

УДК 75  
ББК 85.14  
Р 23

*Художник*  
Е. Габриелев

**Раппапорт А.**

**Р 23 99 писем о живописи** — М.: Новое литературное обозрение, 2004. — 344 с, ил.

Книга Александра Раппапорта представляет собой опыт вольной гуманитарной рефлексии по поводу живописи как таковой — ее языка и «языков», ее истории и динамики смены стилей, и, более всего, ее философии. Автор — известный философ, теоретик и историк архитектуры, в настоящее время живущий «на три страны» (Великобритания, Россия, Латвия) — обращается к «чужому» материалу, будучи свободен от жестких рамок собственно искусствоведческого дискурса; в результате ему удастся увидеть разнообразную проблематику живописи свежим взглядом и ввести в оборот множество абсолютно новых интеллектуальных подходов и ракурсов ее рассмотрения. В нынешней культурной ситуации, когда живопись как таковая часто рассматривается в качестве «уходящей натуры», книга Александра Раппапорта приобретает дополнительную актуальность.

УДК 75  
ББК 85.14

ISBN 5-86793-237-0

© А. Раппапорт. 2004  
© Е. Габриелев. Оформление серии, фотографии, 2004  
© «Новое литературное обозрение», 2004

## Предисловие

Эти письма были написаны в апреле—июне 2001 года и адресованы Олегу Игоревичу Генисаретскому, только что издавшему том собрания сочинений П. Флоренского «Об искусстве». Он предложил как-то отозваться, так как помнил, что я в былые годы интересовался пространством, а Флоренский как раз читал во ВХУТЕМАСе курс о пространстве в изобразительном искусстве.

Я начал писать Олегу эти письма, и хотя он не отвечал, меня это не только не смутило, но даже и ободрило. Вдаваться в полемику я не очень-то и хотел, а иметь такого читателя, как Олег, мне было лестно. Я крайне благодарен ему за то, что он дал толчок всей этой работе. Оказалось, что нетребовательный жанр переписки лучше всего позволяет высказать некоторые соображения, накопившиеся за предыдущие годы. В печатном варианте я убрал, за немногими исключениями, стандартные обращения к адресату.

Не мне судить, можно ли извлечь из этих писем какую-нибудь пользу.

Выбор тем и примеры случайны. Но у случайности должны быть и достоинства. Если мне удалось передать в этих письмах мою любовь к живописи, я был бы счастлив.

Лондон — Санкт-Петербург, 2003.

## Письмо 1

### Пространство

Дорогой Олег,

Универсальность пространства как категории представления или онтологии часто некритически отождествляется с единственностью или исключительностью такой категории. Это отношение к пространству само по себе имеет и психологический, и культурно-исторический смысл. В теории искусства Нового времени оно первым появилось в числе таких универсальных категорий и приобрело столь широкое употребление, что стало казаться и впрямь основой всякого бытия и впечатления. Позднее, однако, поняли ограниченность его действия. Пространство действительно доминирует в зоне ясного отчетливого предметного видения, а предметное видение предполагает знание предметного мира, предметной среды. Такое видение и понимание опирается на дистанцированное смотрение, когда предметы находятся в зоне отчетливой видимости и сознание вольно оперировать их отношениями и отношением самого смотрящего к этим предметам, — то есть там, где господствует четкая ориентированность и различимость. Но не все представления попадают в эту зону отчетливой ориентированности. Есть еще и менее отчетливые, но крайне важные для сознания зоны тактильного контакта, так называемого «слепого видения», ощущения, лежащие ближе или дальше зоны предметной ориентации. Анализ подобных представлений посвящены некоторые работы М. Ямпольского, вышедшие за последние годы.

Дальше я хотел бы более подробно остановиться на этом феномене, разбирая категорию «пят-

на», которая мне кажется одной из основных в рефлексии живописи. Одновременно, как только эти зоны представлений подвергаются рефлексии, в дело вступают категории темпоральности и телесности. Телесность в данном случае опознается через тактильность в процессе преодоления пространства или через инертность в случае изменения траектории движения, а темпоральность через все то же движение в пространстве, это пространство познающее. Флоренский, посвятивший свои лекции во ВХУТЕМАСе пространственное™, как никто другой, умел чувствовать материал, тактильные, обонятельные и прочие непространственные свойства вещи, но в силу каких-то, скорее всего — исторических, обстоятельств основное внимание сосредоточил на пространстве, а окружающие его иные перцептивные категории оставил, видимо, для позднейших изысканий, которым, увы, не суждено было осуществиться.

Тактильность и темпоральность могут проявляться и без обязательной связи с пространственностью. Как только мы отвлечемся от этой связи всего и вся с пространством, начинают заявлять о себе иные категории: поверхность, масса, фактура, свет, цвет, звук и тишина, запах, твердое и мягкое и пр. Сосредоточиваясь на пространстве, мы от этих категорий отвлекаемся и порой как бы забываем. Но, на самом деле, перед нами чрезвычайно богатый мир онтологом и возможностей игр с ними. Эти игры описаны меньше, чем предметы топофии. А они очень важны как свидетельства телесного, а не умозрительного присутствия. В этих играх единством и целостностью обладает только само состояние игрового переживания. Оно плохо поддается внешнему описанию. Твор-

ческий акт осуществляется, но не дан, и его продукт — только знак этой целостности, ее отпечаток. Но это не значит, что мы не можем обдумывать соотношение этой целостности со всеми формами ее представимости и их энергетическими вкладами в самое переживание. Задача предполагает онтологическое слияние ощущений с представлениями.

Этим я вовсе не хочу как-то принизить значение пространства в ряду других категорий. Наверное, было бы правильным сказать, что оно и впрямь царствует над ними и среди них. Но все же, как его ни цени, нельзя допускать, чтобы оно заслоняло иные, не менее существенные (во всяком случае, для живописи) категории. Быть может, пространство на самом деле обладает какой-то магической силой и способностью выражать все без исключения свойства мира в одном себе; то есть можно все — в том числе и цвет — выразить через пространство. На сегодня мы таких емких формул, увы, не имеем. Но даже если бы они у нас и были, не следует думать, что мы бы пошли на то, чтобы ввести такой пространственный редукционизм, и все бы мерили и обозначали пространственными формами. Сколь ни велик соблазн все сводить к чему-нибудь одному, можно исходить и из того, что удобнее и нагляднее выражаться через разное, цвет постигать как цвет, фактуру как фактуру и пр. Отчасти я так и намерен поступать в дальнейшем.

Оптически и геометрически адекватное изображение предметов порой вредит восприятию их цвета и фактуры. Поэтому в живописи предметно-пространственные формы часто искажаются во

имя высвобождения иных свойств. Это касается и рассуждений о линии и повороте, то есть ракурсе, о котором пишет Флоренский. Но об этом позднее.

## *Письмо 2*

### **Метаморфозы**

Все же, правда, удобнее начать с пространства, его образы привычнее. Художественное произведение обладает собственным замкнутым пространством, в которое можно попасть из обыденного бытового пространства по-разному. В музыкальное пространство мы попадаем обычно в виде трансцендентного скачка. Ударили по клавишам — и мы там. Кончилась музыка — и мы снова здесь. В кино — погасили свет, и мы в мире фильма, включили его — и мы снова в кинозале. В архитектуре мы постепенно входим из бытового пространства и втаскиваем часть этого бытового пространства внутрь художественного. В танце мы принимаем новое пространство вместе с ритмом и движением. В литературе... и так далее.

Когда вокруг танцплощадки стоят люди и смотрят на танцующих, когда вдоль дороги зеваки провожают взглядом роту солдат — сколько тут пространственно-временной зависти к движущимся. Как томительно влечет этот топочущий хронотоп. И ведь тут своя эротика, свой хронотопический вуайеризм.

В живописи пространство картины трансцендентно бытовому, но как бы светит в него наподобие лампочки или засасывает в себя, как воздух в открытое окно. Вход и выход из этого

пространства для зрителя — один, для художника — иной. Разница в распределении инициатив и энергий, но не только. Входной билет в художественное пространство для зрителя — само произведение. Для художника — замысел.

Замысел всегда отличен от произведения, трансцендентен ему. Это потому мы можем рефлексивно усматривать в неясном замысле общие с продуктом пространственные свойства, различать конструкцию и композицию. До творческого акта нас ведет цепь иных пристрастий, в которых эти пространственные свойства как раз не разделены. Взгляд на произведение извне его творения и изнутри — различен.

Вот и пространство в замысле, как мне кажется, выражено гораздо слабее, чем в самой картине как итоге работы. Искусствоведы (и Флоренский в их числе) обычно исследовали готовое произведение и растолковывали зрителям способы построения этого пространства. Но едва ли способ реконструкции пространства готового произведения тождествен или даже аналогичен построению произведения в творческом акте. Иногда в основе замысла действительно может лежать какая-нибудь пространственная схема или пространственный символ, но чаще пространство формируется уже в конце, а ведущая или начальная идея ясного пространственного смысла не имеет или, по крайней мере, не осознается как таковая. Тайны художественной кухни должны выходить за рамки пространства, так как они чересчур интимны для пространственной рефлексии.

Зачем, спрашивается, нам художественная кухня, подсознание? Но на том и строится всякое введение, что мы приобщаемся к тайне создания и тем самым к яви произведенного в каких-то

всегда странных метаморфозах. Если художник осуществляет это в состоянии транса, то и зритель в катарсисе имеет нечто сходное. Но метаморфоза — это процесс, пусть даже мгновенный. Мы переживаем его во временности. Коль музыка — царица всех временных судеб, не найдем ли в ней ответа?

И да и нет. Ведь тут дело не только в горизонтальном линейном развертывании музыкальной темы и мелодии, но и в вертикальных гармонических созвучиях и тональных переходах, в контрапункте, который обладает особой энергетикой. А то, что в самом творческом акте мы имеем дело прежде всего с энергетикой, мне кажется бесспорным.

Исторически пространство — продукт технической рационализации опыта. Перспектива рождена городскими улицами, в лесу ее нет. Не говорю уж о высших видах топологии. Но в искусстве мы слишком часто видим регресс в синкретическую неразличимость творческого акта. Регресс в бессловесность и — порой — в беспространственность, в сон. Так что, применяя поздние средства рациональной рефлексии к архаическим феноменам опыта, можно легко впасть в грех модернизации.

Если говорить о том, к чему приводит порой эта подмена в более масштабных, чем творческий акт, единицах художественного опыта, то я бы рискнул указать на то, что происходит с современным дизайном. Дизайн являет нам пример такой метаморфозы, где сон рационально представлен исчисленными рассудком качествами пространства, линии и цвета. Так получилось исторически, дизайн рождался в лоне рациональных инициатив. Долгое время радовались. Но скоро придется размораживать это королевство ледяных

совершенств. И не столько прикидываясь «бедным» дизайном, сколько просто всматриваясь в способы, которыми все это достигалось. Ибо в этом, увы, много мертвечины, к которой ты, насколько я тебя знаю, всегда относился крайне настороженно.

### *Письмо 3*

#### **Темпоральность**

Мелодия подобна автомобилю или велосипеду. Тут движение и покой достигают союза. Ты себе поешь, а мелодия несет тебя бог весть куда, но чаще всего по кругу. Карусель — один из самых музыкальных архетипов.

В больших полифонических формах ситуация сложнее, но кое-что остается. Этого, на мой взгляд, не учел Элиас Канетти, который заметил где-то, что слушатель симфонического концерта тратит силы на то, чтобы не пуститься в пляс. На самом деле, музыка позволяет «плясать» в состоянии полного покоя, точнее, не плясать, а именно нестись куда-то, как гоголевская тройка. Если тут и есть связь с телесными переживаниями, то они гаснут на додвигательном уровне, уходя в дыхание, в пневматику, которая начинает воспроизводить мысленные прыжки и полеты, и тело через пульс, через сердцебиение и гравитационные интуиции приобщается к движению музыки.

Но все эти соображения не могут существовать как чистые умозаключения, без определенного адреса, — их следует ориентировать на кого-то.

В искусстве мы можем начать с простейшего различения художника и зрителя. Далее, мы мо-

жем различать зрителя и слушателя, едва вникающего в произведение, слушателя музыки «среди шумного бала» и слушателя, который, как говорится, знает каждую ноту в партитуре. Художника, который имитирует или воспроизводит готовые формы и который творит, не зная сам что делает.

Массовая культура ориентирована на случайного зрителя и слушателя и дает ему только самые общие ориентиры для вхождения в смысл произведения, своего рода этикетки и указатели. Как правило — это номенклатура стилей и имен. Зритель говорит: «Ага, это вот то-то и то-то».

Увы, в какой-то мере к этому вела историческая и теоретическая, в том числе пространственная, рефлексия, — например, знание того, где перспектива прямая, где обратная. Но причина этой схематичности не в рефлексии, а в том, куда она попала. Пропедевтические курсы столько же расширяли художественный опыт, сколько его и сужали, подменяя один вид опыта другим. Учащимся так подробно разъясняли структуру композиции картины, что создавалось впечатление, что структура важнее самой картины и что можно изображать не сельский концерт или похищение Европы, а только линии и точки на плоскости. Не так давно Франк Ауэрбах предпринял авангардистский «подвиг» — переписал ряд классических картин, ограничив их силовыми линиями композиционных построений. Схема получилась агрессивная, но пустоватая.

Рационализация стилей и внедрение инвентаря искусствоведческой мысли в художественную культуру поневоле привели к клишированию вое-

приятия, Триумф семиотики позволил в постмодернизме заменять формотворческий процесс коллажем. Не применить или дополнить, а именно *заменить*.

Потому что знания — не краски. Они дискретны и существуют в виде каких-то готовых блоков, так что легче всего использовать их в виде набора карт. Конечно, мышление действует иначе, но кому охота погружаться в мышление, когда есть возможность собрать произведение из предварительно изготовленных секций?

Сегодня перед художниками стоит задача как-то преодолеть свое предполагаемое «всеведение», не теряя знания. Нужно вернуться не то чтобы к наивности, а к пониманию того, что, где и когда можно и нужно, а когда нельзя.

## Письмо 4

### Цвет

Когда мы что-нибудь «творим», то мы при этом используем данное нам, готовое, но не в смысле — «реди-мейд». В живописи это как раз цвет. Мы его не изобрели, он нам дан, дарован. Архитектору так даровано пространство.

Живописцу так даны краски и стоящие за ними цвета.

Живописец берет краску с палитры и создает пятна на своей картине, при этом он использует не только краску — пигмент и связующее вещество, но и сам цвет.

График делает нечто подобное с линией и светом. Он изображает свет, но в конечном счете

средством изображения света остается сам свет. Создать свет нельзя, даже если использовать лампы — они вызывают свет к жизни, но не создают его в онтологическом смысле. Белая бумага его отражает, солнце его излучает, хотя сам он онтологически предшествует всем этим манипуляциям и процессам.

Александр Георгиевич Габричевский предпочитал термину «искусствоведение» — «искусствоиспытание». Делал он это отчасти потому, что ведение предполагает знание, а испытание — опыт. Но опыт открыт, и его всегда мало, так что в опыте мы всегда идем к свободе и ищем свободы.

Отчасти в словах Габричевского видна критика отчужденности ученого от его предмета. «Искусствовед» звучит как «товаровед» — человек, который занимается вещами исключительно с их внешней стороны, не имея представления о том, как они делаются, — а Габричевский видел задачу исследователя в том, чтобы проникать в «кухню» художника. Он решал эту задачу с помощью категорий философии и феноменологии, в частности с помощью категории «жеста». Но его «жест», дававший неплохие результаты в области скульптуры и архитектуры, в сфере живописи оказался малопродуктивным. Но и «касание» Флоренского для живописца остается, скорее, внешней категорией.

Я пытаюсь проникнуть в природу колорита и живописности с помощью категорий «телесности» и «темпоральное™», которые на первый взгляд тоже нерелевантны цвету.

Если посмотреть на цвет с точки зрения наивной феноменологии, то первое, что «бросается в

глаза» с цветом, так это его ненужность. Можно обойтись без цвета. Вот без пространства не обойтись. А без цвета и даже без света обойтись можно. Хотя возможно, что слепые все же имеют в своем сознании некоторый внутренний свет. Черно-белая фотография и кино даже выигрывали от отсутствия цвета, излучая серебристость света.

Получается, вопреки законам физики, что цвет как бы заслоняет свет. В цветном мире свет не так заметен. В сумерках цветность мира понижается, чтобы дать нам возможность лучше видеть свет. Обычно говорят противоположное, — что отсутствие света не дает видеть цвет, ибо так устроен глаз.

Живопись, конечно, есть не только искусство цвета, но и искусство света. Хотя, как ни парадоксально, живописность чаще расцветает при более или менее монохромном колорите.

Тут возникает ворох проблем относительно живописности в понимании о. Павла, который все же связывал ее с тактильностью. Он противопоставлял линию, как основное понятие графики, пятну, как основной категории живописи, сопрягая идею пятна с идеей тактильного контакта, касания.

Само по себе наблюдение глубокое. Но оно требует развертывания и множества оговорок. Линия не сводится к прямому, режущему лучу. Есть штрихи и пунктиры, есть вибрирующие линии, в которых притуплена их режущая способность и обнаруживаются какие-то иные свойства. Переход линий в пятно в офорте и гравюре — область, хорошо знакомая Флоренскому по работам Фаворского.

Флоренский все это знал, но его разделение живописности как тактильности и графики как

линейности сохраняет принципиальный смысл. Важно и то, что он их противопоставил не прямо, а через жест. Но при этом живописность у о. Павла оказалась заданной вообще вне цветности, исключительно с помощью тактильности. Оставляя это его наблюдение в силе, я бы предпочел с самого начала исходить из цвета и окрашенности предметного мира.

Ненужность цвета, естественно, делает его малозаметным. Практически мы живем в мире предметов, даже не в предметно-пространственной среде (это уже изыски поздней рефлексии), а именно в мире вещей и действий. Так что в обыденной жизни человек цвета почти не видит, разве что он подчеркнут в розах, васильках или закатах. Какого цвета облака, асфальт или грязь около лужи — и не скажешь. А ведь они обладают цветом не в меньшей мере, чем розы или васильки.

Цвет дарован нам как некая возможность и, следовательно, перспектива. Но люди практикуют цвет как украшение, как излишество, раскрашивая тело, одежду и дома. Разводят цветы для красоты. Сами цветы, как ни парадоксально, уничтожают цветность мира. Ибо все, что рядом с ними, — бесцветно.

## **Письмо 5**

### **Предметность**

Открытие цвета было, вероятно, связано с использованием пигментов для татуировки и рас-

краски оружия и одежды, а затем уже и для пещерной живописи. С тех пор число красителей и соответственно цветов росло. Теория смешения учит, что есть только три основных цвета: синий, желтый и красный. Но в радуге их уже семь, а компьютеры воспроизводят миллионы.

Живопись от этого прогресса не выигрывает. Открытие анилиновых красителей в XIX веке принесло живописи, скорее, вред, цвет стал девальвироваться. Колорит древней фрески до сих пор остается идеалом.

Видимо, проблема не в количестве исходных и составных пигментов.

Тут, отчасти, дело и в предметности цвета.

Беспредметное искусство исходило из верного наблюдения: внимание к вещи отвлекает от цвета. Это — следствие бесцветности мира, хотя из этого не вытекает, что, уничтожив слой предметных изображений, можно обогатить живопись. Сменив обнаженное тело на раскрашенный квадрат, особой живописности не добились, скорее многое утратили. Просто органический, живой предмет сменили на геометрический и мертвый.

Но предметный цвет, вырастая из предмета, продолжает жить своей собственной живописной жизнью.

