым тесный коридор роящихся смыслов. Однако «мышление сомнительно, образ несомненен» (А. В. Босенко).

Понятая как образ, не преодоленная в творчестве образность — репродукция рассудочных форм мышления, которые становятся предметом рефлексии, а последняя, в свою очередь, подменяет переживание, в котором есть еще первозданное, не обремененное «жизнью» и культурой. Взгляд рассудка подчас рассматривает «игру слов» как бессодержательную случайность и вменяет ей только ловкость однокоренных сопоставлений, яркость цветовых сочетаний без пространственной глубины. А за пространство принимает набор фактов, удачно между собой составленных и поставленных на суд перед актуальностью заключений (торжество формального мышления над злоключениями разума). Образ несет в себе момент образности, как момент формально изобразительный, но также и отказывается от нее как от не соответствующей, не соразмерной себе.

Под тяжестью «того, что отсутствует» строка проседает, строка за строкой, уплотняясь и образуя тектонику текста [22]. Чувства не даются, не сдаются слову. Оно перестает быть просто материалом («слово» значит здесь также и цвет, и звук, и свет — все многообразие средств выразительности, и не зависит от вида искусства), прекращает свое бытие, как материал, становится *всего-лишь*. Это тяготение между словом и невыразимым. Так невыразимое тяготеет к выражению, потому что не знает пределов, и выражение стремится наполниться невыразимым, потому что хочет выйти за свои пределы.

Художественный образ в искусстве преодолевает себя в качестве «образа деятельности», становясь непосредственной чувственной деятель-

ностью. Так, искусство прежде полагает «образ деятельности» как нечто определенное, но, отрицаясь в моменте творчества, становясь не определенной границами образа, деятельность становится универсальной.

Образ может быть связан только с универсальностью. Но его связывает, сковывает мастерство использования средств, тяжесть натруженного жеста, «тоску привычки затая» (И. Ф. Анненский), ограниченность выражением. Догма выразительности. «Мастерство — как показывает этимология слова — есть создание видимости, что это мы подчиняем себе средства искусства — вместо того, чтобы явственно им подчиняться» [13]. Это отнюдь не значит отказ от мастерства, а единственно отказ от сознания его как инструмента для достижения цели. Поставить цель — акт воли. Значит сознательно закрыться ею, вещественной, от света. Но умозрение искусства происходит безвольно, как и бесцельно, и совершенно бесполезно. Это своенравное безволие перед искусством, нором созерцателя, дерзнувшего перейти за пределы познания.

Путь достижения цели — путь ее рассеивания, исчезновения. Пройденный, он измеряется не расстоянием, а усилиями, затраченными на его преодоление. На преодоление цели, отказа от целеполагания. И усилия скрадываются, обращаясь во «зря». Напрасность — откровение усилия, которое приходит после и присно. Однако это только внешняя его сторона, прежде чем откроется не замутненное полезностью стремление. Все было зря. Но все стало зримым:

До конца все видеть, цепenea...  
 О, как этот воздух странно нов...  
 Знаешь что... я думал, что больше  
 Увидать пустыми тайны слов...

И. Ф. Анненский

Когда цель положена вне искусства, в чем-то внешнем, во внешней изобразительности, становящейся затем из-образительностью-покинутостью образом, искусство теряет свою цельность как нечто, цель которого положена в нем самом. Искусство самоцельно. И это его движение, ко-

торое может быть только бесцельным и постольку свободным.

Это не «искусство ради искусства», когда сегодня этот лозунг и есть отражение формального полагания цели и звучит тогда, когда искусства нет — его пытаются вызвать к жизни любыми средствами, ради него идут на искусство, ради него готовы оставить искусство, принося его в жертву не-искусству и мастерству владения средствами. «Искусство ради искусства» — современное язычество, которое прибегает к ритуалам перформанса и хепенинга, капищу инсталляции, живописи действия и «обращению к бессознательному». В чем и ищет укрытия от признания того, что начисто лишено воображения.

Воображение «обнаруживает целое раньше частей» (Э. В. Ильенков). Находит всеобщее в единичном. «Подробность — бог», — говорил Гете. Но в этой фразе заключена не абсолютизация подробности, не возведение ее до исходного момента творчества [23]. А скорее единство, о котором говорит Кузанский: «Бытие Бога в мире есть не что иное, как бытие мира в Боге».