Предметный цвет — это цветовое ощущение от предмета с конкретной фактурой, окраской и в условиях определенной освещенности. Есть цвет вечернего луга летом, есть цвет «бедр испуганной нимфы» и пр. Эти цвета могут быть воспроизведены с помощью «чистых» пигментов — этому учили в академиях.

Однако победа «чистых» привела к тому, что еще до изгнания из живописи предметов оттуда изгонялся предметный цвет.

При этом исчезала не только предметность, но и эффект освещенности в пользу эффекта красочной светимости. Так что мне сдается, что предмет в живописи важен не сам по себе, а как оптический прибор, фиксирующий игру света с материалом и окрашенностью.

Трудно поверить, что Малевич мог этого не замечать и наивно призывать отказаться от «непристойной» живописи «голых баб» в пользу голых квадратов. Но — исторический факт.

Фовисты возвращаются к солнечному свету и его цветовым эффектам. Победила краска, а не цвет. В поп-арте и соц-арте предметный цвет теряет самоценность. Но можно ли, изгнав предмет, сохранить предметный цвет? Первыми это пытались осуществить кубисты, используя фактуру в качестве цвета. Французские абстракционисты середины века из школы «art informel» — Фотрие, Тапи, Поляков, де Сталь — делали это, заменяя пятна чистого цвета фактурными. Но предметная абстракция существовала уже в эпоху Ренессанса. Вещи у Леонардо и Боттичелли — в сущности — схематические понятийные конструкции. Только голландцы и фламандцы открыли вкус предметности.

## *Письмо 6*

### **Заблуждение Скрябина**

Великий композитор полагал, что музыка играет от союза с цветом. Он рассуждал так: «Одно хорошо, а два лучше». Но это суждение грешит абстрактной рассудочностью.

Цвет нуждается в фигуративном пространстве и в телах. Он живет на поверхностях, он требует



ограниченности пятна. В музыке звук локализован иначе. Одновременно звучащие голоса не сливаются физически.

Выплеснув в ванну краски с палитры, мы уничтожим отдельные цвета. В симфоническом звучании сохраняется индивидуальность голосов. Они не смешиваются в слуховом пространстве, сохраняя все свои фигуративные качества.

При помощи колористического фортепьяно мы пока ничего не достигли. В компьютере синтезаторы цвета большой выразительностью не блещут, представляя некую разновидность калейдоскопа.

Но главное — не совпадает динамика музыкального и живописного времени, а механическое совмещение их обедняет.

Энтузиасты цветомузыки, скорее всего, не слишком повержены ценностям живописи, ее специфике.

Эту специфику легко увидеть в свете четырех парадоксов.

Во-первых, в отличие от литературы, театра, музыки и архитектуры, живопись не располагает временной партитурой. Никто не знает, с какого места начинать и где кончать рассматривать картину, у нее нет ни начала, ни конца. Это отсутствие программы восприятия — одно из главных препятствий на пути понимания живописи. Столкнувшись с ним, зрители хотят компенсировать утрату и заменяют ее рассказом, в котором есть начало и конец.

Зрители превращаются в слушателей.

Иногда утверждают, что такая программа все же есть. Делают такие выводы на основе изучения движения глаз зрителей. Но этот итог скорее говорит о привычке чтения в разных культурах.

Европейцы, например, смотрят слева направо. В других культурах смотреть могут сверху вниз и т.д.

Второй парадокс — схватывание картины в мгновение. Посетитель музея подобен читателю библиотеки, который за два часа прочитывает все тома книгохранилища. А ведь содержательность картин не беднее содержания книг.

Третий парадокс. Книгу или симфонию едва ли можно воспринимать одновременно с другими книгами и симфониями, а вот картины в галереях и музеях висят в «компании» и, кажется, даже выигрывают от соседства, не говоря уж о так называемой «шпалерной» развеске, которая покрывает без промежутков поверхность стен, а иной раз и потолков.

Наконец, последний.

Мы сживаемся с картинами, смотрим на них каждый день. Книга или музыка раньше или позже нам осточертела бы. А картина не надоедает.

Однако не только эти особенности темпоральности живописи позволяют сближать цвет и время.

## *Письмо 7*

### **Из небытия**

Если верно, что повседневность обходится без цвета, то живопись и ее цвет могут быть истолкованы как взгляд на мир из небытия. Оттуда мир виден освещенным ярким светом, напоенным цветными тенями. Случайно ли, что на гроб и на могилу бросают цветы. На фоне временного разрыва цвет кажется ярче.

Цвет возвращается в мир не только в траурных торжествах, но и в праздники. Ведь и праз-

дники — мир иной. Тут не столько праздник объяснит живопись, сколько живопись объяснит праздник.

На картинах бури Айвазовского, грозы и пожары Делакруа, кораблекрушения Тернера почти так же милы, как клумбы сада у викторианских акварелистов.

Рама картины, которую обычно истолковывают как средство сопряжения ее с интерьером, может быть истолкована как часть тоннеля, в конце которого не только свет, но и — цвет.

Иными словами — живопись в отношении к цвету и есть «обратная перспектива» — это вид оттуда.

Но это касается, в первую очередь, живописи, которая о мире сем, а супрематические пейзажи Малевича и Лисицкого — это, напротив, перспектива прямая — вид отсюда туда.

И это уже говорит о ее темпоральности. Ибо мир иной — это *временная*, а не пространственная трансценденция.

Фотография тоже запечатляет унесшееся в вечность мгновение. Но в живописи, в отличие от фотографии, не акцентирован момент.

В живописи моментальность — размыта, момент тут тянется, течет, как это понимал Анри Бергсон.

От Византии и средних веков через Ренессанс к нашему времени происходит медленное поворачивание временной перспективы живописи. В иконе это взгляд отсюда туда (как и у Малевича), в рай, затем, в ренессансной картине, луч зрения поворачивается, и в импрессионизме мы уже смотрим именно оттуда сюда. Смысл этого поворота пока что не ясен, но случайным он быть не

может. Предметная определенность мира иного, очевидно, всегда больше предметной определенности этого мира. В случае социального воображения из этого парадокса вытекает конфликт предметной неопределенности утопии и категоричности действий по ее построению. Но это уже не о живописи.

Есть и иные временные аспекты колористической сути живописи. Тут ведь мы имеем не просто цвет, а цветовые переходы, метаморфозы просветления и затемнения.

Долго глядя на картину, мы проникаем во время этих переходов и процессов. Переживаем переход от темно-синего в зените неба к бледно-зеленому у горизонта. Наблюдаем, как тень окутывает круглые предметы, как у горизонта голубеют горы. Идут цветопревращения. Двигается свет, цвет и сам мир, поставленный перед нами в некоторой своей временной неопределенности.

Это невольное слежение за временными процессами в цвете возбуждает интуицию времени как такового, и мы проникаемся темпоральностью бытия.

Пытаясь проиллюстрировать свою концепцию длящегося времени — *durée*, — Бергсон писал, что восприятие красного цвета предполагает сжатие времени в тысячи раз. Исходя из того, что колебание электромагнитного поля красного цвета равно 400 триллионам в секунду и что сознание не способно различить ничего, что было бы короче двух тысячных секунды, он приходит к выводу, что восприятие красного света есть сжатие 25 000 лет в одно мгновение. Он пишет: «...ощущение красного света, испытываемое нами в течение секунды, само в себе содержит последова-

тельность явлений, которые, развернутые в нашем длении с величайшей экономией времени, заняли бы 250 веков нашей истории».

Здесь уместно вновь обратиться к музыке и заметить, что аналогом цветовых вибраций в музыке могут служить колебания струн: это обычно и служит поводом для простейших параллелей между музыкой и живописью. Говорят об окрашенности звука рояля, скрипки, виолончели. Тут важны как собственно тоновые колебания и частоты, так и обертоны. Все это имеет параллели в цветовосприятии, однако тут такой скачок в частотах, что уловить феноменологию этих частотных свойств невозможно.

Несоизмеримость времен сама по себе оправдывает то, что живопись не имеет временной программы. Время ее созерцания не предполагает партитуры.

Однако ведь таково же и любое зрительное восприятие. Мир дан зрению в виде объемной картины, а не линейной развертки. Мир дан нам сразу в своей вневременности, но эта открытость не означает исчезновения темпоральности.

В картинах есть и иное движение: вот мчится конница, вот бегут спортсмены, вот летит самолет, вот стоит букет на столе. Все, что застигнуто в фазе движения или покоя, переживается как нечто длящееся, и эти многообразные движения, соединяясь с цветосветовыми метаморфозами, составляют темпоральность картины. Но такова и темпоральность жизни. Стало быть, картина есть зеркало не только пространственности, но и временности существования. А это уже нечто большее, чем подношение цветов к месту того темпорального разрыва, который называется смертью.

## *Письмо 8*

### **Всеядность**

Раз уж речь зашла о темпоральности, хочется вернуться к пространственности и задуматься над тем, почему она была столь популярна в искусствоведении прошлого века.

Тогда искусство пыталось сбросить старую кожу, дабы найти в себе новые жизненные силы. Но начало XX века отмечено не только поисками авангарда. Это время уравнило в правах искусство прошлого и настоящего. О будущем — вопрос особый. Но вот прошлое приняли все и полиостью. Между тем Ренессанс ненавидел готику, романтики недолюбливали классику, античность не принимала варварства.

А вот в XX веке мир эстетических вкусов стал *всеядным*.

Можно видеть в этой всеядности вялость обжорства. Но в ней больше понимания предков, восхищения их величием. Поклонение Египту, Вавилону, культ античности, интерес к Востоку расширяли область эстетического освоения, как кругосветные путешествия осваивали планету. И вот наконец признали все — и детские каракули, и бред сумасшедших, и рыночный китч, и самое неумение выразить себя как знак определенной искренности — наивности.

Но тогда возник вопрос — как же все это соединить и как этому всеядию учить? Ведь испокон веков учили одному — истинному. Скажем, перспективе. Но учить одновременно и всем видам перспективы, и даже ее отсутствию — трудно. Учить правильной передаче натуры и одновременно советовать не считаться с ней — невозможно.

Вот тут и начались поиски нейтрального по отношению к историческим стилям основания для описания прошлого и современного искусства. И нашли его — сначала в пространстве и математике, потом в психологии и, наконец, — в семиотике.

Эти языки выступили в качестве универсальных языков описания художественных произведений и художественного опыта.

Пространство стало не только языком описания, но и пропедевтической материей новых экспериментов, позднее таковым стал знак и язык. Формальную школу сменила иконология, далекая от живописных мастерских.

Эрнст Кассирер в статье «Перспектива как символическая форма» свел вместе обе линии — пространственную и символическую.

Флоренский, наверное, обладал еще большими, чем Кассирер, возможностями для синтеза, так как понимал и чувствовал физику и химию пигментов. Так что сама его фигура остается символом той целостности, к которой раздробившееся и в то же время всеядное художественное сознание начало испытывать тягу.

Авангардисты, вопреки этой всеядности, были нетерпимы ко всему, что не они сами, и свою агрессивность выдавали за прогрессивность.

## **Письмо 9**

### **Ювелирное дело**

Примат изобразительности в живописи создал однобокое представление о художнике как о ка-

кой-то фотокамере, которая проецирует видимый мир на плоскость картины как на экран. То, что художник возится с красками, лаками, холстом или доской, считалось делом чисто техническим.

Потом поняли, что картина не столько изображение, сколько ценная вещь среди других вещей, родственная неким ювелирным произведениям, — как камень, оправленный в раму.

Конечно, это новое знание было просто забытым старым. В античности, в средние века и в начале Нового времени художник был на самом деле своего рода ювелиром, а занятия художников прежде всего и состояли в изготовлении пигментов, красок, лаков и грунтов из всевозможных материалов минерального, растительного и животного происхождения. Разделение труда и химическая индустрия сделали эту универсальность художественного ремесла излишней.

Но как только в живописи вновь стали ценить ремесло, изготовление картины предстало в новом свете. Теперь это уже не изобразительная деятельность, а, скорее, колдовство кулинарно-алхимического толка.

При этом художник сменил позу. Он уже не сидит в созерцательной задумчивости перед мольбертом; исчез знаменитый прищур, вглядывающийся в перспективу. Художник трет, месит, льет что-то из банок, разбрызгивает, вбивает гвозди, клеивает в холст куски газеты, присобачивает туда обломки кораблекрушения.

При этом стали особенно значимыми размеры картин. Одно дело что-то там насандаливать под лупой малюсенькой кисточкой, другое — писать холст размером три на четыре метра. Эту сторо-

ну живописи, однако, съели репродукции. Маленькие — увеличивают, огромные — уменьшают.

Недавно в лондонской галерее «Тэйт модерн» Аниш Капур выставил свое новое произведение — «Марсий», которое занимает весь турбинный зал: гигантское пространство, метров сто в длину и двадцать в высоту. Это какое-то подобие граммофонных труб из красного пластика, но дело не в этом, а в том, что книги, выпущенные по поводу этого произведения, ничего не способны передать, так как в репродукции невоспроизводимы реальные размеры, масштаб этой штуковины. Но вернемся к живописи.

Всю поверхность холста, которую теперь обрабатывает художник, он мыслит как своего рода ценную поверхность, наподобие корочки пирога. Качество живописи понимается как готовность поверхности, ее зернистость, текстура и даже своего рода тектоничность.

Ремесленные процедуры приобрели художественный смысл, их результат включается в «содержание» живописи. Поверхность становится объектом любви, нежности, грубости, одним словом — равнодушия.

В эстетике поверхности обнаруживается новая универсальная категория живописи. Гладкий, матовый, маслянистый или каменистый, зернистый или ровный характер «кожи» картины не сводится к точечным прикосновениям кисти, которая порой уступает место мастихину или пульверизатору или просто пальцу.

Тут можно говорить о поглаживании, эротическом ощупывании, о наслаждении гладкостью и шершавостью, а также о механической обработ-

ке всякого рода машинами. После Фотрие начали лепить по холсту из гипса, а потом уже наносить краску. Даже репродукции стали делать рельефными.

Как же эти фактуры соединяются с пространством, данным зрению? И в какой роли — посредника ли, героя ли — оказывается при этом цвет и колорит?

Ведь как ни заманчиво представить художника в виде ремесленника, как ни соблазнительна описанная Гастоном Башляром феноменология лепки, где все творчество сконцентрировано в руках, в пальцах, — едва ли она приложима к работе с цветом. Если пальцы могут считаться подлинно формирующими пластику, рельеф, фактуру, то колорит, цвет, пространство — создают не совсем они.

## *Письмо 10*

### **Смысл картины**

Вот стоит в комнате телевизор. Его цветное изображение обладает многими колористическими достоинствами. И все же, если представить, что изображение на экране застыло, мы не увидим в нем живописи.

Причина ясна. Телевизор несет нам сиюминутную и, следовательно, постоянно меняющуюся информацию. Это новости или иные связанные с историческим временем сюжеты. А картина, сколько бы динамики и кинетики в ней мы ни усмотрели, сколько разных движений бы в ней ни насчитали, — не движется, она статична. Сама

событийность, социальная темпоральность телевизора убивает колорит. И потому так называемое «актуальное» искусство тоже утрачивает колорит, становится, по сути дела, чистым бесцветным знаком, бесплотной идеей.

Порой кино и телевидение показывают шедевры живописи, двигаясь по полотну, обследуя его, сантиметр за сантиметром. Но эти движения лишний раз говорят о том, что картина подобна самой реальности и содержит в себе некоторое время, и кинокамера может увидеть это время. Несколько иначе получается с компьютерной графикой.

Компьютерная графика выглядит как изображение на телеэкране. Тем не менее живописные композиции, построенные с помощью этой программы, довольно хороши. Дело не только в том, что это изображение статично и изъято из потока информации, но и потому, что заливка цветом на компьютере осуществляется с исключительной ровностью, очень качественно. К тому же колера светятся. Качество покрытия поверхности и светимость в какой-то мере могут компенсировать недостатки композиции. То есть можно говорить о том, что чем совершеннее характеристики покрытия плоскости картины цветом, тем меньше требований к ее композиционной структуре. Но все же живопись превосходит компьютерную графику, потому что картина остается ручной работой, она материальная, телесная и потому в известном смысле — живая.

Картина сродни иконе, даже если это не иллюстрация мифологического или евангельского сюжета. Самой своей неподвижностью в мирской суете, самым фактом причастности к иному миру,

самой своей телесностью она обретает право быть источником вечного смысла.

Конечно, чтобы отождествить картину с иконой, этого мало. Нужно еще предположить, что источник картины — святой дух. Но этот дух, как ни странно, картины сохраняют даже тогда, когда они громко и настойчиво повторяют, что ничего общего ни с каким духом вообще не имеют. Зритель не в силах поверить в это, он это «знает», но не видит и потому всматривается в картину так, как если бы в ней заключалась благая весть. Духовная наследственность, смысловая генетика картины такова, что ее трудно уничтожить даже при больших усилиях.

Картины Нового времени — это как бы иконы неявленного писания. Их подлинный смысл остается в тени.

Художник делает больше, чем хочет и может. Он поневоле становится пророком, хотя и не способен понять смысл своего пророчества. Некоторая необразованность к лицу художникам именно потому, что выражает их неустрашимое отставание от смысла собственного дела.

Быть может, оттого-то толпа и верит художнику.

Единственное достоинство живописи Ильи Глазунова, на мой взгляд, состоит в ее безумной многозначительности, которая вызывает у просвещенных ценителей печальную ухмылку. Но тысячи людей ломаются на его выставки только потому, что все еще верят в способность картины возвестить истину, которую ничто другое возвестить не может. Зрители верят не столько Глазунову, сколько «картине», и Глазунов эксплуатирует эту веру в потенциальную силу живописи.

Как повар может не догадываться о существовании витаминов, так и художник пишет пейзаж или натюрморт, не ведая, что за этим стоит язык скрытых символов.

Структуралисты их приоткрыли, чтобы тут же закрыть историческими интерпретациями, но эти интерпретации не исчерпывают смысловых омутов. Живопись неисчерпаема.

Спрятанные в частных домах, музеях и галереях картины не устаиваются порой сочувственного взгляда. Они просто пылятся на стенах, ждут своего часа.

## Письмо 11

### Бесконечность и зрение

Мы говорим о бесконечной содержательности живописи. Но разве не таково всякое искусство? Вступая в контакт с новыми обстоятельствами, произведение всякий раз и каждому открывается по-новому. Но в живописи есть *очевидная* неисчерпаемость, связанная с феноменологией временности.

Будучи очевидной, она в то же время не дана зрению. Видно только налично-конечное, а бесконечное само по себе не может быть увидено ни в своей актуальности — ибо для этого не хватит никакого времени, — ни в своей потенциальности, так как в потенциальном развертывании бесконечного мы видим только конечные фрагменты.

Сколько высоких слов было сказано в эпоху Ренессанса о зрении. К голосам Леонардо и Альберти добавляет свой голос Хайдеггер, заметивший, что мы говорим: «смотри, какое твердое и

как пахнет», — то есть что язык склонен числить по ведомству оптики и то, что к ней отношения не имеет, что видеть нельзя.

Но вот вопреки всей этой логике оказывается, что видеть можно и невидимое. Одна из тех невидимостей — бесконечность, просвечивающая из-под конечного.

Не становится ли в таком случае смотрение — созерцанием этой игры видимого с просвечивающим? Это, конечно, не подглядывание. Не может оно претендовать и на откровение, хотя в нем нечто открывается зрению. Оно имеет начало и конец. И начало, и конец неожиданные и случайные. Почти безвольные, когда мы отводим от картины взгляд.

Созерцание живописи всегда отчасти «прозрение», хотя это незаметно. Его невозможно ухватить. А раз оно не отмечено, как подвергнуть его рефлексии?

Иногда это удается. Но, как правило, это неожиданные озарения.