Современное искусство абсолютизирует элемент, не вдаваясь в подробности. Пользуется принципом «комбинирования». Современность пытается воссоздать целое из образов, принадлежащих утерянному измерению. Это не столько обращение к прошлому (что многообразно описывает Ф. Джеймисон, называя это явление *The Nostalgia Mode*), но потеря памяти. Краткосрочная память — репродуктивная; безразличное усилие, которое удерживает собой оболочки образов и довольствуется ими как «новым языком». Когда последний результат действия продуктивной памяти — момент, в котором в основу созерцаний полагаются представления, а чувственное наличное бытие приобретает то значение, каким его наделяет дух [10].

В своей работе «Воображение и теория познания» Ю. М. Бородай пишет: «Кант в своем учении о синтезе воображения раскрыл механизм того в общем-то довольно тривиального факта <...> что образ представления никогда не «слагается»

из отдельных компонентов, но, напротив, целостный образ у человека всегда в той или иной форме предшествует осознанию его составных частей. Причем, после представления составных «элементов» (т. е. уже вторичного акта) можно вновь вернуться к целостному образу и уточнять, корректировать его, т. е. признать в нем новый, уже иной целостный предмет» [14].

Возможно ли то, что «представление составных элементов» стало первично в современном искусстве, а возвращение невозможно? Вместо всеобщего — множественность. Возможно и то, что это — комбинирование частей, стало для искусства эрзацем, заменителем потерянного воображения. Но здесь нет градаций последовательности — это единовременный процесс.

Упомянутое «комбинирование элементов», вероятно, имеет в виду и Г. Маркузе, обозначая его термином «операционное мышление», и описывает его как «модель одномерного мышления и поведения, в которой идеи, побуждения и цели, <...> либо отторгаются, либо приводятся в соответствие с терминами этого универсума, вписываются в рациональность данной системы и ее количественных измерений (its quantitative extension).

Параллель этой тенденции можно увидеть в развитии научных методов: операционализм в физике, бихевиоризм в социальных науках. Их общая черта в тотально эмпирической трактовке понятий, значение которых сужается до частных операций и поведенческих реакций» [15].

Но дело, как всегда, не в этом.

Внимание искусства стало рассеянно и пыльно ложится на вещи, создавая им такую непроницаемую корку, под которой уже не разглядеть предметов. Только груды искаженных очертаний, фантазмагорические тени, отбрасываемые «смертью света» (Х. Зедльмайр). Это компульсивное стремление искусства утвердить свое «было», неуверенность в «будет» и отсутствие «*есть*». Оно хватается за формальную сторону противоречий «жизни» [24], игнорируя противоречия духа. Н. Бердяев пишет: «Мне всегда казалось неверным и вымышленным, что дух должен бороться с плотью <...>.

Дух должен бороться с духом же» [2]. А противоречивость духа — это «единое, доведенное до раздвоения». Итак, «жизнь» становится ближайшим предметом рассмотрения искусства, и оно всецело обращается в само рассмотрение, но не обращается к предмету.

Художественное становится «формами жизни», как ближайшая иллюзия того, что забвение не наступит. И оправданием того, что наступит оно неизбежно — ведь у жизни всегда один конец. Так и искусство, и искусствоведение получают «жизнь в один конец», занимаясь бытовыми проблемами жизнеустройства. Вечность в актуальность этих проблем не входит. Между тем, «жесткая кора природы и мира повседневной жизни более затрудняет духу проникновение в идею, чем произведение искусства» [1].

Созерцание вечности неуклонно отменяет ее длительность, отрицает как нечто непрерывное, наделяя «теперь» достоинством мгновения: «Ничего нельзя любить, кроме вечности, и нельзя любить никакой любовью, кроме вечной любви. Если нет вечности, то ничего нет. Мгновение полноценно, лишь если оно приобщено к вечности, если оно есть выход из времени, если оно, по выражению Кирхегарта, *атом вечности*, а не времени» [2]. Вечность осязаема стремлением к ней. А осязание живо преходящестью своей чувственности, отрицая себя в представлении, этой внутренней стороне образа, которая во взгляде обретает свое наличное бытие. Взгляд по *видимому* и ведом им — *видимостью* искусства, которая «обладает тем преимуществом, что сама выводит нас за пределы, указывает на нечто духовное, которое благодаря ей должно стать предметом нашего представления» [1].

Образ видится, мерещится. Он является сначала как множество — строка-поток, перебиваемая о камни запятых, которые вызывают турбулентность. И туда, как водится, нельзя войти дважды.

Перводвижение в сторону образа — описательность. За-дыхание того, что увидел. Входя в образ, обнаруживаешь себя в бездыханном пространстве, для которого ты одновременно и легкие,

и кислород. Образ довлеет над тобой, какое бы сопротивление ни оказывала сила воображения.

Это со-противление — сговор образа с воображаемым. Обоюдное противление друг другу. Его очарование прежде разочарования — развоплощения образа в реальности. Его рассеивание по реальности на всем оставляет «метафизическую пыль» (П. Флоренский) действительного. И тогда воображение становится светом, которым многообразно освещаются сущности. Воображение создает пространство для образа, образ противится ему обратным временем — своей бесконечностью и беспредельностью. Это противление — необходимый оппор и опора, не дающая образу поддаться искушению неразличимого. Слова (если материалом являются слова) проседают не от тяжести невысказываемого. Они не выдерживают легкости неизобразимого. Знак образа — это тире. Его было бы достаточно, чтобы заменить текст и нагромождение слов. Поставить тире значит просто увидеть их на расстоянии, когда части складываются в целое, увидеть оборвавшуюся жизнью длительность, скрадывающуюся в тексте и текстом. Оно пронизывает текст как нить, и текст — это всегда текстиль. Бесконечно ткучеся полотно.

Образ не подобие. Он — без-подобие (бес подобия — настоящее, выдающее себя за подражание, убергаясь от тенет явления, «демон трезвости» (Н. Бердяев). Не имея подобий, он волен принимать любое. Единственное, чему он подобострастен — вечности. Это эмпатия, в ее буквальном смысле: *εν πάθος* — «в страсти» к вечности. Обрести образ значило бы обрести вечность. Но искусство отказывается от присвоения вечности. Оно само складывается из «атомов вечности», тяготеющих друг к другу созерцанием *другого*.

О нем лучше говорить с «не». Начинать шаг с «не»: раз-два-три-не-раз-два-три... Когда в эту партию вступил образ? Как (пространство)? Когда (время)? Эти вопросы задает искусство, воображая пространство и время. Это отнюдь не значит «другой мир», ближе «мир другого», в котором «образ входит в образ» (Б. Пастернак). Воображаемое пространство искусства уже тем, что ста-

ло вообразимо, обратило его в *зерцателя* воображения. Теперь оно смотрит со стороны. И имеет достоинство взгляда — *ничего не познает*. Оно никогда не стремилось в область постигаемого, оно всецело умозрительно.

Образ предшествует как беспредельное, для которого предел — необходимая грань бытия. Воображение — точка, где образ граничит с жизнью. Он на грани жизни. Он всегда, поскольку воплощен, находится на грани бытия и небытия. И тяготеет к последнему.

Текст рождает цитату как необходимость. Это попытка образа очнуться. Цитата — это крепатура (и креатура) текста, в который она впилась, изнеможение высказывания. Попытка автора отодвинуть собственное забвение, делая инкрустацию вечностью. Слова — это опоздание мысли, они не успевают за стремительностью идеи. «Слово неизреченное находит еще прежде, чем начинает искать» [13]. Они всецело не во время, не во время, а до времени жизни и после. Как мрачное напоминание о том, что, сказав, ты уже опоздал. Сама пластика письма — это спешка. Стремительность линии-строчки, означенной абсолютным движением летящей стрелы, это движение — подробность ритма, а ритм — время жизни самого смотрящего и его собственная интонация, резонирующая с универсумом. Скорость строчки — это неуспение Красоты. И восходит она человеческими чувствами, которые одинаково-неповторимы.

Тихий свет линий сменяется оглушительной вспышкой точки — гибель первореальности образа порождает новые миры действительности. Пространство неодолимого времени, которое разверзается во всей полноте чувств.

Оно всегда в этом «пред-», ожидании, выглядывании. Образ не *бывает*, он отсутствие и его бытие — это пред-бытие, и потому восприятие — всецело предчувствие необходимого. Неизбежного. В обход не пойдешь. Он, своевольный, никогда не станет принадлежать нам. Но одновременно он пронизан взглядом мировой истории, которая свершается в каждом человеке. Образ — это сияние эйдоса.

Образ без-подобен реальності, но всецело дійс- ствительен. Образ не образец. Он откликається на реальність насмешливо — он вглядывається в тебе, притворяясь, при-отворяясь ідеальним зеркалом, о-тваряясь чуттєвним, но образ — взды- мает твоє отражение словами, поднимая беспо- койную *речь*ную зыбь.