Художник старается быть верным натуре, а рождается прорыв в беспредельность. Вот вермеровский пейзаж держит на привязи зрителей уже несколько столетий. Способна ли на это абстрактная живопись, супрематизм, фовизм? Тут-то и вспомнишь мнение Габричевского об «искусствоиспытании». Найдя некую формулу в одном месте, испытателю надлежит приложить ее к разным случаям.

В разных искусствах это получается по-разному. В кино, например, происходит испарение смыслов, и даже лучшие фильмы со временем как-то тускнеют. Поль Валери полушутя заметил,

что от кинофильмов в его памяти остается не больше, чем на полотне экрана. Многозначительность кадра порой схватывается как намек. В живописи этот намек чаще всего скрыт, она выглядит простодушной, и все-таки — в ней пропасть «второго плана».

## Письмо 12

### Сырое и вареное

Вскользь сделанные сравнения картины с цветным телевизором и фотографией говорят о примате вещественности в живописи. Картина легче расстанется с изображением, чем с вещественностью, что подтверждается абстракционизмом.

Живопись предпочтет обрамленный кусок минерала хорошей цветной фотографии. Правда, старые, потускневшие, ветхие снимки приобретают некоторое живописное достоинство. Окисление, выцветание (ведь оно лежит в горизонте цветности и химических процессов) делают фотографию более живописной. Да и сами минералы подобны живописи именно потому, что когда-то спекались в геологическом котле. Кусок мяса, луковица и картофеля — еще не суп и не жаркое. Все это надо сварить или изжарить. Вот и колорит — продукт варки, когда качества цветных и предметных, световых и пространственных ингредиентов пропитывают друг друга.

«Было бы горячо, а вкус какой-нибудь, да выйдет», — говорил повар Ноздрева. Он, в известной мере, был прав. Горячность художника есть его способность смешивать краски, повинуюсь вкусу. Холодное жаркое — не вкусно. Холодный худож-

ник не способен быть живописцем. В понятии темперамента слиты представления о температуре, то есть о телесности и темпоральности.

Тектоника геологических пластов выражает законы плавки и кристаллизации, разгоряченности и остываний. Сама метафора вкуса, — перенесенная из гастрономии в эстетику, — говорит о многом. Хороший вкус — продукт кипения. В том числе и кипения «возмущенного разума», столкнувшегося со сложностью, а часто и ложностью окружающего мира («семицветный мир лживых явлений»). В живописном сознании воспроизводится та же кухня прокаливаний и остужений, которая родила пигменты. Художник воспроизводит эту геологическую «кухню».

Вероятно, и в органической расцветке крыльев бабочки или лепестков анютиных глазок таятся какие-то горячечные страсти. Мы не знаем судьбы Анюты, но можно догадаться, что тут не одна лишь невинность. Да и понятие невинности само по себе осталось бы пустым, не сияй оно на фоне грехопадения.

Прохлада утреннего неба и розовых перстов знаменитой Эос является после оргии заката. Плавка и варка связаны с быстрым окислением. Но и медленное окисление — гниение, старение, выветривание, увядание — точно так же вносят в мир свой живописный вклад. Если жизнь — химический процесс, то все виды окисления и температурных метаморфоз — явления живые и живописные. Раскаленность и остывание — драматические полюса живописных темпоральностей.



## Письмо 13

### Проклятые вопросы

Все хвалы, расточаемые живописи как таковой, не отменяют того, что все же есть живопись бездарная и талантливая. Что же делает ее талантливой?

Критики, желая подчеркнуть ценность полотна, восклицают — «прекрасно!», «глубоко!», «гениально!». Но эти слова не говорят ничего. Рассуждения позволяют (если позволяют) определить лишь природу живописи, а не ее качество.

Машина показывает свою работу сама. Едет или не едет. А вот искусство о себе ничего сказать не может. А когда за него говорит критик, мы вправе спросить, — не выдает ли он желаемое за действительное?

Новое поколение говорит: «Хорошо то, что хорошо продается. Картина стоит столько, сколько за нее платят». Увы, мы видим, как вздуваются цены на ерунду.

Рыночный суд не объясняет, почему Вермеер умер в бедности, почему Ван Гог застрелился, оставаясь почти нищим, и почему сегодня его полотна идут за десятки миллионов.

Такие скачки и колебания оценок могут или сбить с толку, или приучить пытаться подстроиться под рыночную конъюнктуру. Но Ван Гог не подстраивался. Есть еще и общественное мнение. Но толпа не видит произведения, она прислушивается к мнениям.

Парадоксальна судьба подделок в живописи. В исполнительском искусстве подделка невозможна.

А в живописи подделка карается даже тогда, когда сам художник ее признает за свою работу. Пикассо не всегда мог отличить подделки от собственных работ.

Порой полагают, что стремление к качеству в искусстве аналогично стремлению к истине в науке. Флоренский считал, что произведение искусства по-своему сообщает истину о мире. Но эта истина не верифицируется так же, как истина в науке, и не поддается процедуре фальсификации. Истина искусства сродни мифу, в нее верят посвященные.

Вокруг произведения искусства образуется что-то вроде поля понимания или непонимания. И художник вынужден иметь дело с этим полем, хочет он того или не хочет.

Филонов считал свои живописные «формулы» величайшими откровениями. Мало кто ему верил, и он умер в нищете. Теперь он в цене. Но истинная ли это цена? Какой природы то поле ценностей, в котором он вдруг оказался в чести? Можно ли верить ему больше, чем тому полю, которое его отвергало?

Конечно, откровенную мазню не просто выдать за шедевр, но все же шедевры раньше или позже оказываются признанными. Правда, порой приходится ждать десятилетия. Крайние полюса каким-то чудом сохраняют определенность ценностей, но в центре творится нечто невообразимое, особенно после того, как утвердилось всеядность. Теперь можно выдать мазню за нечто значительное и угробить репутацию художника, объявив его пачкуном.

Допустим, что не подлежит сомнению мастерство. Но можно ли отделить мастерство от произведения?

Можно описать произведение в терминах топологии и термодинамики, семиотики и психологии. Но все это малодоказательно и малоубедительно. Идеологическая упаковка произведения сомнительна, как любая упаковка. В конечном счете все сводится к мнению и оценке из уст какого-то арбитра, быть может, и простого зрителя.

С другой стороны, произведение все же принадлежит не критику, а автору. Мы уверены, что есть шедевры и есть мазня. Если бы не было этой убежденности — живопись можно было бы просто выкинуть за ненадобность, чего, к счастью, не происходит.

Встречаются талантливые критики, ни черта не смыслящие в искусстве и все-таки пользующиеся огромным авторитетом. Это, по сути дела, идеологи и коммерсанты, коммивояжеры, специалисты по «пиару». А есть коммерсанты с гениальной интуицией — Щукин, Морозов. Как объяснить это? Можно ли гарантировать некоторый уровень достоверности критических суждений, можно ли измерять потенциал истинности поля мнений?

Вот появляется кубизм, и «ретрограды» над ним смеются, а сторонники говорят какие-то странные нелепости. Утверждают, что кубизм — это начало новой эры, которой суждено властвовать тысячелетия, что кубизм «овладел самой идеей красоты», и что же? Всего-то кубистов — человек 10, из них значительных 2—3. Да и те довольно скоро оставили кубизм.

Проклинали соцреализм за то, что он ставил препятствия свободному творчеству. Убрали препятствия, и что же? А ничего.

Ранний Кандинский хорош. Затем открывается его абстрактный период, который поначалу

вообще трудно судить. Нет критериев. Но вот начинаются его теории — линии, точки и психология. На его последних полотнах изображены какие-то раскрашенные блохи.

Малевич открыл «прибавочный элемент» живописи, хотя, в чем он состоит, до сих пор никто понять не может, но вокруг этого прибавочного элемента аура секрета.

Этот элемент — как философский камень и квинтэссенция алхимиков — был элементом «поля» вокруг супрематизма.

Быть может, тут некий гибрид философии и искусства, который действительно необходим?

Тогда как он проявляется в произведениях?

Можно ли заранее, не зная, как теории повлияют на творческий процесс, выносить суждение об их истинности и действенности? Сомов так сильно ненавидел Пикассо, что даже слов осуждения не находил. «Мразь» — и только. Бенуа возмущался Малевичем так, что уже не видел даже и некоторых его достоинств.

Желание найти «философский камень» — не менее существенный элемент творчества, чем жизненный опыт, увлеченность, авантюризм, ученичество, разрыв с учителем, риск, заигрывание со смертью, готовность продать душу дьяволу.

Но все же, Олег, я не жалею о неопределенности слова в отношении к живописи. В этой неопределенности ее исключительность. Пока цвет нельзя свести к слову, слово не сможет его уничтожить.

## *Письмо 14*

### **Поле чудес**

Благодать жизни в немалой степени состоит в том, что нашему зрению повсюду открывается мир в его несказанной красоте. А вот уху не дано слышать музыку, так сказать, беспечно разлитую по миру. Меня поражает способность композиторов сочинять то, чего вокруг не услышишь. Писатель может «списывать с жизни», используя конспекты каких-то разговоров, ситуаций, а композитор должен все получать, так сказать, с «почтой духов». Откуда приходят ему мелодии и ритмы — неизвестно.

Но не живопись ли научила человека видеть красоту окружающего мира? Что первично — красота, «отражаемая» живописью, или живопись, обуславливающая наше восприятие действительности?

Быть может, открытость красоты в окружающем мире способна разрешить какие-то тайны живописи? Даже тогда, когда художник ищет свои сюжеты в чистой абстракции — как Злотников, наносящий на холст какие-то цветные штрихи, — он все же имеет в виду какое-то Средиземноморье, переваренное Матиссом и Дюфи.

В красоте природы нет никаких «систем» и тайн. Она блесит и переливается на солнышке или в тумане, как животное, не сознающее собственного изящества. Художник же, приступая к изображению, часто начинает с того, что подчиняет его какому-то замыслу, схеме.

Пытается ли он таким образом «улучшить» видимое, или придать ему стиль и характер выс-

казывания, хочет ли он найти прием, с помощью которого бедное изображение самой своей схематичностью сможет компенсировать недостижимое богатство натуры?

Понимая, что кусок холста или лист бумаги никогда не сравнятся с миром вокруг нас, художник строит свое изображение так, чтобы эта неадекватность была уравновешена каким-то качеством, способным не столько передать, сколько вызвать в сознании образ, ее породивший.

Такой подход явно не применим к музыке, относительно которой нельзя сказать, что она есть прием воспроизводства какой-то иной, более богатой музыки бытия.

Но можно предположить, что трансформация видимого в изображаемое есть суперпозиция реальности и некоторой схемы, подгонка видимого под схему, которая берется из репертуара мифологем. Изображение в живописи и графике тогда предстает как вариация на тему той или иной мифологемы.

Набор этих архетипических схем есть и у живописца, и у композитора, и оба создают индивидуальные конкретизации этих мифологических схем.

Наконец, есть точка зрения, согласно которой живописец, глядя на натуру, видит в ней лишь вариации ранее виденных им живописных клише и приемов и воспроизводит собственно их, а натура, так сказать, остается нейтральным посредником. Иной раз это оценивается как традиция, иной раз как стиль или манера, иной раз как эпигонство.

Но это не решение проблемы, а только откладывание самого вопроса. Так как проблема переносится с копии на подлинник.

История искусства может быть представлена либо как сумма произведений, либо как последовательность порождающих их схем. Сдвиг от произведений к схемам привел к галопу стилей. Кончился он триумфом менеджеризма. Дело решили не пускать на самотек и не совершать ежедневно художественную революцию.

Проникновение «поля» в произведение осуществляется через проникновение критики в работу художника. Авангард демонстрирует философское «самообслуживание». При этом страдает мастерство и ущемляется та потусторонняя помощь художнику, которая, как в пенсионных фондах, инвестирует половину взноса.

Теперь художник — он же и философ, зато произведение его все менее материально: оно сближается с акцией или перформансом. Разгуливание нагишом по улицам порой еще приводит к эффектным скандалам, но это просто символ откровения. Нечто скрытое открывается. Скандалы Бренера свидетельствуют, что от живописи остается только место — выставочный зал, все остальное спектакль. Налицо жанровый сдвиг.

Смена жанров происходит незаметно. Кабаков уходил в литературу. Акционисты уходят в балаганное представление. Живопись уступает место цирковому варьете с элементами стриптиза.

В эпоху революций картина покинула раму, и искусство вылилось на площадь. Но при этом необратимо изменилась его онтология. Это заметили, когда жизнестроительство съело живопись.

Взаимодействие поля с предметом неустойчиво, в нем хранится энергия ритуала, из которого

искусство выросло и в который стремится возвратиться. Регрессивное движение к архаике близится к финалу, и недалеко то время, когда авангардистское дионисийство кончится раздиранием жертвы. Остается только решить, кого будут раздирать; впрочем, жертву наверняка найдут.

## *Письмо 15*

### **История и типология**

Пытаясь ответить на вопрос о природе авангардной агрессивности, упираемся в историзм, который сначала оправдал прошлое как подготовку к настоящему, а затем обесценил настоящее как подготовку к будущему.

Но историзм не только рассудочен, в нем есть и любовь. «Воображаемый музей» Андре Мальро был рожден историзмом. Мы не только признали предков, но и полюбили их.

С другой стороны, тут важно припомнить категорию XVIII—XIX веков — «picturesque». Обычный перевод — «живописность», хотя можно перевести и как «картинность». Само слово «picture», то есть картина, происходит от глаголов, сопряженных с краской и окрашиванием. Отсюда же и сама «красота» от «красить» — «to paint\* и художник — «pictor». Так что живописность генетически и этимологически восходит к крашению. Но исторический смысл «picturesque» был иной — это было романтическое распространение идеалов красоты с классики на повседневность и даже на всякого рода мусор.

«Когда б вы знали, из какого сора...» Ко времени Анны Андреевны это уже все знали.

Живописность внесла свой вклад во всеядность вкуса. Авангард же развивал иную сторону историзма: постоянное преодоление всего и вся как отжившего.

Но тем самым авангард рыл могилу и себе, и если его еще не засыпали, так это только потому, что он суетлив и под разными предложениями откладывает свои похороны.

Этой прогрессистской или линейной агрессивности можно противопоставить типологическую толерантность. Пространственные концепции универсализировали все многообразие стилей и форм как чистую возможность, вне зависимости от последовательности переходов от одних пространств к другим. Ведь сами по себе пространственные модели мира и миропонимания ценностно эквивалентны и — если отвлечься от их исторического следования — равноприменимы.

Типология не мелодична, но гармонична.

Но если ее универсальность рассудочна, то живописная всеядность сердечна. Тут все окрашено добрым юмором, готовностью принять под кров, усыновить, защитить.

Конечно, такая толерантность и доброта, к тому же подслеповатая, может оказаться захлавленной, утратившей критерии выбора (помнишь рассказ Бабеля, в котором близорукий А.Ф. Керенский отказывался купить себе очки ради смутной живописности видимого мира? Рассказ, кстати, называется «Линия и цвет», что говорит о знакомстве автора с теориями Кандинского).

Диалектика историзма и любви причастна интуициям самой живописи, ищущей разрешения проблемы исторического отбора и исторического примирения. И не только исторического — социального, жанрового, стилистического, синхронизируя историю в средовое и культурное многообразие как предмет освоения и самопознания.

Но не имеем ли мы здесь иной формы бесконечности? И если да, то не иллюзорная ли это бесконечность? Нельзя ли типологию преобразовать в ландшафт с его воздушной перспективой? В какой мере тут уместны метафоры карты или словаря?

Просветительство, борясь с однобокостью, само стало однобоким. Уничтожив низкие жанры во имя разума, науки и истины, оно подготовило все те подмены, которые позднее подарил нам авангард, предлагающий старые жанры в виде новых идей. Типология, как новый шаг в развитии просветительства, лишена этой однобокости. Однако, вероятно, типологическая толерантность должна еще быть изнутри согрета каким-то участием.

Эти перспективы переворачивают вектор смысла и обращают его не на историю, а на нас самих, на нашу способность любить и миловать.

Задавая себе подобные вопросы, я не стремлюсь во что бы то ни стало получить на них ответ. И не потому, что считаю вопросы вечными, а ответы непостоянными, — вопросы-то, может быть, и не вечные, но ответы, конечно, временные, хотя я думаю, что влюбиться «стоит труда»,

даже если «вечно любить невозможно». Живем ведь не вечно.

Произведение искусства открыто в будущее и готово взять на себя бремя вечных вопросов. Художник испытывает большое облегчение не только от того, что кончен труд, но и от того, что сделанная им вещь, как рожденное дитя, будет сама решать проклятые вопросы бытия.

Дело художника в конечном счете — рожать, а не рассуждать.

## ***Письмо 16***

### **Пятно и движение**

К числу специфических движений, усматриваемых в картине, относится и вращение категорий — «пятно, фигура, предмет, понятие». Они постоянно переходят одна в другую. Пятно, само по себе лишенное контура и границ, превращается в фигуру, фигура в тело, тело в предмет, предмет становится понятием, присваивая себе имя.

Для живописи этот круговорот очень важен. Он не дает взгляду застояться. Абстрактное искусство это движение прерывает, говоря — «вот фигуру еще можешь мыслить, но предмет и понятие уже запрещены». Абстрактное искусство, стало быть, ограничивает свободу художника не хуже соцреалистического надзора и тем самым, как полагают многие, стимулирует творческую энергию. Так что в абстрактной живописи имеем более короткий, редуцированный цикл — «пятно-фигура». (Реже сюда включается, как у Танги, и «тело».)

Выходит, абстракционизм был борьбой не столько с предметами, сколько с рассудком и мышлением?

Если вдуматься, то беспредметность может пониматься двояко. Просто в значении пятна, не обретшего предметной определенности (это может быть и фигура, в том числе и геометрическая), либо в качестве концепта, понятия, отвлеченной идеи, не имеющей наглядной формы.

Тут опять мы сталкиваемся с темпоральностью, со временем.

Движение в цепи указанных категорий предполагает статичность, неподвижность изображения. В век авиации и кино ценность неподвижности почти утрачена. А ведь именно неподвижность, остановленность жеста и движения стала источником величайших открытий духа. Попытки вернуть статике движение наиболее отчетливы в мультипликации, которую еще называют, вопреки очевидности, «анимацией», то есть «одушевлением». Предпринятое мультипликацией «оживление» пушкинских набросков, не столько одушевляющее, сколько убивающее их, — пример непонимания темпорального<sup>TM</sup> форм искусства. Еще разительнее оно в «оживлении» шедевров живописи. Так что мультипликация, возможно, против собственных намерений показала достоинство статики и тех видов движения, которые позволяет увидеть только статика, и заключенное в ней движение — прежде всего, движение линии.

Оживление картины — это торжество инфантилизма, который, как лягушка, видит только движущееся. А вот скрытое в статике движение уже не различает. Мона Лиза начала подмигивать, а Иисус — взлетать.

Эта статичность живописи монументальна и сознана тому, что мир идей, мир смыслов — тоже статичен. Жизнь человека, взятая под углом смысла, — неподвижна. Даже если она есть путь, ибо путь — это заданность движения, его программа, его потенция. Тут логика и есть диалектика. В живописи статика динамична, она позволяет не только приспособливать статическое изображение к задачам передачи жеста, что было не раз подробно обсуждено критикой и теорией, но и видеть скрытое — вкладывать движение в статические контуры и тона. Но это и движения особые. Прежде всего — метаморфозы.

Вернусь к «пятну». Дело не только в том, что пятно актуально там, где нет пространства, — то есть либо в предельной близости к глазу, либо на самом далеком от него удалении. Небо — фундаментальный прототип всякого пятна и всякого фона, ибо в противопоставлении «фигура-фон» фон — это как раз пятно и «небо». С точки зрения темпоральности время пятна — это то самое бергсоновское *durée*, дление. В небе время клубится облаками, источается сияниями. Иное время в зоне фигур — тут может быть время предметных и механических движений.