Наши потуги изобразить заслоняют собой об- раз, создавая арабески образности. Слова выби- ваються из сил, когда движутся стремительными линиями бесконечной перспективы в точку «те- перь». Образность текста бессильна, и слова па- дают истощенные.

Наш удел — грани образности (и образован- ности). В созерцании мы присваиваем себе чув- ственную форму, делая ее внутренней своей субъ- ективностью. Но это овнешнение идеи восприя- тием — переход к усилию представления. Живое восприятие, принятие своего-иного «не только через чуттєвное созерцание, но как отноше- ние чуттєвного к непосредственно ненаблю- даемому *всеобщему*» [10, с. 229] *граничит* с об- разом, ограняет его временем, овнешняя до чув- ственной формы художественного. Создает ан- тиматерию универсума.

Это бескрайняя панорама из кладки «слов, скре- пленных их собственным светом» (А. Тарковский), а слова действительно валяються под ногами как мор- ская галька: «У моря, чью горькую грустную дрожь / отдать не отдашь, но и взять не возьмешь» (Рафа- эль Альберти). Это и цвет, и пятно; и камень, и тень.

Текст испещрен наступающими образами. Они — отвлечение от ужаса перед не-виданным, перед зри- мым отсутствием — воплощенной в плоти пусто- ты неуловимостью. «Страх, всегда связанный с эм- пирической опасностью, нужно отличать от ужа- са, который связан не с эмпирической опасностью, а с трансцендентным, с тоской бытия и небытия» [2].

Передать удивление перед непонятным, необъ- ясным, говорить так, как того требует предмет, отказавшись от подпорок понимания и, чего до- брого, «доказательств». Удивление непередаваемо, но пред-сказуемо, оно исходит еще до того, как воплотится в «сказе», в чуттєвном. Хотя что та-

кое обращение к стихам в ткани текста, как не по- пытка воскликнуть: «Стихия!», когда текст, не вы- держивая собственного косноязычия, вздымается поэзией. Абзац за абзацем он намывает спаситель- ную косу поэзии, единственно с которой действи- тельно можно обозреть «ужасную глубину». Даль- ше текст уходит глухими раскатами. Он весь — ухо- дящее мгновение. Поэзия же строчками склады- вается в зыбкую вертикаль отраженной фигуры самого смотрящего — последний взгляд, брошен- ный с Моста Вздохов на «сотню глубоких одино- честв, составляющих город Венецию» (Ф. Ницше).

Образ нельзя представить как некоторое со- держание, о-пределенное формой. Он — слияние формы, но не с содержанием. «Слияние формы» здесь самоцельное определение — единство бы- тия и небытия. Образ — мгновенное разверты- вание этой формы:

Огонь исцеляется огнем:  
не каплями секунд,  
а мгновенной вспышкой, —  
будто страсть слилась с другой страстью  
и они, пронзенные, замерли,  
или будто  
музыкальный лад, который застыл  
там, в середине, как изваяние.

Й. Сеферис, из поэмы «В зимнем луче»

Воображение есть одновременно формообра- зование, «будучи деятельной силой», но сила во- ображения также и страсть к *исчезновению форм*, переход к форме форм.

У Гегеля в процессе познания воображение не является продуктивным. До момента, пока оно не становится «ассоциирующим», это безразлич- ная сила, «поднимающая образы на поверхность сознания». Он все же описывает переход к про- дуктивному, называя его «формальной стороной искусства». Продуктивное воображение полу- чает определение единства всеобщего и особенно- го, внутреннего и внешнего, представления и соз- ерцания. И в итоге это «истинное всеобщее» — идея в форме чуттєвного наличного бытия, об- раза. Но тотальность этого всеобщего оправда- на только заключенным в себе противоречием.

(Интересно заметить фразу о том, что «созерцание, становясь образом, затемняется и стирается». Образ обретает свою первожданность, отказываясь от материала созерцания. Первообраз не созерцается, он сам есть источник созерцания.) Об отношении идеи и воплощения многообразно говорится в «Лекциях по эстетике».