Метаморфозы не мгновенны, но неразложимы на составляющие. В стихии пятна все всегда целостно. Но стихия пятна это еще и стихия зрительного поля, чувствилища, тактильности. Это какой-то архаический горизонт эволюции и одновременно феноменологии восприятия, это важнейшее эволюционное «плато» перцептивного становления.

Пятно актуально не только для живописи, оно практически пронизывает любой сознательный

опыт. Там, где человек предпринимает тотальную фокусировку, — выделяя предмет и фигуру с резко очерченными гранями и соответствующим пространством, — мы имеем дело со схематизацией. Порой схематизация выходит из берегов и появляются проекты тотальных схематизации. Отчасти такими были в свое время и «тотальный дизайн» и «тотальное проектирование». Ошибка этих проектов не столько в их утопической неосуществимости (простительной издержки энтузиазма), но и в том, что игнорировался факт принадлежности всякой тотальности к категории «пятна» и, следовательно, принципиальной несхематизируемости целого. Тотальный дизайн неосуществим не из-за недостатка экономико-политических условий, а в силу онтологической его невозможности. И уж как дальнейшее следствие этой невозможности — закрытость тотальных проектов к развитию, ибо последнее-то как раз предполагает метаморфозы, а метаморфозы возвращают нас к онтологии пятен и длений.

Почему в живописи пятно особенно существенно? В нем и через него художник и зритель приобщаются к действительности метаморфоз и их темпоральностей.

Живопись обладает огромным потенциалом трансформаций, метаморфоз, захватывающих весь предметный мир, его пространство и самого зрителя. Трансформации эти протекают в длении, но дление схватывается в стихии поведения созерцанием и, следовательно, остановкой. Но не статикой, не отсутствием движения. Остановка в данном случае есть лишь внешнее условие созерцания.

Для того чтобы почувствовать время, нужно остановиться. На бегу этого сделать нельзя. Ведь и в молитве человек останавливается, ибо статич-

ность открывает временные горизонты бытия. И к этому приучает и живопись.

Почему же цветная фотография этого не может? В качестве предварительной догадки рискну сказать, что тут все дело в рукотворное™ картины, что ручная работа и производит метаморфозу, открывающую путь всем другим превращениям. Там, где на место ручной работы становится автоматизм оптики и химии, метаморфоза тоже уходит вглубь каких-то химических и оптических процессов, проходя мимо нас, не захватывая нас в свое силовое поле.

## *Письмо 17*

### **Внешнее и внутреннее**

Попробуем отвлечься от «ручной работы», ведь в конечном счете сама категория ручного в таком контексте представляется совершенно внешней и от этого отчасти — загадочной. В самом акте делания ручная работа становится чем-то иным. Но что значит «в самом акте делания»? Это значит — в акте попеременного пребывания внутри и вовне. Художник попеременно входит в мир картины и выходит из него. То же делает и зритель. Тут обнаруживается известный ритм.

Но это место стоит рассмотреть подробнее, так как оно связано не только с темпоральностью, но и с телесностью.

Припомним способы входа и выхода из музыкального произведения. Это мгновенная трансцен-

денция из музыкального хронотопа в бытовой или мыслительный. В каком-то смысле эти выходы могут символизировать или моделировать смерть. Сама жизнь кажется музыкой, которую жаль покидать.

Выход из архитектурного пространства переживается иначе, потому что часто мир природы и даже города — не хуже интерьера.

В живописи мы постепенно приучаем себя к тому, что красота — не только на картинке. Но дети и, вероятно, наши далекие предки могли видеть красоту только в особом внешнем предмете и присваивать ее себе через украшение. Живопись и фотография постепенно приучили нас видеть красоту во всем. Но в историческом освоении красоты ее учились видеть понемногу, поначалу не всюду и не везде, — а лишь в отмеченных местах и моментах. Около храмов, на вершинах холмов, в часы рассвета и заката.

Мир опознаваемой красоты расширялся с двух сторон. С одной, все больше опознавалась красота естественного мира, с другой, этот, естественный, мир все больше преобразовывался художественной организацией — с помощью архитектуры, дизайна одежды и утвари, садово-ландшафтного искусства. Образ рая стал распространяться на мир вокруг, а живопись (равно как и другие искусства, в особенности — кинематограф) со временем занялась и исследованием ада.

Во всех этих метаморфозах постоянно менялись внешняя и внутренняя точки зрения.

Сартр считал, что наше тело для нас — чужой, внешний предмет. Это так, если смотреть на себя в зеркало. Но мускульные переживания танцора или спортсмена так поняты быть не могут. Даже



прихорашивание перед зеркалом и примерка одежды дают примеры родства тела и сознания. Новое платье не только отчуждает, но и осваивает собственную телесность.

Телесность включает в себя пластичность, что особенно ясно в переживании скульптуры. Но телесность к пластике не сводится. Тут есть еще совершенно иное, внутреннее постижение тела, связанное с гравитацией, чувством тяжести и легкости. Но и это не все. Внутреннее постижение тела сопряжено с ощущением его собственной органической жизни, тело есть существо, охватывающее сознание и охватываемое сознанием.

Проблема телесности в феноменологии и в живописи сложнее проблем пространства и времени. Я пытаюсь связать телесность с колоритом, с живописностью. Именно поэтому я рассматриваю не цвет, а окрашенность предметов и делаю акцент на предметности цвета. Темпоральность при этом оказывается (как и пространственность) лишь промежуточной инстанцией, связывающей телесность с живописью. Пространственность и временность — две формы опосредования телесности в мире предметностей. Сводя телесность к пластике, мы получили бы в качестве важнейшей опосредующей категории пространство. Так и поступали основоположники формальной школы.

Но если телесность не сводить к пластике, то пространства окажется недостаточно. Вот почему в живописи, где мы имеем дело с колоритом, пространственная рефлексия дает далеко не все. Телесность не есть цветность и окрашенность. Окрашенность можно понимать как символ телесности, но прямой связи между ними установить нельзя, хотя интуиция (да и косметика) подсказывает, что цвет есть плоть. Тем не менее прямое

отождествление цвета с плотью частично, существует так называемый пленочный цвет, светящаяся цветность. Столь же частично и отождествление телесности с пластикой. Связь этих феноменов сложнее, и темпоральность кажется той промежуточной инстанцией, с помощью которой мы можем, — разумеется, в известных пределах, — связать их, не искажая картины.

Нас с детства учили, что пространство и время есть формы движения материи. Почему-то не самой материи, а ее движения. Вероятно, потому, что категория движения уже предполагает пространство и время, и оттого этот тезис не ставил в тупик, будучи завуалированной тавтологией. Но упор на «формы» уводит в сторону гносеологии. А тут, — поскольку подобное познается подобным, — мы вынуждены считать, что временность и пространственность как свойства самой материи или телесности оказываются материалом для построения рефлексивных форм, опосредующих уровни бытия — данное и творимое, априорное и опытное.

Одной из важнейших форм темпоральности оказывается пульсация, ритм. Но ритмические структуры и вибрации сами по себе и в искусстве изучены еще мало.

Что касается художника, то опыт его погружения в произведение и выхода из него тоже мало изучен, так как искусствоведу он не дан, а художник его как раз не может отрефлексировать просто потому, что условия творческого акта исключают рефлексию.

Возможно, решение лежит в области наркотических и онейрических представлений.

Начнем с музыки. Погружение в музыку дает некоторое ощущение высвобождения от собственной телесности — парение. В творческом транс-е мы имеем не столько переживание собственной телесности и темпоральности извне, сколько переживание изнутри самих предметов их границы с миром.

Давно замеченная особенность живописи: портреты всегда немного похожи на художника. Конечно, если бы мы могли видеть вещи в несколько ином ракурсе, мы, наверное, заметили бы, что не только портреты, но и пейзажи похожи на художников. Гора Святой Виктории — своего рода автопортрет Сезанна.

Во сне мы переживаем свою телесность, как и телесность внешних предметов и других персонажей, через аппарат своих проприоцептивных чувств. Здесь могла бы пригодиться хайдеггеровская модель *Dasein* — ибо «тутбытие» есть не столько я, сколько мой мир. «Я» в таком состоянии и есть тот мир, который через меня сейчас проявляется в произведении. Это копуляция самости и внешности в их взаимообъятии и взаимопроникновении.

Но такой взгляд позволяет избавиться от внешнего представления о телесности и темпоральности. Здесь имеет смысл обратить внимание на промежуточные состояния между сном и бодрствованием, присутствующие в разных видах бреда, галлюцинаций и в детской фантазии. Ребенок, играющий в лошадку или в самолетик, сливается с ними в телесно-темпоральное единство. Художник тоже скачет как лошадь, блесит как кастрюля в натюрморте.

Артистизм есть искусство перевоплощения.

Но тут не только телесная симпатия, но и темпоральная. Смотря на растения, мы вникаем в скорость их жизни, «слышим, как в лесу растет трава». Опыт этой симпатии через произведение может передаваться зрителю. Думая, что он наслаждается видимым образом мира, зритель, вслед за художником, переносится в область темпорально-телесных перевоплощений.

Дело обстоит, однако, несколько сложнее, так как, не переставая следить за движениями и превращениями материи на полотне, мы в то же время как бы свободно регулируем свои входы и выходы, оказываемся в своего рода колебательном контакте, сопоставимом с дыханием.

## *Письмо 18*

### **Запад и Восток**

Все эти рассуждения о живописи питаются преимущественно западной живописной и философской культурой, западной же музыкой. Восток остается не задетым.

Когда мы строим некую целостность, хотя бы в виде категориально-типологической системы, мы опираемся все же на средиземноморские интуиции. И то — входит ли в них африканский и мусульманский опыт?

Работают ли наши интуиции и категории для охвата этой целостности и может ли она быть представлена как единство, или же она принципиально составная? Какую роль тут могут играть

языки, и существенно ли при этом, что мы далеки от иероглифики?

Сегодня китайские и японские музыканты — превосходные исполнители западной музыки, обратное же встречается реже. В соцреалистической империи всем было вменено писать маслом. Писали маслом и китайцы. Но почему масляная живопись, открытая ван Эйками, не сложилась в Китае? Ведь Китай — родина всякого ремесла, методов и материалов. Там и бронза, и дерево, и камень, и керамика, и кость, и шелк, и тушь, и акварель, и пигменты, и уж масла предостаточно. Но вот масло оказалось не востребовано.

Можно ли провести тут какие-либо параллели с другими искусствами? Архитектура Японии столь же повлияла на Запад, сколь и сама оказалась под влиянием Запада. Китайское кино, как и китайская кухня, завоевывает мир. Китайская и японская графика, живопись и гравюра проникли на Запад, а вот западная гравюра на Востоке не очень-то прижилась.

Быть может, тут все дело в способах переживания света и тени. Конечно, и свет и тень на Востоке не были секретом, но то, что в европейской культуре стало светотенью, *chiaroscuro*, на востоке не пропиталось таким же драматизмом. Мне кажется, что тут корень и пространственных, и цветовых различий, хотя причины их остаются совершенно туманными.

## *Письмо 19*

### Фигура и фон

Олег, мне кажется, что гештальтпсихологи не обратили внимания на то, что не все предметы нашей жизни могут быть представлены в виде фигур и, следовательно, имеют фон, а если имеют, то какой-то иной, трансцендентный фон. А это связано с проблемой телесности. Телесность и сознание охватывают друг друга, как инь и ян. Вот тебе и Восток!

Если предметы мира бытовых вещей и человек, некто «другой» или даже другой как отражение в зеркале нашего «я», всегда имеют «фигуру» и соответственно располагаются на том или ином «фоне», то пейзаж, ландшафт такого внешнего фона не имеет.

Природа и мир не имеют фона.

Какой фон может быть у пейзажа? Облака, деревья, постройки имеют фигуру и тот или иной фон — небо и землю, но сами земля и небо фона не имеют. Они, выходит, не ограничены. Хотя и они схватываются зрением сразу и не представляют созерцателю какой-то математической загадки.

Иногда они взаимно ограничивают друг друга. Но тут интересно и то, что может быть поставлено в связь с хайдеггеровским «ничто». Не имея фона в рамках зрительного опыта, пейзаж или видимый мир косвенно, метафизически все же имеет его в виде «ничто». Он дан нам как сущее на фоне небытия. Тут опять обнаруживается скрытая телесность.

Мир, созерцаемый глазами, ограничен самим «полем зрения», то есть тем, что попадает в область видимого. Мы не видим границ этой области, но ее ограниченность «видим» самим ее невидением, так как, например, не имея глаз на затылке, вынуждены оборачиваться, для того чтобы увидеть то, что сзади. Чем же ограничено поле зрения? Этого мы не видим, но знаем. Оно ограничено нашим телом, во впадинах которого и размещены наши глаза, а еще нашим знанием, нашей памятью. Получается, что фоном мира, эквивалентным хайдеггеровскому «ничто», являемся и мы сами, наше «тутбытие», Dasein.

Однако «ничто» и мы — вещи совершенно разные, и если и можно их в каком-нибудь отношении сопоставить, то только в отношении неизвестности.

В чем тут разница между знанием и видением, знанием и зрением? Если возводить зрение к зрению как созреванию плода, то зреет-то, скорее, \* знание, а не зрение, а зрение, скорее, существует в той знойной атмосфере света, к которой терминологически стремится знание.

Теперь вынырнем из этого метафизического омута к живописи и к ограниченности картины или холста. Представим себе сферу, все внутренние стенки которой будут покрыты пейзажем, — это будет кунштюк, аттракцион, лишь подтверждающий символический смысл рамы. Рамой тут оказывается наше тело, ограничивающее поле зрения.

Картина как вещь — есть фигура и располагается на фоне стены. Музеи приглашают дизайнеров экспозиции, чтобы подобрать наиболее приятный фон для картин, исходя из стиля и ко-

лорита, из характера освещения. Но для нас важно, что, какой бы там фон ни был, на самом деле картина рассматривается нами, как если бы мы видели только ее, и никакого фона за ней не было и нет.

Любая картинка (в том числе и фотография) воспринимается нами условно — как наше собственное видение, занимая все зрительное поле и все воображение.

Картина переносит наше присутствие из пространства музея в трансцендентное ему пространство картины. Если речь идет об иконе в храме, то тут два священных пространства — иконы и самого храма, за которыми остается «профанное» пространство мира, собственно, как ни парадоксально, «мир Божий».

Воображаемое перемещение нашего тела из одного мира в другой аналогично парению в мыслях или погружению в сон. Оно обладает, с одной стороны, определенным наркотическим, а с другой — рефлексивным эффектом. Этим можно объяснить характерную музейную сонливость. Само по себе трансцендирование, видимо, инициирует центры засыпания, и мы вольно или невольно впадаем, как во время гипнотического сеанса, в грёзу или дрему. Несколько входов-выходов приводят к утомлению. Хочется присесть (еще лучше — прилечь) и, смежив очи, перейти из «тутбытия» в «тамбытие». Чтобы выйти из этого онейрического обморока, неплохо иметь в музее там-там, звуки которого возвращали бы зрителей к «тутбытию».

Но вернемся к живописи. Ее цветность мы связали с трансцендентностью миров. Теперь мы

можем лишь усилить это наблюдение указанием на переходы в картинный мир и обратно. А если подставить вместо зрителя самого художника, который чередует не только пространства миров, но и переходы от созерцания к действию, то мы увидим ритмику его транса. Он то там, в созерцании, то тут, в воображении, то здесь — в контакте с вещью. Получается какое-то жонглирование мирами.

Иными словами, для того чтобы видеть цвет, смотреть надо «оттуда», а для того, чтобы видеть краску, надо смотреть «отсюда» и быть здесь. Сохранить способность к деятельности можно, настроив эти рывки и скачки на определенный ритм, и тут часто помогает напевание или включенный в мастерской магнитофон.

Но поскольку все это происходит одновременно, возникает неожиданный эффект, — музыка как бы обостряет, усиливает восприятие цвета. Быть может, это и чувствовал Скрябин?

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### Фигура-фон

К этому письму мне хочется сделать техническое приложение, в котором рассмотреть оппозицию «фигура-фон».

Прежде всего, я хотел бы отметить, что эта оппозиция имеет два смысловых горизонта и соответственно две смысловых проекции.

Первую условно можно назвать «композиционной» — имея в виду Флоренского. Фигура и фон — две составляющие композиции картины.

Фигура при этом ограничена собственными границами, а фон — границами холста, рамкой. Фон, следовательно, выступает как несобственная фигура, как фрагмент среды, в которую фигура погружена, в которой она «плавает».

В связи с этим фигура дается в картине зрению прежде всего как предмет, а фон — как нечто предметно-размытое, как среда или стихия бытия предмета, то есть как пятно.

Тут возникает несколько крайне существенных моментов, мимо которых никак нельзя пройти. Часть этих моментов носит оптический, часть — предметный и часть — исторический смысл.

Размытость фона может быть связана с проблемой фокусировки зрения. Даже если речь идет не о картине, а о простом зрении, легко увидеть, что фигура или предмет даны, как правило, резко, в «фокусе», если выражаться языком фотографии, а фон может быть неотчетлив, смазан или размыт. И вот уже противопоставление резкости и размытости дает ход к трактовке фигуры и фона. Этим приемом очень часто пользуется не только фотография, но и современная живопись, в которой фон изображен размыто, нечетко. В акварельной живописи это часто достигается тем, что фон пишется «по-мокрому», а фигуры по-сухому.

В истории живописи, однако, такое разделение — явление сравнительно позднее. В раннем Ренессансе мы видим все части картины написанными достаточно четко, и идея смазывать контуры там не приходит в голову художнику. Он изображает предметы и к каждому относится с фотографической ответственностью, то есть рисует контуры как можно более определенно.

Тем не менее, решая задачу противопоставления фигуры и фона, художники уже давно прибегают к условной трактовке фона. Например, в портретах, а также в некоторых натюрмортах, особенно испанских, делают фон почти черным. Можно в качестве фона дать такой специфический предмет, как небо, если небо можно назвать предметом. Тогда фигура будет вырисовываться на фоне неба. Можно в виде фона изобразить некий «лес», в котором отдельные деревья будут сливаться с листвой других, а ветви пересекаться в сплошной орнамент линий. Можно рисовать цветки на фоне травы, в котором отдельные травинки будут не как у Дюрера — отдельными, а спускаются в некую шевелюру.

Но в композиционном отношении фон и фигура отличаются еще светом, цветом и пространством. Легче всего увидеть это противопоставление в отношении к цвету. Это противопоставление чаще всего и предстает перед художником как задача разрешения цветового отношения фигуры к фону. Тут предметные свойства фона становятся несущественными, даже если они и определяют выбор цвета, а разрешается задача дополнительного цвета фона по отношению к предмету.

Что касается света, то тут все сводится к темноте фона или, наоборот, к контражуру, когда предмет темнее фона. Опять-таки, предметная обусловленность в этих случаях вторична. Черный фон портретов можно считать отчасти предметно обусловленным, видя в нем темноту интерьера, не освещенного из окна, в то время как портретируемый или натюрморт приближены к окну.

Наконец — пространство. Предмет дается чаще всего как трехмерное тело, в то время как фон, хоть и обладает пространственной глубиной, яв-

ляет собой пятно, то есть стремится к плоскости или поверхности (хотя эти понятия к фону, пожалуй, неприменимы).

Значимость проблемы противопоставления фигуры и фона особенно легко подчеркнуть, если посмотреть на развитие этого противопоставления в истории.

В пещерной живописи фона как такового еще нет, так как нет рамки, границы изображения. Тут как в натуральном зрении — дан только предмет, а его среда есть нечто бесконечно-неопределенное.

В иконописи мы видим особое внимание к фону, который становится самостоятельным композиционным и смысловым предметом, наподобие театральной декорации и сцены. Эта же театрализованная трактовка фона пронизывает и ренессансную живопись, с той только разницей, что фон тут дается натурально и пространственно, в виде пейзажа или интерьера.

Импрессионизм растворяет предмет в фоне и делает фон как бы главным. В постимпрессионизме это приводит к известной плоскостной декоративности картины (модерн, фовизм).

Совершенно новый поворот темы «фон-фигура» дает кубизм. В известном смысле весь кубизм можно трактовать как новый способ слияния фигуры и фона, но уже не путем растворения фигуры в фоне и не в превращении всей плоскости картины в декоративный орнамент, а в более сложном пространственном разбиении фигур и фонов и их переплетении друг с другом. В каком-то смысле кубизм отказывался от фона как внепредметной среды для фигуры, но в то же время отказывался и от следования исключительной предметности фигуры, разбивая ее на фрагменты.

Тот вынужденный тип фрагментарности, который рамка картины вносит в предметность фона, в кубизме воспроизводится благодаря тому, что все предметы ограничивают друг друга и пересекаются, служа как бы внутренними рамками внутри самой картинной плоскости. Это разрушение границ предметов и придание предметам функции рамки, с одной стороны, можно рассматривать как новый тип рефлексии реалистической живописи, в которой предметы заслоняют друг друга; с другой стороны, тут попытка преодолеть искусственную ограниченность картины и придать ей универсальный пространственный смысл.

Если говорить о приеме сфокусированности и размытости, то им начали пользоваться еще в XIX веке и пользуются по сей день. Но вот инверсия этих отношений встречается редко. Пример такой инверсии дает Фрэнсис Бэкон. Он выворачивает отношение размытости-сфокусированности наизнанку и дает фон в виде четкой геометрической схемы плоскостей и пространств, а фигуру — портрет или торс — размытой и искаженной. Ее искаженность воспринимается как искаженность физическим насилием. Но есть тут и чисто оптический смысл: фигура дана как в дурной оптике, смазанной и нечеткой, что делает ее фоновой. Смысловая интерпретация этой смазанности — в отношении к зрению и человечности. В частности, к сопротивлению возможности глядеть на человека как на внешне данное тело и предмет.

В абстрактной живописи отношение фигуры и фона разрушается еще радикальнее, чем в кубизме. Схема «Черного квадрата» Малевича, в котором двусмысленность самого квадрата состоит в том, что

это как бы обобщенная фигура, а белое — обобщенный фон, и в то же время квадрат — сама картина, а фон — внешняя среда, доводится до устранения одного из членов этой пары — фигура и фон окончательно сливаются в единое поле, и картина становится единственным предметом созерцания.

Но это как раз выход в тотальность схематизации. Долго на этом Малевич останавливаться не мог и вернулся к обычным отношениям фигуры и фона.

В ряде случаев отношение фигуры и фона в абстрактной живописи развивает принципы кубистической самоограниченности пятен и фигур внутри картины и приближается к лоскутным структурам ковра. В ковровых орнаментах отношения фигуры и фона последовательно инвертируются, — фигуры есть в то же время и фоны, как инь и ян. Однако орнамент ковровых структур почти исключает трехмерность и световоздушные отношения. Так что возможность сохранить и то и другое остается в поле художественных экспериментов.

Наиболее известны эксперименты такого рода у Маурица Эшера, который превращал принципы ковровой орнаментики и геометрии решеток в трехмерные структуры с соответствующим освещением, хотя в область цвета практически не входил. Ему цвет был не нужен, и в этом случае отчетливо проявляется «избыточность» цвета в онтологии мира. Схематизированный мир Эшера нуждается, в лучшем случае, в топографической раскраске. Но соединение фигуративных и фоновых структур Эшер дает во всем возможном разнообразии вариантов, и его искусство может быть своего рода энциклопедией таких инверсий.

Эшер ставит и проблему существования предмета в среде, опредмечивая среду на иной манер, нежели кубисты. Он структурирует световоздушную среду как среду скрытых геометрических кристаллов, а сами эти кристаллы сводит к органическим биоморфным формам в своих «ящерицах», «утках» и прочих «птицах». В этих экспериментах можно различить как отзвуки морфологических идей Гете и Д'Арси Томпсона, так и попытки геометрической трактовки формообразования.

Тут мифология ковровых орнаментов приобретает натуралистический оттенок — всеобщей генетической связи предметов и сред, их непрерывности, что перекликается с экологическими представлениями.

Эшер при этом экспериментирует и с архитектурой, переплетая внешнее городское и внутреннее интерьерное пространство. В архитектуре ведь отдельное здание оказывается предметом на фоне городской или природной среды, хотя пространство комнаты в известном смысле может переживаться как нечто большее, чем город, как нечто равное миру в целом: в комнате больше времени.

Попутно стоит заметить, что влияние городской среды на кубизм в таком случае сводится не к геометрической трактовке зданий как кубиков, а именно к всеобщей орнаментальной схеме города, в которой сама эта планировочная схема и вся городская среда выступают как ткань, на которой выделяется кристалл здания. Этот кристалл заслоняет собой среду и в то же время выражает ее формообразующие потенции. Поэтому, несмотря на то, что Пикассо никогда не писал городских пейзажей, открытые им кубистические струк-

туры воспроизводят отношение фигуры и фона в урбанизированной среде.

Само же это отношение здания к урбанизированной среде, возвращая нас к ковровым орнаментам, соответствует социологической интерпретации, в которой человек выступает как частица более широкой социальной ткани. Эти образы в дальнейшем проникли в структуралистскую философию и поэтику и послужили, быть может, основой для концепции «ризомы» Делеза — как социальной ткани, на которой различимы отдельные антропоморфные фигуры, желания и пр.

Здесь видно, что индивидуализация отдельного предмета или человека определяется возможностью его существования вне этой кристаллической структуры, его самостоятельного «плавания» в световоздушной среде и обретения самостоятельного цвета. Каждый цветок, травинка, дерево, камушек, существуя, безусловно, в средах с их геометрико-кристаллическими и ризомными структурами, способен выделяться на некотором фоне и погружаться в атмосферу индивидуальной изолированности. В этом отношении новоевропейская живопись, в отличие от ковров, выступает как форма предметной индивидуации бытия, из которой и вытекают проблемы отношения фигуры и фона. Она сплавляет опыт зрения как биологически данной нам способности к индивидуальному выделению предметов и фигур на фоне социальных и природных структур и решеток.

Опыт современной живописи оказывается попыткой погашения индивидуальности. А борьба большевиков с буржуазным индивидуализмом соответствует опыту авангарда в живописи, так что



неприятие авангарда социалистическим реализмом можно трактовать как внутреннюю противоречивость социальных концепций, в которых слияние индивида и массы не должно было доходить до полной их неразличимости. Ведь последняя стала бы препятствием для обособления вождей и тем самым всей социальной иерархии, на которой строилась конструкция социалистического порядка.

## ***Письмо 20***

### **Абстрактное и конкретное**

Схематика лежит в основе любого изображения предмета. В еще большей степени это относится к композиции. За композицией может стоять иерархическая структура типа мирового дерева или схема хаотического нагромождения — все равно схематизм и определенный орнаментализм тут остаются.

Схематично и всякое следование образцам, будь то даже имитация натурализма. И только в редчайших случаях откровений или прорывов мысли мы видим уже не воспроизводство схемы, а нечто как бы впервые увиденное, и тогда оно оказывается чем-то конкретным, хотя может при этом оставаться беспредметным.

Если сравнить чистый цвет с цветным пятном в орнаменте или иной структуре красочных пятен, мы заметим, что в структуре цвета приобретают некоторую индивидуальность, они контекстуально конкретизируются и тем самым как бы приближаются к конкретной предметности. Подлин-

но предметный цвет обретается, однако, прежде всего в изображениях.

«Синее» Кляйна было демонстрацией предельной бесструктурности, внеорнаментальности и беспредметности и только в таком смысловом контексте и обретало свой цветовой смысл.

Обратное — абсолютизация предметности, предельная вещественная конкретность, — приводит к обесцвечиванию. В этом причина некоторого падения колористической очевидности в «новой вещественности». Точно так же и предельная орнаментализация понижает качества цветности. Насыщенный цветом орнамент должен обладать некоторой степенью структурной неопределенности, так что получается, что предметный цвет, как ни парадоксально, требует относительной «беспредметности».

В связи с рассуждениями о зависимости предметности цвета от композиционной структуры и изобразительной конкретности, можно заметить, что пространство и светотень в равной степени оказываются инфраструктурными контекстами существования цвета, способными придать ему большую или меньшую предметность и конкретность.

Предметность цвета и богатство колорита существуют в зависимости от геометрической структуры пятен, степени смысловой и изобразительной нагрузки контуров, светотени, пространственной координации пятен и линий и т.п.

Системность картинного живописного изображения состоит в органической взаимозависимости этих категорий и их совместного функционирования. Любая из них при известном искажении переходит в какую-то из смежных. Например, пространственность может постепенно свестись к геометрической орнаментальное<sup>™</sup>, светотеневые

переходы могут быть представлены как дискретные ряды пятен, изобразительность раскладывается в знаки и т.п. Все это открывает перед художником и искусствователем поле формальных возможностей игровых трансформаций и метаморфоз.

Любопытно в этой связи посмотреть, что происходит с предметностью, пространством и цветом при взгляде в зеркало.

Когда мы смотримся в зеркало, цветность видения резко снижается. Причина простая — в зеркало мы бросаем «заинтересованный» взгляд. Глядя в зеркало, мы не созерцаем: нас интересует отраженный предмет, а не его отражение, мы заранее знаем, что мы видим.

Но есть и незаинтересованный взгляд *на* зеркало, когда мы не смотрим в него как *в* оптический прибор, а смотрим на его поверхность. В какой-то мере такой взгляд на зеркало — особенно овальное — позволяет быстро схватить суть эстетики кубизма. Ибо тогда в зеркальном отражении мы уже не видим предметов, а видим какие-то их осколки. В свое время один из интерпретаторов кубизма предлагал видеть в кубистических полотнах отражение мира в разбитом зеркале. На самом деле достаточно просто смотреть на зеркало, а не на предметы, в нем отраженные. Особенно если смотреть на зеркало издали и под углом, когда предметы попадают в него фрагментами, а свет и тени распределяются более или менее случайно. Едва ли случайно, что некоторые кубистические полотна имеют овальную форму и раму, обычную для зеркал.

Исходным импульсом такого взгляда могла служить мысль, что картина — не зеркало мира, вопреки ренессансной эстетике, а вещь среди вещей

интерьера. И как только стали смотреть на зеркало как на вещь, то есть без желания видеть с его помощью другие вещи, становилось видимым изображение мира, которое оставалось на поверхности стекла. И это был образ, родственный кубистическому, — с его непредметным пространством и особым колоритом, в котором свет, утратив пространственность, стал смешиваться с предметами совершенно по-новому.

На ранних этапах становления сознания мы видим цвет крайне редко — только в особых предметах. Это цветы, ягоды, реже — зелень, цветность которой, как и цветность неба, должна была осознаться гораздо позднее. Это кровь и, быть может, цвет волос. Отсюда и этноним — «русские», то есть рыжие.

На следующей стадии развития цветового видения мы должны перейти от этих особо окрашенных предметов к растительным и минеральным пигментам, хотя, быть может, первичными были как раз пигменты, а не яркие цветные предметы. В пигментах цвет теряет предметность, становится абстрактным, превращается в краску. И уже тогда, в древности, раскраска поляризуется на предметный и анти-предметный цвет: румяна и белила на щеке.

Аналогична татуировке раскраска масок или оружия, утвари или одежды. Тут цвет используется символически, потому что он нанесен на вещь. Это не абстрактный холст, не чистый экран, на котором можно изобразить все, что угодно. Краска наносится на настоящую вещь — нож, топор, лицо и пр. Их нельзя использовать как беспредметную поверхность.

Позднее это стало возможным и широко распространённым. Клавесины расписываются пейзажами, фотографии проецируются на самое тело и лицо человека.

Первая символически нейтральная вещь — лист пергамента, папируса или бумаги, чистая доска или каменная плита, позднее — холст картины. Когда они родились, сложились предпосылки для абстрактного искусства. Идея беспредметности — это всплывание на поверхность картины ее абстрактной подосновы — чистого холста, то есть именно предмета, но вне изобразительного пространства. Такого рода рефлексия, скорее всего, была рождена письменностью. До появления абстрактного искусства, в XVIII столетии предметность чистого холста разыгрывалась художественным воображением как раз в своей предметной конкретности, и на обманках XVIII столетия часто писали холст красками поверх грунта, играя изобразительной и внеизобразительной предметностью.

Дизайн есть проекция символов на конкретные предметы (точнее, на их конструктивную основу), своего рода утопическая пластика и живопись на «поверхности» самих предметов. Тут предметный мир весь сведен к абстракции чистой поверхности. Поверхностью в данном случае я называю то, благодаря чему предмет становится видимым.

Когда цвет стал использоваться для построения изображений — на вещах, шкатулках, стенах домов и храмов, — открылась интереснейшая игра первичных и вторичных свойств цвета, оптических и символических эффектов, все виды которой обра-

зуют как бы наглядную историю иконической рефлексии. Рефлектируются фигура и фон в античной вазописи, рефлектируются отношения между знаком и изображением в иероглифике и т.п.

Игра изобразительных возможностей превращается в новую мифологическую реальность. Критики соцреализма, смотревшие на картину с изображением съезда передовиков или генералов, были не способны видеть в картине собственно колористические достоинства.

Подобного рода слепоту провоцирует и импрессионизм, — по сравнению с реализмом.

«Стог» Моне, будучи конкретным отражением атмосферических эффектов, принципиально не соотносится с конкретностью его социально-производственного бытия. Было бы странно говорить, что это изображение стога, сжатого каким-то особо трудолюбивым фермером или колхозником. Между тем такого рода подстановки пошли в ход в левом МОСХе, разрушая соцреализм изнутри. Можно понять, с каким азартом академическая инквизиция инспектировала работы студентов на предмет поиска «синих теней».

В современной живописи огромную роль сыграли музеи, превратившие картину из частной вещи в объект социального значения. Но социальная символика современной живописи строилась на основах автономии художественного мышления. Художники-авангардисты не были иллюстраторами социальных идей. Они искали автономный символизм картины в форме, а не в содержании. К демонстрации этих конструктивных возможностей прибавлялось и стремление выразить психологию художника. Схематика этих

двух намерений и выразилась в абстрактных символах, в то время как конкретность свелась к вещественности каждого индивидуального полотна или иного артефакта.

Полотна кубистов демонстрировали не только технологию производства картины, но были и символом самой живописной креативности. Русским художникам этого было мало: Малевич расширил конструктивные претензии живописи до сферы космических проектов. Занялся поисками иных изобразительных языков и Пикассо.

## *Письмо 21*

### **Воображение и память**

Сколько ни философствуй о живописи, настоящая работа — всегда дело сугубо интуитивное. Чтобы быть художником, нужно не столько понимать, сколько уметь, то есть иметь способности.

Художник только тогда художник, когда он может вообразить будущую картину. Так обычно думают, но опыт современной живописи это убеждение опроверг. Джексон Поллок не может заранее вообразить свое полотно. Сначала он его делает, а потом уже видит — то есть (по Канту) именно воображает. Тем не менее возможность предварительного представления образа картины этим не отменяется.

Воображение возвращает нам то, что мы наблюдаем. Чтобы заработало живописное воображение, необходимо перепредметить свое мышление, чтобы в нем сновали не слова, а картины, и оно играло их образами.

Что касается распредмечивания, то один из его приемов рекомендовался еще Джоном Рескиным. Он советовал вырезать в листе плотной бумаги маленькое окошечко. И смотреть через него на какой-нибудь фрагмент предмета или пейзажа, стараясь понять, какого цвета этот кружок, который теперь виден уже как маленькое пятнышко на фоне бумажного листа. Так зрение искусственно освобождается от всяких предметных смыслов и видит этот кусочек как чистый цвет.

Однако при этом теряется предметность цвета. А она-то и составляет основу живописного воображения. Но в живописи XIX века она восстанавливалась самой изобразительностью. Правда, такими простыми приемами цветового и живописного видения не создать. Тут ведь важно приспособить к живописи не только мгновенное и локальное впечатление от данного зрительного ощущения, о память и воображение, которые съезжают на накатанные рельсы словесного мышления.

И тут мы снова сталкиваемся с феноменом темпорализации. Время логического мышления противоположно времени живописи, и привычка к времени одного типа препятствует осуществлению времени второго типа. Для стяжения живописной чувствительности необходимо менять тип темпоральности. Сделать это волевым усилием, наверное, невозможно. Но вполне возможно, сознавая различия видов словесного, музыкального и живописного времени, пытаться настроиться на их волны.

Всякая работа делится на замысел и исполнение. Замысел ориентирован на произведение, а вымысел есть возможное содержание замысла.

Вымысел основан на предметной и формальной фантазии, он формируется исторически. Первоначально в истории развития изобразительной и орнаментальной деятельности никакого вымысла быть не может — художник копирует образец, в котором ему предварительно даны и форма, и содержание, и смысл. Постепенно увеличивается число свободно варьируемых или избираемых художником образцов, растет свобода вариаций — размеров, материалов, цвета. Наконец, появляется возможность использования чужих образцов и работа с натуры.

Натура становится на место образца лишь частично. С точки зрения формы образец продолжает действовать как норма. Что касается вымысла, то тут в дело вступают категории памяти, воображения, фантазии и, главное, игры. Натура же не только учит, но и сбивает сознание с его схематизмов. В натуре всегда есть невообразимый элемент случайности, которую нельзя освоить путем схематизации. Вымысел есть игра воображения.

Игра эта может быть бесцельной комбинаторикой свойств изображения. Но поскольку игра предполагает правила, она всегда формалистична. Содержательная игра — уже реальность. Но игра обладает способностью втягивать в себя реальность, в ином случае недоступную. Игра использует жизненный материал. Она, как печка, требует дров, и эти дрова — наблюдения реальности, которые вне игры не могли бы быть востребованы воображением.

Вот почему борьба с формализмом в искусстве есть борьба с содержанием.

Игра дает тот же импульс к поиску материала, что идея или сюжет, который художник берется

иллюстрировать. Но если игра и формальные категории, ею управляющие, никак не связывают содержания, то идея навязывает определенный тип содержания. В случае иллюстрирования художник ограничен в содержательном самовыражении, а в случае формальной игры содержание по независимым от воли художника каналам начинает течь через него и воплощаться в произведении. Игра захватывает содержание автоматически.

В живописи можно играть в разные формальные игры.

Выбор игр может мотивироваться исторически. Например, можно отказаться от линейной перспективы, центрированной композиции, менять стили и пр.

Пикассо постоянно играл с формальными категориями и одновременно экспериментировал с несколькими условными содержательными сюжетами — натюрморт, дама с гитарой и пр.

Схематически творческое воображение можно описать с помощью четырех групп категорий:

1. Темпоральность.
2. Категории формального анализа.
3. Экзистенциальный и стилистический репертуар.
4. Инициативный импульс.

Поясню их смысл:

1. Темпоральность есть способность художника синхронизировать время собственного бытия со временем построения и развития картины. Все говорит о том, что успех в рисунке и живописи, как и в любом другом деле, зависит от способности настроить себя на определенный темп и ритм, соответствующий замыслу и его предмету. Рисо-

вание портрета должно соответствовать времени постижения лица или фигуры. Такое время программируется самой пластикой предмета. Искусство любого рода есть, прежде всего, искусство темпоральной синхронизации.

2. Категория формы позволяет понимать, как строится предмет и его изображение.