Любопытно, в «Работах разных лет» Гегель пишет, что воображение — то, «благодаря чему созерцание и представление могут совершенно не сходствовать друг с другом». Воображение нельзя описывать как процесс механистический, нельзя понимать переход как скачок от одного к другому. Его нужно рассматривать именно в этой несходности, там где созерцание стерто. А от него всегда трудно отделаться, как от катаракты. Воображение должно быть понято как процесс единовременный и как само являющееся *переходом*. Но на самом деле оно никому ничего не должно.

В процессе познания переход к продуктивному воображению — процесс диалектический, правомерно сказать — живой. Однако в моменте совпадения образа и идеи, единичного и особенного начинается совсем иное. Не умопостигаемое, а *только начало* умозрения. Что происходит, когда за-

канчивается познание? В этом начале Красота, как «слияние эйдоса и материи». И туда не прорвешься привычными категориями. Не заслонишься.

Обрушивается тотальность всех чувств. Она и рушится, являя себя в полноте единичностей, и в избыточности всеобщего, которое одновременно может создавать собственную нехватку, когда «не хватает себя самого», и восполнять ее. Не от нужды, а свободно. Закрайность, задыхательные, «одышливые» просторы. Это необратимое, которое не повернуть вспять. Это движение, которому чужды направления, и оно по прихоти обращается в скорость. Более того, ему удастся превысить скорость света (значит ли это, что мы видим остановленный свет?) и быть светом. А мы видим сполохи вечности. И этот зреющий (зияющий) взгляд — устремление к Красоте.

Все слова о неизобразимом. К этому слову хочется обращаться настолько часто, что его значение рискует затеряться. Но может ли исчезнуть неизобразимое? Оно не нуждается в значении. Оно и так значит слишком много. Как «необходимость невозможного». Образ — это возможная невозможность. В сущности, неизобразимого — нет. Нет обратной дороги из образа.

1. Гегель Г. В. Ф. Эстетика [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://esthetiks.ru/gegel-lektsii-estetike.html>.
2. Бердяев Н. А. Самопознание [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://krotov.info/library/02\\_b/berdyaev/1940\\_39\\_00.htm](http://krotov.info/library/02_b/berdyaev/1940_39_00.htm).
3. Гессе Г. Степной волк [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://www.kkoworld.com/kitablar/Herman\\_Hesse\\_Yalquzaq\\_rus.pdf](http://www.kkoworld.com/kitablar/Herman_Hesse_Yalquzaq_rus.pdf).
4. Ясперс К. Смысл и назначение истории [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://imwerden.de/pdf/jaspers\\_smysl\\_i\\_naznachenie\\_istorii\\_1991.pdf](http://imwerden.de/pdf/jaspers_smysl_i_naznachenie_istorii_1991.pdf).
5. Гегель Г. В. Ф. Работы разных лет: в 2 т. [Текст] / Г. В. Ф. Гегель; сост., ред. А. В. Гулыга. — М.: Мысль, 1970. — Т. 1. — 668 с.
6. Флоренский П. А. Небесные знамения [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://philologos.narod.ru/florensky/fl\\_nebo.htm](http://philologos.narod.ru/florensky/fl_nebo.htm).
7. Сиоран Э. Искушение существованием [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://lib.ru/FILOSOF/SIORAN/iskushenie.txt>.
8. Вагнер Р. Произведение искусства будущего [Текст] / Рихард Вагнер; пер. с нем. С. П. Гиждеу. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. — 128 с.
9. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук [Текст]: в 3 т. / Г. В. Ф. Гегель; отв. ред. Е. П. Ситковский. — М.: Мысль, 1975. — Т. 2. — 695 с.
10. Гегель Г. В. Ф. Работы разных лет [Текст]: в 2 т. / Г. В. Ф. Гегель; сост., ред. А. В. Гулыга. — М.:

Мысль, 1971. — Т. 2. — 630 с.

11. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук [Текст]: в 3 т. / Г. В. Ф. Гегель; отв. ред. Е. П. Ситковский. — М.: Мысль, 1977. — Т. 3. — 472 с.
12. Фейербах Л. Избранные философские произведения: в 2 т. — Режим доступа: [http://www.dshinin.ru/Upload\\_Books3/Books/2011-08-24/201108241833401.pdf](http://www.dshinin.ru/Upload_Books3/Books/2011-08-24/201108241833401.pdf).
13. Валери П. Об искусстве [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://lib.ru/CULTURE/VALERY/about\\_art.txt](http://lib.ru/CULTURE/VALERY/about_art.txt).
14. Бородай Ю. М. Воображение и теория познания [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/voobrazhenie-i-teoriya-poznaniya-read-125003-1.html>.
15. Маркузе Г. Одномерный человек [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Markuze/index.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Markuze/index.php).
16. Зедльмайр Х. Утрата середины [Текст] / Ханс Зедльмайр; пер. с нем. С. С. Ванеяна. — М.: Прогресс-Традиция, Изд. дом «Территория будущего», 2008. — 640 с.
17. Jameson F. The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983–1998 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [https://monoskop.org/images/5/59/Jameson\\_Fredric\\_Cultural\\_Turn\\_Selected\\_Writings\\_on\\_the\\_Postmodern\\_1983-1998.pdf](https://monoskop.org/images/5/59/Jameson_Fredric_Cultural_Turn_Selected_Writings_on_the_Postmodern_1983-1998.pdf).
18. Образ — достойно созерцающего разума, но не познающего рассудка. В искусстве, которое «всцело умозрительно и ничего не познает», образ созерцается чувством. Не имея саморазвития, он приобретает внешнее движение в чувственном, но как созерцание освобождается от сферы чувственного. О-свобождается — определяется, определяется собственной свободой от чувственного. И она становится причиной его реальности, изъятой из следствия. Образ образа — свободная причина себя самого.
19. Смешно подумать, что этот текст не касается искусства. Оно само для него неприкосновенно. Но потому, что искусствоведению нужно быть искусствовидением, а взгляд всегда сквозной. Искусство будет безразлично к сказанному, как к само собой разумеющемуся, как к тому, что не нуждается в объяснении. Оно относится к образу как к последней простоте, первоначальному и первоначальному основанию, где все удивительно и непонятно. И гибель, внезапное исчезновение этого «не-» — недоумения, невероятного, невозможного, в миг погрузило бы искусство в сухие тернии рефлексии, где все определено и, в итоге, одномерно. Где нет начала, потому что начало полагает удивление, где есть только тягучая жвачка времени и резиновое пространство, где все предопределено и ожидания сбываются.
20. Здесь нужно вспомнить Н Бердяева, его сравнение интеллектуальных споров в Западной Европе и России, описанных им в «Самопознании»: «Я активно участвовал в спорах в Pontigny и в “Union pour la verite” и должен сказать, что наши русские споры были выше и глубже. И вот в чем главная разница. В Западной Европе и особенно во Франции все проблемы рассматриваются не по существу, а в их культурных отражениях, в их преломлении в историческом человеческом мире. Когда ставилась, например, проблема одиночества (вспоминаю декаду в Pontigny, посвященную этой проблеме), то говорили об одиночестве у Петрарки, Руссо или Ницше, а не о самом одиночестве. Говорившие стояли не перед последней тайной жизни, а перед культурой. В этом сказывалась утомленность великой культурой прошлого, неверие в возможность разрешать проблему по существу. У нас в России, в период наших старых споров, дело шло о последних, предельных, жизненных проблемах, о первичном, а не об отраженном, не о вторичном»[8]. И эта статья в той же мере «смысление», хождение вокруг, в круг «о» смысления современной культуры. Когда нужно выйти за него и посмотреть на время безучастно, отказаться от себя во времени и стряхнуть утомленность, но не «великой культурой прошлого», а бездарностью будущего. Это значит пребывать в настоящем, когда «грядущее свершается сейчас» (А. Тарковский) и никогда потом. Только в моменте «теперь», где разворачиваются все времена. И человек — «когда» этого момента.
21. Воспринимает ли сегодня художник подобные сравнения, которые в сущности правомерно бы назвать «ярко, но не глубоко» (но это объясняется тем, что на мелководье бывает опасно нырять), как когда-то знаменитое «Они выплеснули краску в лицо общественности!»? Нет, скорее, резонанс невозможен — утонет в ватных стенах. Однажды Стравинский ответил на замечание: «— О Вас множество положительных отзывов! — Они меня не радуют. — А отрицательные? — Не огорчают».

Интересно, что сказала бы современное искусство? Если очнется.

22. Изначально случилась опечатка — текстоника. Тоника текста. Это отчасти отражает и необходимое отношение между читателем и письмом — лучше один раз услышать написанное, чем сто раз прочесть. Чужая партитура оживает временем твоей жизни и становится Музыкой. Но партитура чужда не тебе — отчужденная от автора.