3. Экзистенциальный и стилистический репертуар — библиотека образов предметов и сред, художественных манер, сюжетов и прочего, связанная с воспоминаниями. Без него не может сформироваться ценностный смысл композиции.

4. Инициатика — сила, питающая весь процесс: и вымысел, и замысел. Это иногда называют вдохновением, иногда азартом. В инициатике есть и момент провокации и хитрости.

Едва ли замысел может окончательно оформиться до воплощения. В живописи это связано с дефицитом ее метаязыка и вербальных средств. Даже для вполне программного, предметно мыслящего художника замысел становится ясен и понятен только после завершения картины.

Однако художник с самого начала чувствует, в каком направлении его ведет интуиция, и по ходу работы в мышление включается недоделанная картина. Художник и картина сливаются в органическое целое, а темпоральность и телесность оказываются категориями, интегрирующими творца и творение.

## *Письмо 22*

### *Два мифа*

То, что изображено на картине, можно считать своего рода мифом по той причине, что зритель заведомо склонен принимать это на веру, не сомневаясь в истинности изображенного. Но и сама картина — тоже своего рода мифическое явление, так как она, будучи, с одной стороны, обычной вещью, которую можно изготовить, сломать, купить или продать, в то же время постоянно делается невидимой и уступает место изображению. Картина, созданная для зрения, сама по себе вещь-невидимка. Мы находимся в бытовом мире, но при взгляде на картину немедленно убываем в картинный мир-миф, проскакивая при этом саму картину.

Не так ли проскакиваем мы и самих себя, свое бытие, «тутбытие»? И не случайно ли Гурджиев требовал «помнить себя» для того, чтобы быть? Какая же тут темпоральность, а главное, что тут происходит с телесностью? Тут нечто вроде космической невесомости или музейной перегрузки, вызывающей отек в ногах. Проскакивая из одного мира в другой — трансцендентный, мы делаем это так стремительно, что инерционность телесности исчезает, а вместе с телесностью аннигилируется и какая-то важная часть нашей души. Спрашивается, возвращает ли нам живопись эту утрату? И если возвращает — то как?

А ведь ясно, что возвращает. Живопись менее других искусств способна нанести зрителю тот вред, который может нанести музыка, театр — не говорю уж о кино. Встречаются фильмы, просто опасные для здоровья. Изображения могут быть

страшными, пугающими, даже оскорбительными. Но может ли таковым быть колорит? Гоголь в своем «Портрете» представил нечто подобное, и отмахнуться от таких зловещих изображений нельзя, хотя мы имеем здесь дело не столько с живописностью, сколько с изобразительностью. В гоголевском портрете явно проскакивает сама картина — взаимодействуют только зритель и изображенное на картине лицо, даже, собственно, одни глаза — взгляд, направленный на зрителя. Технически этот прием крайне прост — для того, чтобы глаза «смотрели» на зрителя, необходимо расположить зрачки строго посередине между веками. Видимо, в портрете Чарткова этот взгляд был исполнен еще какой-то силы, а то мы имели бы лишь известный плакат типа «А ты записался добровольцем?». Когда искусство начинает пугать человека, то он инстинктивно успокаивает себя — «ну это же только фильм, это же не правда». В музыке такая рефлексия едва ли возможна. Трудно себе представить человека, говорящего себе: «успокойся, — это всего лишь соната». Слушателя не покидает рефлексивное понимание музыкальной условности произведения. Похоже, что и живописной картины способен испугаться только редкий зритель.

Но все-таки в картинах есть магия, завороченность картины — ее родовой признак. Художник превращает доску или холст в магический предмет. Стало быть, художник — маг. Малевич, Пикассо и особенно Дали были не прочь поиграть на этом.

Картина превращает пятна и линии в горы и деревья, портреты и облака и придает им особый род движения, что позволяет считать ее, в отличие от стенных часов, вечным двигателем, подоб-

ным виду из окна. В ней движется время. Но в отличие от музыки, которая принуждает нас двигаться в навязанном нам темпе, мы при этом оказываемся выкинуты из времени и, созерцая его движение, уподобляемся не то всевышнему, не то умершим, которые тоже выкинуты — пусть на время — из времени, но не лишены способности еще видеть, как оно продолжает течь и клубиться.

Привычка к механическим чудесам делает нас бесчувственными к немеханическому чуду метаморфоз телесного и темпорального, движений, сплетающихся и расплетающихся в неподвижности. Нам всегда хочется большего, хотя, что может быть больше привилегии видеть движение в его статике, то бишь слышать музыку сфер. Это чудо, оставаясь невидимым, позволяет, как через лупу, созерцать мифологию представленного — будь то сцена из греческой или современной мифологии. А наше профанное бытие при этом блистает своим отсутствием, что и делает его, наконец, заметным, ибо в будничной суете присутствие заслоняется участием.

В музее мы все лишние, отчужденные от своего собственного бытия. Но вот потому-то музей мог бы стать чем-то наподобие храма — ритуализированным напоминанием о нашем существовании, нашем, в буквальном смысле, «тутбытии», поскольку перед нами «тамбытие» картин. Но дома, перед картиной, как и перед иконой, мы переживаем интимную близость с предметом, который можно потрогать руками. В музеях нас предостерегают от этой нежности надписи и заботливые служители. Хотя прикосновение — не обязательно поцелуй — имеет смысл, ведь в нем «трогательность» живописи.

## Письмо 23

### Фрагмент и целое

Живопись, давая мир-миф как целое, в то же время постоянно разбивает его на осколки-фрагменты. Вот это раскалывание и собирание мира выступает как еще один фундаментальный процесс в темпоральности картинного бытия, самым прямым образом связанный с телесностью. Пожалуй, самый яркий пример — это футуристические опыты разложения движения на фрагменты. У Боччони, у Карра, у Марселя Дюшана в его «Обнаженной, спускающейся по лестнице». Но, опять-таки, этот лабораторный прием, идущий вслед за фотографией Мюбриджа, есть условная схематизация проблемы, чем-то напоминающая радикальный пуантизм, сводящий красочный мазок к офсетной точке. Точно так же как невозможно и не нужно сводить живопись к кино, нет смысла разлагать движущееся тело на фазы движения или проекции.

Как ни парадоксально, футуристы, и, кажется, даже сам Дюшан, разлагая движущийся предмет на моментальные позы движения, вдохновлялись идеями Анри Бергсона о непрерывности дления, хотя Бергсон как раз возражал против рассудочного разбиения движения на сегменты. Художники же полагали, что, давая сегменты на картине синхронно, они как бы снимают простую очередность фаз и дают движение в неподвижности. В таком рассуждении есть механицизм, который можно оправдать лишь тем, что именно в те годы зарождался кинематограф, и в представлении о движении перемешались разные способы его вос-

произведения и реконструкции, — в том числе и чисто механический.

Аналогичный случай с метафорой проекционного черчения, которая порой предлагалась интерпретаторами кубизма. Странно видеть в кубистических композициях применение начертательной геометрии Гаспара Монжа. Но, вопреки очевидности, это видели, — возможно, потому, что чувствовали смысл другой важной проблемы темпоральности картины, как-то связанной с ее способностью давать и целое и фрагменты. Но так как собственно живописного смысла темпоральности не понимали, то и критики, и сами художники прибегали к этим техническим метафорам.

Рамка картины, вырезая фрагмент мира, разрезает и попадающие в нее предметы, разбивая и их на осколки-фрагменты. Всякая рамка, как «окошко», намекает на продолжение мира за границами картины. Но и предметы, попавшие на картину, заслоняя другие изображенные на ней предметы, тоже становятся кулисами и продолжают дробление предметов. Чем больше на картине вещей, тем сильнее в ней эффект этого «дробления». Она, как мельница, закручивает этот предметный щебень в какой-то водоворот вокруг композиционного центра, с эффектом центрифуги. Порой кажется, что в центре картины предметы еще спокойны. Но ближе к рамке — улетают куда-то прочь. Это периферийное разбегание связано и с эффектом перспективных искажений.

Помянем добрым словом Бориса Викторовича Раушенбаха. Он изучал перспективу как средство приблизить изображение к «нормальному видению», хотя прекрасно понимал, что картинный образ сплошь и рядом гораздо «нормальнее» нормального видения. Но этот картинный образ еще



недостаточно осмыслен онтологически. А онтология тут важнее, чем психология зрительного восприятия и оптика. Ибо вопрос о фрагментации и целостности лежит, конечно, в плане онтологии. Это понимал Флоренский, для которого как раз онтологическая перспектива была всегда наиважнейшей и видение которого как раз и было устроено так, чтобы прозревать онтологическое устройство мира за оптическими образами.

Необходимо учитывать и понимание картины. Так что и вербальное мышление оспособляет зрение умением видеть то, что имеет смысл, а не только то, что оставляет свой след на сетчатке.

Но есть в картине и фрагменты, которые вырезаются не рамкой, а самым взглядом, его скольжением по поверхности, его саккадными скачками, его концентрацией или рассеянностью. Чтобы пояснить смысл этого феномена для не слишком опытных зрителей, можно прибегнуть к простой технической уловке, подобной вышеописанному «окошечку», в которое Рескин предлагал рассматривать цвет натуры. На сей раз можно сделать такое окошечко — круглое или прямоугольное — в листе белой бумаги и, приложив его к репродукции, двигать по картинному полю, останавливаясь на более или менее завершенных в себе композициях, которые будут там появляться. Порой они будут выглядеть совершенно абстрактным набором линий и пятен, так как фрагмент, попавший в это окошечко, уже утратит свой предметный смысл, станет чистым пятнышком или линией. Наше сознание забито изображениями знаменитых картин, статуй и прочих изобразительных сюжетов, и потому мы охотно идем к такой фрагментации, как к «золотой середине» между предметом и беспредметностью.

Все эти случайные композиции, открывающиеся в таком дробящем смотре, обладают своего рода завершенностью, целостностью. Нечто подобное дают документально-художественные фильмы о живописи и некоторые альбомы, в которых какая-то картина представлена десятками своих фрагментов. Это наблюдение позволяет по-иному описать темпоральность и пространственность картины. Ее «фрагменты» и «моменты» обладают неопределенностью авторства, останавливая на них свой взгляд, зритель становится причастным к временности создания картины.

Кинематограф использовал возможность такой фрагментации для монтажа. Но Эйзенштейн увидел, что живопись использовала элементы монтажа задолго до его кинематографического освоения. Кинематографический монтаж, в отличие от живописного, строится по законам музыкального произведения в последовательности кадров. В живописи же — свобода маршрутов разглядывания, глаз путешествует по ней, как по парку или городу, время от времени останавливаясь, чтобы полюбоваться на открывшийся «вид». Стало быть, живопись свободнее музыки и кино. А свобода ведь больше связана со временем, чем с пространством.

Архитектура или природа дается нам только через эту совокупность последовательных «видов». А в живописи мы, как Господь Бог, можем видеть ее и в частностях и созерцать в едином взгляде, взгляде «сверху». В музыке и в кино открывающиеся красоты момента улетают от нас с той же неотвратимостью, что и являются нам. Мы, как пассажир поезда, едва успеваем схватить взглядом вдруг мелькнувшие в окне дерево, лужайку, домик — и они проносятся мимо. Тут нет

смысла взывать: «остановись, мгновение»! В живописи же нам самим дано решать, сколько времени с ним провести. Но это-то и трудно. Сожаление о быстротечности времени, отменяемое живописью, оборачивается скрытой от очевидности ответственностью. Мы оказываемся наедине с тем, к чему стремились, — с «овладением временем» и понимаем, что это владение требует от нас способности управлять ритмами своего бытия, к чему мы, как правило, не приучены. И живопись стоит перед нами не только дарованным наслаждением, но и прямым укором в незрелости.

Казалось бы, в литературе мы точно так же можем сосредоточиться на фрагменте. Однако, изъятый из контекста, он быстро вянет, тянется к своей ситуации, обнаруживает свою служебную роль. Текст обладает внутренней инерцией, и долго останавливаться на фразе или слове не приходится. Более того, именно инерция этого потока создает своего рода головокружение от чтения, подобное аттракциону в луна-парке. В живописи фрагмент, данный в своей обособленности, способный застыть перед нами, лишь мерцает своей включенностью в контекст, в ткань произведения. И зрение устроено так, что оно может, глядя на фрагмент, одновременно подглядывать за контекстом.

Эта хронотопическая особенность живописи ставит перед нами вопрос об окрестностях нашего «тутбытия» и о времени, распределяемом между центром и периферией. Нигде, как в живописи, не проявляется с такой силой диалектика центрального и периферийного зрения, намекая на давно известное определение бесконечности, центр которой — везде, а периферия — нигде.

Наконец, последняя фаза фрагментации полотна — полная атомизация, то есть сосредоточение уже не на микрокартинке, а на мельчайшей подробности — пятнышке, штрихе, случайно отскочившей кляксе, вольной и невольной дрожи кисти или карандаша. Казалось бы, в этих уже не имеющих ни имени, ни смысла подробностях зрению делать нечего. Ан нет! Потому что именно они-то и демонстрируют, сколь важен этот питательный гумус, как он по-своему выражает ушедшие вглубь материи вибрации, на которых вырастают цветы наших смыслов и нашего внимания. Нигде, кроме живописи и, быть может, воображения материаловеда, связь микроструктур и макроструктур бытия не выступает с такой силой и отчетливостью.

Сам же художник, живущий в этих вибрациях, знает, насколько все эти мелочи держат его энергетику. И вот тут-то и становится очевидной кровная связь темпоральности и телесности, фактуры и текстуры произведения. Но, сказав слово «текстура», мы невольно произнесли и другое слово — «текст».

## *Письмо 24*

### **Текст и картина**

Мы живем в эпоху безусловного доминирования текстовой, вербальной культуры. Несмотря на успехи фото, кино и телевидения, несмотря на огромное количество картинок в иллюстрированных журналах, мы живем (пока что, — может быть, в ближайшем будущем телевидение поставит этот факт под сомнение) в преимущественно

вербальном мире. Слова определяют все, в том числе и построение изображения на телеэкране. В этом отношении слово было не только в начале, оно царит и сегодня. Во всяком случае, так обстоит дело в житейском мире — роль числа в технике мы можем в этом контексте оставить за скобками.

Для живописи это ни хорошо, ни плохо. Все зависит от того, сохраняет ли при этом живопись верность своим собственным выразительным ресурсам, или под натиском вербальной культуры сама захочет стать словесным языком.

Постмодернизм утверждает тотальность языкового мироощущения. Быть может, именно поэтому постмодернизм в основном пользуется материалом литературы. Живопись остается на периферии философского внимания.

Пикассо стремился найти нечто среднее между словом и изображением, — новую иероглифику, независимый от слов визуальный язык. Он пытался с помощью символических знаков, обозначающих глаза, грудь, волосы, ноги и руки, изображать человеческие фигуры в разных экспрессивных позах.

Трудно сказать — избавлялся ли он при этом от магии слов или, напротив, подчинялся ей. Его «Герника» стала одним из плодов этих экспериментов. Правда, «Герника» — это не столько живопись, сколько монументальная графика. А иероглифическое конспектирование мира менее всего требует живописности. Ведь не случайно, что в сфере, где сближение живописи и языка наиболее активно — в промышленной рекламе и политическом плакате, — ведущая роль принадлежит графическому мышлению, а живописные приемы используются, скорее, как фоновые.

Метаморфозы живописного хронотопа обычно рассматриваются независимо от колорита картины, хотя каждый тип пространства предполагает свой тип решения проблемы цвета и света. Иконология может связать цвет только с предметным и сюжетным содержанием картины, однако формальная школа связи цвета с пространством уже нащупывала.

Искусствоведение постоянно исчерпывает вербализуемое содержание живописи, ибо в живописи вербально все, что может быть описано. Однако возможности искусствоведения в этом отношении оказались не безграничными: оно испытывает «сопротивление материала». Слово не может передать ни степени сходства изображения с оригиналом, ни тонких стилистических и экспрессивных черт, ограничиваясь указаниями на степень сходства или меру экспрессии. Слово до сих пор плохо владеет светом и цветом.

Область соответствия слова и живописи вообще невелика. И вот с того момента, когда в начале XX века дистанция между ними была ясно осознана, сама живопись сделала рывок навстречу слову, пытаясь стать своего рода изобразительным словом. Хотя в то же время она и убегала от слова, так как речь шла о своем собственном языке. Позднее художники-концептуалисты (концептуалисты в расширенном смысле) ставили перед собой задачу создать изображение, в принципе не способное быть описанным словами. Таково, например, «Чистое синее» Ива Кляйна. Отсутствие сюжета и изображения, казалось бы, делало эту картину недоступной для вербальной интерпретации, хотя словосочетание «чистое синее» как раз и выглядело интерпретацией. Да и замысел художника — его «попытка к бегству» — рождался в сфере

слова: ведь сами по себе слова «чистое» и «синее» не содержат в себе ни чистоты, ни синевы.

Этот опыт выявил неспособность вербально-рефлексивного описания живописной онтологии. Стало понятно, что в картине может быть сколь угодно богатое вербализируемое содержание, и все же оно не способно передать ее живописный смысл. На картине Питера Брейгеля Старшего «Нидерландские пословицы» изображен целый лексикон пословиц и поговорок, но это не заменяет и не заслоняет ее живописных достоинств.

Когда Кошут или Кабаков переносят центр тяжести на слово, живописное богатство, так сказать, блистает своим отсутствием — перед нами иной жанр. Слову недоступны постепенные переходы цвета и света, размеров. Слово действует дискретно: «да» — «нет», а живопись играет дистанциями и полутонами. Концептуалист может играть размерами шрифтов. «Живу-вижу» Булатова — типичный прием рекламной графики, освоившей все возможности размерно-фигуративной игры с орфографией. Но способен ли язык живописи сам по себе, в обход слова, быть инструментом рефлексии и насколько далеко могут развиваться рефлексивные игры внутри живописи, «не называя» черного и белого?

Живопись принципиально симультанна. Словесное описание обычно характеризует какой-нибудь один предметный слой картины. Можно описывать фигуры, изображенные на картине, можно описывать самое картину, ее размеры, фактуру живописной поверхности и т.п., можно описывать манеру художника. Но нельзя говорить обо всем одновременно. В живописи мы одновременно (или почти одновременно?) видим и штрих, и обозначаемый им предмет. Штрих и предмет

сосуществуют в нашем визуальном восприятии неслиянно — нераздельно, они никогда не сливаются до неразличимости (в хорошей живописи) и никогда не удаляются друг от друга так, чтобы не быть вместе. Это удивительно с точки зрения словесной техники описания, хотя, с другой стороны, настолько привычно и очевидно, что не вызывает никакого удивления. Правда, само это единство мы можем оценить только благодаря слову.

Вербальная интерпретация резко ослабевает на уровне живописных атомов, в то время как они прекрасно видны. Значит, слово и визуально-пластическая стихия могут дополнять друг друга. Опять-таки — важен масштаб, контекст, место.

Ну и, наконец, — пятно. Здесь пока что не место углубляться в эту тему, но нелишне заметить, что та «трансгрессия» из языка, о которой писали Бланшо и Фуко, загипнотизированные замкнутой текстуальностью, может получить развитие именно в сфере визуальности, и в частности в пятне. Ведь пятно и есть то безграничное, что преодолевает замкнутость языка, но не во внешней трансцендентности, а внутри самого по-состороннего опыта.

## *Письмо 25*

### **Оглянемся**

Олег, необходимо сделать некоторую передышку и попытаться понять, что я, собственно, делаю в этих письмах.

Вот Флоренский ведет некоторое рассуждение-исследование. В ходе работы он сам не знает, к

чему придет. Что, возможно, могло представляться ему полезным в чисто педагогических целях, для облегчения усвоения и понимания. Тем не менее ты, вероятно, прав в том, что постепенное рассуждение о. Павла на самом деле следует предварительно выработанным основам его мирозерцания и метода. Что же делаю я?