23. Можно пытаться говорить об «исходном творчестве», заигрывая (и заигрываясь) с амбивалентным значением слова «исход», которое сочетает в себе и изначальное, и окончательное — «В моем начале мой конец» (Т. С. Элиот). Так, творчество всегда исходно. Оно никогда не предполагает окончательности, всегда находится в движущем начале. Но творчество в себе заведомо трагично, как трагично все окончательное. И трагедия творчества — произведение искусства. Этот исход — выход за пределы творчества художника и исход — начало творчества зрителя (читателя, слушателя...). Без малодушного со-

24. Именно закавыченной «жизни». В данном случае, это просто пример утраты самоочевидности.

#### Лебедева А. И. Тавтология образа

**Аннотация.** В статье делается попытка рассмотреть образ как не определенное в себе и одновременно возможный предел видимости искусства. Преодоление предела. Много-образие образа как выражение его целостности. Отношение между единичным и всеобщим. В образе реальность может натолкнуться на собственные границы, значит, обнаружить предел своего-возможного. Этот предел — познание. Искусство не умопостигаемо, а всецело умозрительно. Образ то, что созерцается, «когда заканчивается познание» и собственного развития не имеет. Рассматривается репродуктивное воображение как то, что «поднимает образы на поверхность сознания», усилие — возможность представить присутствие отсутствующего в созерцании. Это, в свою очередь, ставит вопрос о характере продуктивного воображения. Образ, предшествующий воображению и исходящий из. Отношение между образом и формой. Образность как формальная сторона образа. Воображение как момент исчезновения формы, переход и «способность видеть целое раньше частей». Эрзац воображения в современном искусстве — «комбинирование элементов», попытка воссоздать целое из образов, принадлежащих утерянному измерению. Нивелирование противоречий в современной культуре; образ не предстает больше, как «состояние негативности, подлежащей отрицанию» (Б. Брехт), но как нечто положительное, что являет не образ «иного», а утверждает, репродуцирует посюстороннее.

*Ключевые слова:* образ, образность, продуктивное воображение, репродуктивное воображение, переход, форма, предел.

#### Лебедева А. І. Тавтологія образу

**Анотація.** У статті робиться спроба розглянути образ як не обмежене в собі і одночасно можлива межа видимості мистецтва. Подолання межі. Відношення між одиничним і загальним. У образі реальність може наштовхнутися на власні кордони, це означає виявити межу свого-можливого. Ця межа — пізнання. Мистецтво не засіб пізнання, а цілком умоглядно. Образ те, що споглядається, «коли закінчується пізнання», і власного розвитку не має. Розглядається репродуктивна уява, як те, що «піднімає образи на поверхню свідомості», зусилля — можливість припустити наявність вже відсутнього в спогляданні. Це, у свою чергу, ставить питання про характер продуктивної уяви. Ставлення між образом і формою. Образність як формальна сторона образу. Розглядається уява як момент зникнення форми, перехід і «здатність бачити ціле раніше частин». Ерзац уяви в сучасному мистецтві — «комбінування елементів», спроба відтворити ціле з образів, що належать втраченому виміру. Нівелювання протиріч у сучасній культурі; образ не постає більше, як «стан негативності, що підлягає запереченню» (Б. Брехт), але як щось позитивне, що являє не образ «іншого», а стверджує, репродукує нагальне.

*Ключові слова:* образ, образність, продуктивна уява, репродуктивна уява, перехід, форма, межа.

#### Lebedeva A. I. Tautology of image

**Summary.** Image, as uncertain in itself and at the same time possible bound of art visibility is considered. Overcoming the bound. Diversity of the image, as an expression of its integrity. The correlation between the unit and universal. In the image reality barge into own borders, so detect the limit of own capabilities. This limit is knowledge. The art is not intelligibility, but entirely speculative. The image that is contemplated, “when knowledge ends”, and hasn’t own development. The reproductive imagination as something that “raises the images on the surface of consciousness”; the possibility of represent of what is absent in the contemplation are analyzed. This raises the question about the character of the productive imagination. The imagery as formal side of image is studied. Imagination the moment of disappearance of forms, transition and «the ability to see the whole before the parts.» Ersatz of imagination in contemporary art is «combination of elements», an attempt to recreate the integrity from the images that belong to a lost dimension. Leveling of the contradictions in contemporary culture; the image does not appears more as a «condition of negativity, that must to be negation» (B. Brecht), but as something positive, that is not the image of the «other», and reproduces worldly.

*Keywords:* image, imagery, productive imagination, reproductive imagination, transition, form, border.