Я нахожусь в процессе исследования, быть может, даже не способного вывести к какой-либо стройной «теории» или философии. Мне кажется, что этот процесс может продолжаться до тех пор, пока зрение и понимание не насытятся своим материалом, когда они просто исчерпают инициативы и энергии анализа.

Такое рассуждение не претендует на теоретическую целостность. Целостностью обладает только сам акт творчества и его продукт, а все рассуждения вокруг него строятся без претензий на целостность и завершенность. Вот почему мне так симпатичен жанр писем. Но польза от таких рассуждений, мне кажется, все же есть. Они очищают зрение. Темпоральность созерцания разворачивается в них с некоторой методичностью и раскрепощает множество свернутых в созерцании «моментов», придавая зрению и видению некую свободу и широту. Писание такого рода есть если не пробуждение, то некий сходный жест — вроде «протирания глаз».

Иными словами, это прямое дополнение к творческому акту как целому — с его нервностью и энергетической страстью. Это придает работе привкус экспериментирования, лабораторной работы с материалом.

Все-таки уже и сейчас я могу отметить некоторую специфику своей категориальной парадиг-

мы. Окрашенность, телесность и темпоральность суть свойства, которые отличаются от тела, времени, краски или даже цвета. Цвет, время — объективные категории, обозначающие предметы или предметные сферы, а телесность, темпоральность и окрашенность — феномены. От тела к цвету и времени нет прямых переходов. А вот темпоральность, телесность и окрашенность могут перетекать друг в друга. Скольжения и сдвиги между ними обуславливают метаморфозы и кажутся динамическими и энергичными операциями живописного мышления. Там, где речь идет о живописи и живописности, мы имеем постоянное скольжение этих категорий или, точнее, скольжение внимания зрителя по этим категориальным слоям.

Быть может, основная задача рассуждения тут — нащупать переход от телесности к визуальным образам. Но поскольку телесность здесь разворачивается через темпоральность, то путь к видению оказывается не столько расширением сферы тактильности, сколько активизацией самой памяти, — не памяти о чем-то, а памяти как таковой, функциональной способности удерживать нечто в сознании.

Эта феноменологическая онтология отличается от предметной онтологии научной или технической рефлексии. Тут можно было бы говорить об эстетике, если бы не нормативность категорий эстетической рефлексии. Здесь же речь идет не о нормах, но о механизмах их переживания, субъективных, но не психологических.

## Письмо 26

### Целое и часть

Примат целого над частью кажется онтологической предпосылкой, справедливой и для искусства. Однако необходимо рассматривать и этот онтологический принцип в зависимости от точки зрения. В живописи и музыке эти отношения осуществляются по-разному. В музыке слушателю дан только текущий миг исполнения плюс память его ближайшей окрестности. В живописи взгляд зрителя имеет дело, как правило, с фрагментом картины, обладающим относительной целостностью и относительной частичностью. Целое в музыке осознается постфактум или предвосхищается, в живописи же целое всегда может быть немедленно востребовано взглядом.

Аналогична ситуация жизни в городе — город как целое осознается жителем благодаря тому, что он имеет название и, так или иначе, определенные административные границы с соответствующими властями. Но на самом деле житель никогда город как целое не воспринимает и не имеет с ним дела. Он постоянно имеет дело с каким-то фрагментом, вырезанным из тела города. В живописи целое произведения определяется «административными границами» полотна — его рамой. Но в то же время и в живописи целое бывает представлено сюжетом, композиционным приемом или даже цветом. Там же, где, по случаю, не будет ни сюжета (Иван Грозный не убивает своего сына), ни композиционной центровки, ни колористического единства, остается уповать только на рамку. Значит, функция рамки дублируется сюжетом или знанием о стиле и имени авто-

ра. В тех случаях, когда взгляд сам определяет поле зрения, мотивировка может быть точно так же сюжетно-предметной (то есть мы можем смотреть на вещи — глаз, лицо, предмет) или квазикомпозиционной (некоторое как бы завершенное в себе равновесие деталей).

Выбор целого имеет и темпоральный смысл. Такой выбор всегда есть некий акт торможения и покоя в череде скачков, смен, движений. Этот покой не мертв — тут движение сохраняется, но меняет свой характер. Скажем, из прямолинейного превращается в цикличное. Перипетии пространственных переживаний зрителя связаны с изменением темпоральностей, со своего рода переключением «скоростей» его бытия. При этом имеют место и некоторые пространственные эффекты. Наиболее впечатляющий — кажущееся увеличение диска заходящего солнца или восходящей луны, обусловленное произвольным сужением поля зрения. Интересна и другая ситуация. В абстрактной живописи мы не можем установить определенное отношение к предметной размерности изображения. Мы можем предположить, что перед нами увеличенная микроструктура или что перед нами некая система, увиденная издали. Так возникает эффект кажущегося уменьшения размеров зрителя и соответственно эффект «растягивания» времени созерцания. Эти изменения или деформации телесности и темпоральности в ощущениях зрителя должны корреспондировать с переживанием времени художником, тут сказывается некое соотношение хронотопов.

Скажем, созерцание звездных туманностей и разглядывание кирпичной стенки или увеличенного изображения цветка предполагают совершенно разные типы возможного движения во време-

ни: мгновенное схватывание огромной картины или тщательное оптическое ощупывание крохотного предмета. Состояние художника и зрителя в одной и той же предметной ситуации не тождественно. Нервические жесты Джексона Поллока с его разбрызгиванием краски не соответствуют состоянию наблюдателя его полотен.

Достижение целостности картины — трудная задача, в которой отражается способ пространственного и предметного ее представления. В реалистической живописи целое, как правило, задается пространством — интерьера или ландшафта, объемлющим все его предметные компоненты и придающим им какую-то связь. В орнаменте и абстрактном искусстве целое обычно определено рамкой. В таком случае тип целостности становится сугубо формальным, а ощущение целого зависящим от порождающей графической схемы. Наконец, есть еще один тип целостности — пиктографический. Если представить себе, что почти все поле картины занято изображением лица, животного или здания, то элементы картины будут соотноситься со значимыми элементами этого целого.

Что касается цветовой интеграции картины, то, хотя она играет весьма существенную роль, но быть единственным средством создания целого цвет не может, так как цвет предполагает предварительную структурированность поля изображения, его разбиение на систему пятен. Даже если предположить, что картина монохромна и тем самым цвет выступает как ее абсолютный интегратор, остается проблема целостности в сфере чисто пространственного, графического, изобразительного и геометрического построения. То же самое можно сказать и о фактуре картины.

Иначе обстоит дело со светом. Свет может стать интегрирующим фактором в картине, если он обладает пространственными свойствами, то есть предполагает источник, способ освещения фрагментов и предметов, отбрасывает тени и т.п. Но и свет не может существовать вне предметного, пространственного и фигуративного контекста.

## **Письмо 27**

### **Избыточность**

Цветность, окрашенность — суть избыточные качества мира. Они даны нам как его естественные свойства, а между тем их сверхъестественные качества оказываются в тени. Для профанной функциональности черно-белый мир вполне самодостаточен. Он не только содержит в себе свет, который позволяет различать предметы в средах и обозревать пространства, он еще и творит внутри этих сред и пространств массу драматических коллизий, сознанных смысловым перипетиям. Здесь и ярчайшие контрасты, и слепящие точки, и нежные полутона, и унылая серость равной освещенности, и туманы белесой невразумительности. Все это есть в черно-белом мире, и всего этого достаточно. Но вот — является цвет, и черно-белая картинка окрашивается совершенно непредсказуемыми розоватыми или голубоватыми тонами, блестит перламутровыми оттенками, смысл которых уже превышает все наши потребности.

Окрашенность мира непосредственно не влияет на его целостность, так как изъятие цвета ее не урезает. По мере развития цивилизации окра-

шенность мира возрастает, что бы мы ни думали о погружении этого мира в суету. Но независимость окрашенности мира от его освещенности может быть познана нами не извне, а только изнутри предметных коллизий.

Так мы возвращаемся к идее предметности цвета и невозможности заменить его чистой краской, чистым пигментом или чистой оптической данностью цвета. Можно ли черно-белый мир считать абстракцией относительно мира цветного? В каком-то смысле можно, ибо это есть отвлечение от его цветности и окрашенности. С другой точки зрения — нельзя, так как такая абстракция не ведет к обеднению его смыслового содержания. Точно так же и цветность, хроматизм мира едва ли можно счесть абстракцией. Тут какие-то иные логические отношения.

Вообще логика мало работала с цветом. Единственное логическое сочинение о цвете, которое мне попадалось, — это «Размышления о цвете» Людвиг Витгенштейна, в которых он занимается, в основном, проблемой названия цвета. Он спрашивает, как мы вспоминаем, что красный — это красный, как память хранит названия цветов. Витгенштейн по ходу дела наталкивается и на более интересные для живописца вопросы. Например, он обсуждает «прозрачность» цвета. В частности, показывает, что, вопреки распространенному мнению, белый цвет может быть прозрачным, предлагая особый мысленный эксперимент с восприятием отраженного белого в стекле. То есть указывает на различные рефлексивные ситуации в восприятии цвета, существенные для средовой окрашенности.

Но, как ни странно, главный вопрос — о невербализуемости цвета — у Витгенштейна остается

не рассмотренным. Он не замечает, что огромное количество оттенков вообще не имеет имен. То есть цветность мира до сих пор остается по преимуществу безымянной. «У животных нет названия, кто им зваться повелел», — писал Заболоцкий. Вот и цвета гуляют сами по себе, не прирученные словом. Гуляют, но не убегают. Так что торопиться с их названием нет никакой нужды. Но для тех, кого привлекает проблема колорита, безымянность цветов не может не вызывать интереса.

Если верна догадка о родстве окрашенности и темпоральное<sup>TM</sup>, то напрашивается вывод, что и временная безымянность имеет свой смысл. Имей мы возможность обозначать моменты переживаемого нами бытия, то и память о времени и самих себе стала бы иной. И жизнь не ускользала бы, как вода из горсти. Возможно, безымянность цветовых оттенков и безымянность временных моментов бытия способны символически обозначать друг друга. Не говорит ли нам окрашенность мира о метаморфозах нашего временного бытия?

## Письмо 28

### Квадратура круга

Темпоральность отчасти покрывает телесность, ведь тело вне времени не переживается. Сами термины — «телесность» и «темпоральность» — взяты из разных языков, и хотя, быть может, с точки зрения лингвиста, уместнее было бы назвать телесность корпоральностью или темпоральность временностью, мне эти слова симпатичны своей созвучностью. А их разнокоренное происхождение показывает, что тело нам ближе, понятнее. Тогда



как темпоральность дальше, загадочнее. Бергсон противопоставлял материю и время, но оппозиция тела и времени бергсоновской оппозиции не тождественна, хотя и может быть с ней сопоставлена.

Что касается телесности, то она прямо связывается с ручной работой. Можно считать, что ручная работа и есть способ воспроизводства телесности, а темпоральность и цветность сходятся в перспективе невидимости к онтологической загадке бытия. Необходимо, однако, каким-то образом совместить эти четыре вектора, чтобы увидеть их единство, которое выше целостности. То есть найти некую инстанцию, в которой они будут сопряжены. Нельзя ли помыслить колорит в качестве такой синтетической инстанции? Но тогда сам колорит, сама цветность мира и будет искомой мифологемой и символом, а слова — только средством развертывания ее понимания.

Мне кажется, что как раз последний путь — правильный. Культура, ориентированная на визуальное мышление, такого синтеза и требует. Разложение этого мифа по осям темпоральности, телесности, ручной работы и цветности — обратная процедура. Тем не менее я не исключаю, что есть способ установления и иных форм сопряжения этих категорий в онтологическом псевдогенезисе в духе Хайдеггера.

Как назвать ритуальное воспроизводство бытийной полноты и какой культовый прототип тут пригоден? Мы уже упоминали смерть и заупокойный культ. Можно ли выявить нечто подобное, напротив, в опознании бытийственной полноты «здесь и теперь»? Мне кажется, что подходящим образом будет — осязание — на уровне вкуса и поварского искусства. Разделение европейской куль-

туры по академическим ведомствам вытеснило гастрономическую ритуалистику.

Как мы могли бы использовать драматургию освещенности — с ее контрастами ослепительности и темноты или слепоты, с ее переходами — сумерки, день и ночь? Тут вспоминаются египетские солярные культы с их храмовой полутьмой. Как все это связывается с хореографией? Перед нами онтологическая задача сведения воедино жеста, температурных ощущений, сна, его онемений и провалов. Иными словами, мы тут перед некоторой более широкой областью чувственного и деятельного освоения мира.

## *Письмо 29*

Не только музеи

Задумываясь над смыслом своих изысканий в области живописи, я вынужден связать их с некоторым целым современной культурной ситуации. В ней я вижу две исключительно важных стороны. С одной стороны, жизнь человека, в какой бы исторической ситуации мы ее ни взяли, содержит некоторое вечное ядро переживания самого бытия, ощущений, связанных с пребыванием в мире и с его пограничными состояниями — сном, смертью и т.п. Это содержание мало подвержено изменению. С другой стороны, мы видим историю культуры как историю языков, техники, ритуалов: мир чрезвычайно разнообразен и непрерывно обогащается нововведениями.

Искусство тесно связано с прочими сферами деятельности и культуры. Между сферами происходит обмен форм, технических приемов, пред-

ставленигь Ныне наука, философия, техника, экономика, политические институты — все это активно взаимодействует. Появляются все новые сферы, значение которых быстро растет, — в наши дни это, конечно, средства массовой коммуникации. Сегодня нет еще исторических трудов, в которых прослеживались бы эти взаимовлияния сфер. Со временем такая история, наверное, будет написана. Когда она будет написана, многие вещи станут яснее. Станет понятнее, как искусство обогащалось, заимствуя достижения соседних сфер культуры, и как оно теряло что-то, забывало свои собственные достижения, так как они вытеснялись иными временно доминирующими сферами. Вот сегодня мы видим, как сфера массовых коммуникаций, массовая печать, телевидение, книгоиздательства диктуют нормы своих сфер всему искусству. В том числе и живописи.

Еще недавно это доминирование новейших сфер воспринималось как явление отрадное и обещающее. Но примерно с середины прошлого столетия все сильнее ностальгические интонации. Утраты начинают осознаваться. Люди стали понимать, что не все стоит менять на новое. Возникла проблема охранения, возрождения и реставрации старых форм культуры. Легче всего это было начать в музеях, просто собирая и спасая от разрушения вещи, произведения искусства, книги, архитектурные памятники. Затем стали заботиться о вымирающих животных и растениях. Теперь дошла очередь и до людей, этносов, языков — пытаются спасти от вымирания малые народы и их языки.

Но есть и иные измерения культурного вымирания. Вот вымирает классическая музыка, на наших глазах начал вымирать джаз, казалось, толь-

ко что родившийся, вымирают фольклорные виды искусства, ремесла.

В числе прочих вымирающих оказалась и живопись, ее колористические игры. Они понемногу уступают место инсталляциям, перформансам, видео и компьютерному искусству. Проблема сохранения и возрождения живописи не сводится к сохранению картин в музеях. Она касается и сохранения способа их производства и понимания. Но эти способы не могут быть просто сохранены, так как совершенно изменились сознание и деятельность современных людей. Для сохранения необходима их культурная реконструкция, воссоздание системы смыслов, связанных с их существованием.

Феноменология пространства, времени, телесности остается важным инструментом воспроизводства некоторого смыслового содержания исчезающих форм чувства и мысли. Думаю, что Флоренский начал кое-что делать в этом направлении. Ему удавалось воспроизводить смысловые системы прошлого, не поступаясь современным развитием мысли. Нам далеко до него, но мы можем продолжать это дело.

К этому и сводятся мои рассуждения о живописи в ее связи с телесностью и темпоральностью как вечной опорой человеческого существования. Я хотел бы описать художественный опыт так, чтобы дать художнику почувствовать сквозное дыхание жизни искусства и помочь ему вернуться к живописи, не теряя себя в современном «здесь и теперь».

## Письмо 30

### Композиция и конструкция

Предложенное Флоренским противопоставление композиции и конструкции едва ли пригодно для анализа абстрактной живописи. Хотя он был знаком с беспредметным искусством, ибо в 1923 году, когда он писал свои этюды о пространстве, уже существовали самые разные его виды, провести это различие в беспредметном орнаменте трудно.

Но и в предметных формах живописи, например, в тех, которые мы можем условно назвать иероглифическими, тоже не может быть резкого противопоставления между композицией и конструкцией. Так как пространство знаков, иероглифов и пространство текста — в качестве которого выступает сама картина и ее пространство — не могут быть противопоставлены так же, как пространство предметной среды и пространство изображения. Полноценным это противопоставление остается только в случае изображения предметного мира в его собственном средовом и предметном пространстве. Но в абстрактном искусстве нет ни предметов, ни предметного пространства, и все, что тут есть, — это именно линии, пятна, точки и прочее на поверхности картины.

Особый случай — коллаж с предметными изображениями. На первый взгляд здесь может существовать предметное пространство, но на деле же предметные изображения либо функционируют в коллажах как пятна, аналогичные пятнам на поверхности картины, либо предметные значения выступают как знаки, иероглифы, и тогда про-

странство картины становится текстовым, а не изобразительным.

Есть еще один тип изображений, упоминаемый Флоренским, — это промграфика или разного рода плакаты, афиши, реклама и прочее. Здесь опять-таки текстовые принципы приходят к некоторой гибридизации с принципами изобразительными и пространственными.

Флоренский, выделяя промграфику, опирался не только на живопись Нового времени, но и на иконопись, в которой есть элементы текстового и сценического пространства, где предметные и композиционные структуры одновременно и связаны и противопоставлены. Так что он шел не только от проективной геометрии и перспективы. Можно видеть в этом утверждение принципиальной необходимости обособления композиции и конструкции. Тогда абстрактное искусство становится вырожденным вариантом этой основной формулы.

Скорее всего, с точки зрения Флоренского, противопоставление композиции и конструкции должно сохраняться как конститутивное для самой живописи. Он усматривал категориальное обеднение живописи в беспредметном искусстве. Можно было бы рассмотреть, в какой мере элиминируются предметное пространство и конструкция в разного рода промежуточных вариантах, например — в интерьерах Матисса или в полуабстрактных композициях Полякова и де Сталя. Наконец, икона и текстовые жанры, — например, концептуализм, — как тут обстоит дело с соотношением композиции и конструкции?

В архитектуре конструктивизма и дизайне это противопоставление истолковывается как анахроничный дуализм.

Постмодернизм восстановил в правах эту оппозицию. Попытка элиминировать ее была объявлена заблуждением модернизма, лозунгом, который так и не удалось реализовать. Но забывают, что в это время произошла трансформация технологий, и до того, как новые технологии не обрели нового устойчивого положения, отмена этого противопоставления работала, так как она именно содействовала выработке нового языка форм новых конструкций и функций. Но в проектных сферах этот язык означал нечто иное, нежели новый иероглифический язык живописи.

Переход от композиции к конструкции превратился в изобретательство. Если бы удалось реализовать проект иероглифической живописи, она могла бы вернуться к орнаменту. Другой вопрос — насколько важно ориентироваться на предметность фигур и не может ли в качестве знака предметности выступать предметный цвет и предметная фактура. В дизайне и архитектуре фотография уже заменяет предметные фактуры, фотопленки с изображением дерева, кожи, камня постепенно вытесняют свои оригиналы. Но пока что такое использование предметных фактур и цветов не выходит за рамки изготовления отделочных материалов. Можно ли распространить этот прием и на высокое искусство? Пикассо делал такого рода эксперименты еще в эпоху кубизма, наклеивая на холст клеенку с изображением плетенки.

В «Закате Европы» Шпенглер обратил внимание на то, что венецианцы первыми начали культивировать мазок как своего рода значимый элемент картины. Но мазок не есть изображение предмета, это особая конструктивная часть картины. С тех пор искусствоведение нашло множество конструктивных свойств картины, важных вне за-

висимости от изображаемого предмета. Картина есть сама по себе вещь, она конструируется, строится, — все равно, изображается на ней нечто или нет. Поэтому термин «конструкция», взятый Флоренским для обозначения целостности предмета, вне изображения его на картине, может вводить в заблуждение.

Тут две разных конструкции. Конструкция изображаемого предмета и конструкция самой картины. Последняя для художника ничуть не менее важна, чем композиция, если рассматривать ее в том смысле, который имел в виду Флоренский. Более того, в так понимаемой композиции легко увидеть ее конструктивные моменты, хотя конструкция картины к композиции или к конструктивным моментам композиции тоже не сводится. Художник не просто изображает внешние предметы, он строит картину как целое. Но поскольку он ее именно «строит», все конструктивные моменты этого построения становятся для него предельно существенными. «Вдохновение» начинается именно там, где он ориентируется в этих конструктивных возможностях. Конечно, он может вдохновляться и самим предметом, его красотой и смыслом. Но это вдохновение и восхищение доступно и не-художнику. Художник начинается там, где он замышляет свое отношение к предмету изображения в виде конструктивных возможностей собственного ремесла. Ну, а если речь идет не об изображении, а о какой-то иной картине, то все равно смысл оной оказывается художественно и профессионально релевантным его творчеству только тогда, когда этот смысл транслируется в конструктивные средства построения картины.

## Письмо 31

### Лицо и голос

Хочу коснуться темы «поворота головы», о которой писал о. Павел и о которой упоминаешь ты. Наблюдение Флоренского провоцирует ряд комментариев. Флоренский делает акцент на «повороте», то есть пространственной операции. Можно ли считать вообще пространственные повороты универсальным приемом смыслообразования в изобразительном искусстве? Быть может, и можно, но с оговорками, так как голова человека — столь экстраординарный предмет, что едва ли можно на нем установить «общие» принципы пространственных трансформаций. Голова человека, как и животного, имеет лицо, — но и у зданий есть фасад, у мебели есть лицевая сторона, у компьютера — экран и т.д. На лице расположены глаза, излучающие некоторое силовое поле. Лицо магнетически подчиняет себе и конструкцию, и композицию картины. Ибо магнетизм лица, как свет или цвет, оказывается нерукотворным компонентом любой вещи и в изображении действует с той же силой, что и в природе, в самой вещи. Аналогичной силой обладают и все лицеподобные и взглядоподобные предметы, — например, зеркало, окно, просвет в облаках, в который «глядят» солнце и луна.

Лицо и голова в любых ракурсах сохраняют сходство с человеком. Подобной индивидуальностью обладает и человеческий голос, который узнается в самой несовершенной телефонной трубке и не меняется с возрастом, в то время как тело меняется. Но голос тоже по-своему отражает телесность человека, его физиономику. Голос, как

и лицо, — обладает направленностью. Он обращен. Несколько обращенных друг к другу людей образуют магнетический контур. Классические сюжеты — поклонение волхвов, тайная вечеря, святое собеседование — воспроизводят этот магнетизм.

Кроме лиц обращенностью обладают тела и руки. Изображение нескольких кистей рук, связанных коммуникативным жестом, — одна из самых трудных задач, над решением которой постоянно бился Дюрер и все же не слишком хорошо с ней справлялся. Предметы и предметности бывают разными, и мы не можем ограничиться формально-пространственными категориями при обсуждении конструкции и композиции.

Труднее свести к пространственным характеристикам конструкции и композиции цвет и фактуру. Однако некоторые неявные намеки на это можно увидеть, например, в идее цветового круга, где разные цвета оказываются в отношении дополнительности. Эта дополнительность воспроизводит свой тип обращенности. В равной мере коммуникативный эффект возникает и в близких, но разведенных в пространстве тонах и оттенках. Цветовой круг вызывает в памяти музыкальную октаву с ее консонансами и диссонансами как форму тональной коммуникации. Само понятие гармоничности указывает на согласование, то есть содействие голосов. Но тогда можно предположить и существование этой согласованности в телесной и темпоральной связи, ведь иначе — как понимать эту согласованность? Повороты головы можно тогда рассматривать не только сами по себе, но и по отношению к другим предметам в картинном поле или даже по отношению к зрителю. Трудно выявить обращенность и контуры

колористических взаимодействий и их способность захватить зрителя в свою орбиту. Трудно, но, быть может, все же возможно. Ведь в цвете неистребимо присутствует телесность. И если в гармонии как согласовании цвета есть некая темпоральная координация, то окажется, что вслушивание в картину — не пустая метафора, и в ней есть некий смысл, аналогичный гипотезе о синестезии.

## *Письмо 32*

### Вертикаль и горизонталь

Если лицо — особый предмет со сложной симметрией и направленностью, то среди пространственных сюжетов есть гораздо менее сложные и в то же время обладающие своей индивидуальностью. Так, например, Флоренский совершенно справедливо пишет о доминировании вертикали и направления «верх-низ» в пространстве картины. Однако припоминается случай, описанный Кандинским.

Как-то раз он пришел в мастерскую, увидел свой холст перевернутым вверх ногами и удивился — «Хорошая живопись!»

С тех пор он пошел по пути беспредметничества.

Многие художники проверяют себя, переворачивая холст вверх ногами, — если равновесие пятен и цвета сохраняется, они довольны.

Георг Базелиц даже стал писать картины вверх ногами. Издатели его альбомов в затруднении, — потому что часть работ у него написана нормально, а часть вверх тормашками. Приходится каж-

дый раз специально проверять, — как надо давать репродукцию.

Тем не менее все эти повороты обычно на 180 градусов. Поворот на 90 градусов встречается очень редко. Стало быть, положение вертикали и горизонтали при повороте не меняется, меняются только верх и низ. Прямо по Гермесу Трисмегисту: «Что внизу, то и наверху».

Тут работает сила тяготения, и подтверждается важность горизонта относительно системы координат тела и его движений. Возможно, в космосе рождаются и «боковые» системы живописи.

Что же касается поворота на 180 градусов, то тут виден эффект предметной девальвации. Тот же самый эффект достигался Рескиным с помощью маленькой дырочки в листе.

Инвариантность живописности при повороте картины на 180 градусов имеет антиконструктивный (по Флоренскому) смысл; предметность оказывается менее важной, чем композиция с точки зрения живописного эффекта. Впрочем, так получается далеко не всегда, и не все свойства живописности так можно проверить.

Оптические ценности ведут к беспредметности и, отчасти, к невесомости, обладая антигравитационным смыслом. Но гравитация — свойство предметности. Вес роднит наше тело с другими телами, разделяющими с нами земное бытие. Преодоление тяжести дарует сон, когда мир вступает с нами в тактильный, невесомый контакт. И, просыпаясь, мы порой «падаем» в смертную жизнь.

К тому же и направления не взаимозаменяемы — закат не равен восходу в цветовом отношении, атмосфера «помнит» прошлое. Воздух, нагретый за день, по-иному пропускает лучи, чем

прохладный воздух с ночи. Изменения направлений имеют и темпоральный и меморативный смысл. Абстрактная живопись, играя на эффекте невесомости, создает иллюзию овладения средой.

Первоначально в дизайне царил культ движения в атмосфере, отсюда его аэродинамические формы, но уже Малевич понял эффект преодоления гравитации, и его супремы рассчитаны на безвоздушное космическое парение. Правда, доминирование прямоугольников — наследственность гравитации, так как ортогональные прямые и плоскости суть память горизонтالي и вертикали гравитационного пространства. Малевич их сохраняет как рудимент планетарности. Сфера и круг скорее символизируют движение, так что эти два типа символов охватывают планетарную динамику с обеих сторон.

Многоугольники способны покрывать плоскость без промежутков. Этим свойством не обладают круги. Но способность плотно заполнять пространство может уничтожить сам феномен пространственности. Только те формы, которые на это не способны, имеют шанс увидеть мир в разрывах и «в просветах». Конфликт сплошного и разорванного заполнения пространства создает интересную драматическую тему, которую сознательно развивал Мауриц Эшер в своих математических моделях сплошной фигуративное™. Но живописцы порой и неосознанно стремятся вернуть мир в состояние допространственной кристалличности. Это заметно не только в кубизме. Подобие некоторой жидкой криволинейной кристалличности видно в пейзажах Сутина и Кокошки, в декоративизме Климта, не говоря уж об абстрактных экспрессионистах.

Наш мир полон просветов и промежутков, открывающих возможность разлук и встреч. Мир минералов — замкнут и неподвижен. Зато ему близки изменения агрегатного состояния, когда кристаллы распадаются и переходят из твердого в жидкое или газообразное состояние. В эти моменты геометрия прямых линий и углов уступает место сферическим монадам.

Игра кристаллического и воздушного миров в живописи остается своего рода космогоническим рудиментом, с которым связаны ее телесность и духовность, способные время от времени парадоксально меняться местами.

Заполненность музыкального пространства противопоставлена паузам. Но в полифонии мы слышим голоса, как бы расположенные в пространстве, но не сливающиеся друг с другом. Это наводит на мысль, что музыкальное пространство склеено из разных подпространств. В живописи нечто подобное тоже имеет место, в частности смешение предметных и не предметных форм в картине приводит к полипространственности. Этим смешением начали активно пользоваться дадаисты, сюрреалисты, метафизики и парадоксалисты (Магритт, Эшер).

## Письмо 33

### Полифония

Понятие предметно-пространственной среды происходит из живописи, которая сплавляет пространства и предметы, создавая некое единое целое. Однако исследователи и проектировщики предметно-пространственных сред редко обраща-

ют внимание на то, что эта целостность лишь генетически восходит к целостности живописной поверхности, внутри же себя она противоречива и полифонична, в ней много голосов. Вот почему понятие пространственной целостности как исходный пункт для понимания единства изобразительного искусства кажется мне ограниченным. Ведь и в графике и в живописи мы видим, как внутри этого единства возникает многоголосие.

В этом отношении прежде всего приходит в голову выдающееся произведение графического искусства — «Сюита Воллара»: множество офортов Пикассо, изданных Волларом в тридцатые годы. На примере «Сюиты Воллара» можно изучать изобразительную полифонию не хуже, чем музыкальную на примере «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха.

Оба опуса имеют явно игровой и экспериментальный характер. Однако в отличие от Баха, у которого полифонизм создается умножением однородных голосов, в графике Пикассо голоса — это, прежде всего, исторические стили и манеры.

В «Сюите Воллара» Пикассо обыгрывает стили графики греческой вазописи, Рембрандта и Гойи, сочетая в пределах одного листа светотеневую графическую живопись и предельно абстрагированную графику, светотеневую палитру и лаконичную линейность. Позднее эти открытия Пикассо использует в своих иронических cartoons Сол Стейнберг. «Сюита Воллара» и листы Сола Стейнберга дают классические образцы графической полифонии.

Здесь прежде всего используется двойственность линии и пятна, которые принадлежат изображению предмета, выступая в то же время как строительный материал самой графики. Пикассо,

а вслед за ним Стейнберг развивают эту изначально двойственность, показывая, как стилистика графики может истолковываться в качестве фактурной характеристики предмета или фона. Например, насыщенная светотеневыми эффектами графика Рембрандта используется как средство создания участков световоздушной атмосферы на том же листе, где присутствует и плоская орнаментика, и античная каллиграфия. Пикассо использует пространственно обедненный линейный рисунок, играя на контрасте одномерности и трехмерности. В одном листе сталкиваются два или три принципиально различных пространства.

Такие взаимопроникновения Пикассо использовал и в цвете. В знаменитом «Портрете Доры Маар» цвет никак не связан с пластикой и освещенностью лица. Тут в условное пространство знака лица врезано какое-то иное пространство.

Пикассо стремился найти новый язык изобразительных символов, трансформируя изображение в иероглиф, в знак, однако не доводя его до отвлеченности египетской иероглифики и финикийского письма, то есть не используя схемы линейного, акустического времени. Он обнаружил предметное пространство лиц, фигур, вещей. Манипулирование знаками этих предметов становилось одновременно композиционной игрой с предметными пространствами. При этом, как мне кажется, он использовал свои открытия в кубизме, в особенности в его синтетическом варианте, где предметные фигуры укладывались в условные плоскости. Из этих условных плоскостей и выросло предметное пространство. Теперь мы можем рассматривать и классическую живопись как своего рода трехмерное письмо с телесно-вещными знаками.



Однако полифония живописи не сводится к синхронному сосуществованию разных пространств и пространственных миров (в данном случае стилей и жанров), но имеет и временное развитие, «звучание» в виде мелодических линий. То есть можно найти полифонические структуры и в монопространственной живописи.

Может оказаться, что лицо и ландшафт могут быть сопоставлены в каких-то хронотопических сценариях и между ними могут быть обнаружены определенные сходства. Такова, например, тектоника сезанновских полотен: его портреты мало отличаются от видов горы Святой Виктории.

Тектоника картины идет от тектоники предмета и от строения самой композиции и ее геометрической орнаментики. Сливаясь, они создают нечто новое, раскрывающееся, скорее, во времени, чем в пространстве, — темпорализация тектоники может служить метафорой космогенеза, становления.

## Письмо 34

### Образ

До сих пор я не касался проблемы образа и почти не употреблял этого слова, хотя, конечно, едва ли можно оставаться в таком положении и дальше. Образ — понятие эпистемологии, а не онтологии, в понятии образа всегда есть момент субъективности. Образ — это визуально-иконическое отражение какого-то объекта.

Но образ также предполагает, что это визуальное содержание обладает некоторым смысловым единством, проникнуто какой-то идеей и сознач-

но логосу. Образ есть своего рода порядок и строй. Отсюда «образование» есть придание хаосу упорядоченной формы. Наконец, в образе всегда прочитывается и прообраз (ты пишешь — «праобраз»), то есть некоторая ретроспектива образов.

Образ также имеет смысл нормы — образца.

Схематика построения изображений позволяет говорить о суперпозиции разных схем построения смысловых перспектив и ретроспектив. В том числе и генетической ретроспективы, когда смысл нового образа прививается к более древнему. Но образование означает не только обучение и воспитание, но и становление, генезис, эволюцию. Стало быть, образ есть всегда или, по крайней мере, часто такой смысл, который причастен времени становления, созидания и развития из *безобразности* в образ.

Но тут возникает возможность рассматривать образные перспективы и становление образа, с одной стороны, в системе иконической полифонии, а с другой, в системе картинной темпоральное<sup>TM</sup>.

Есть три типа образов.

Во-первых, образ как замысел.

Во-вторых, те образы, которые зритель, и в частности критик, видит в готовом произведении.

В-третьих — это та совокупность прообразов, которая могла определять образное содержание замысла и образное восприятие зрителя. Это образы и образцы культурной традиции, которые модифицируют образное мышление, наделяя его смыслом и ясностью. Между картиной и этой совокупностью образов мы можем усматривать

самые разные отношения, соответствия, трансформации и пр.

Какова же роль пространства в этом «пространстве» образов?

Мне кажется, что пространство есть продукт реконструктивной рефлексии образов. При этом оно присутствует незаметно, и выудить его из образа не просто. Между образом и пространством могут возникать довольно сложные связи, в том числе и порождающие.

Но кроме пространства образ, вероятно, имеет и свое время. Если пространство служит, так сказать, сеткой, на которую нанизываются предметные содержания образа, то должно существовать и нечто аналогичное во времени, что-то вроде темпоральной схемы или программы образа. Существование образа во времени обсуждается реже. Но если следовать самому духу понятия и принимать, что образ «образуется», живет, то придется признать, что в нем воплощается и время, в котором он возникает и разгорается или гаснет и тускнеет.

Темпоральность образов нельзя смешивать с партитурой как конкретной программой построения. Ведь пространства, о которых говорят в применении к образам или картинам, не являются «проектами», но лишь потенциями, возможностями, столь чутко реагирующими на разрешаемую ими предметность, что и сами постоянно меняются под влиянием предметности. Эти пространства, как и временные условия формирования образов и картин, живут какой-то виртуальной органической жизнью.

## *Письмо 35*

### **Бесконечность и избыточность**

Дорогой Олег,

Избыточность и бесконечность содержания живописи приводит к вопросу об их временном истолковании. Скорее всего, тут можно видеть стремление к вечной жизни как расширение бытового времени для достижения всех обещанных потенций. Однако никакого профанного, бытового времени для этого не хватит. Тогда рождается мысль о разделении души и тела, — и душа, как пневматическая сущность, удаляется в вечное бытие с неопределенными темпоральными свойствами. Но существование души вне телесности вызывает сомнения, так как временность требует телесности, а вечность для телесности оказывается недостижимой. Остается предположить, что бесконечность нам дана всегда в конечном воплощении, а вечность в смертности. Такова рамка картины, таков ограниченный взгляд. Стало быть, смертному и конечному существу в его телесности бесконечность и вечность даны как вдох трансцендентности. Пневматика тут сохраняется, но приобретает не онтологический, а событийный характер. Вечность — это событие в конечном, телесном бытии — это вдох. Этот вдох может уповать на бесконечность смены поколений или бессмертность самого бытия, но важно, что он — момент в конечном, посюстороннем существовании, его трансцендентный момент. Уповать на бытовую реализацию этой трансценденции — значит в какой-то мере смещать все оси нашего «тут-бытия».

Созерцание картины и есть такой вдох. Мы не только дышим, но и смотрим, чтобы жить. Внушаемые искусством идеи вечности и бесконечности — есть кислород нашего бытия в его избыточности. Выглядывая в окно, мы обретаем мир, который больше нашей комнаты, выглядывая из замкнутого, конечного и смертного бытия, мы видим нечто более широкое и просторное. Вопрос — почему нам нужно оставаться в этой жизни и не переходить в ту, просторную? Потому, что дело не в том, в каком пространстве мы живем, а в том, что мы нуждаемся в самой трансценденции. Следовательно, трансцендентность должна сохраняться. В противном случае кажущееся расширение стало бы радикальным обеднением нашего бытия. Вот живопись отчасти и свидетельствует об этой благодати.

Мераб Мамардашвили в своих лекциях о Прусте заметил, что Пруст брался за перо только потому, что сам акт письма составлял для него решение кардинальной, смертной жизненной проблемы. Обреченный на умирание, Пруст ставил перед собой вопрос о смысле бытия. В его положении этот вопрос был столь острым потому, что он не мог уповать на будущее. Пруст понял, что всякое человеческое существование и желание сопряжено с категорией будущего времени. Человек есть существо, стремящееся вовне, в будущее. И дети, и старики, хотя бы они этого или нет, могут мыслить себе свое «я» только как место исполнения надежд (Блох) или желаний (Делез — Гваттари), но это место вне их сиюминутной находимое™, оно — впереди. Человек, начиная осознавать себя, становится существом темпоральным и пространственным. Во времени его влечет будущее, в пространстве — горизонт.

Человек становится путем, методом, идущим «оттуда туда», проскакивая «здесь и теперь». Главную роль играет это «туда», куда он направляется. И Пруст, который понимал, что у него этого «туда» очень мало, обернул вектор своих устремлений и начал искать смысл не в будущем, а в прошедшем, в «потерянном» времени.

В этом отношении литература и вербальное творчество предоставляют максимальные шансы, ибо они свободно курсируют во времени взад-вперед.

Трансценденция во времени есть условие какой-то жизненной метаморфозы, метаморфозы реализации, осуществления. Становление потому и становится такой экзистенциально значимой категорией, что оно оказывается формой истинного бытия. Литература и философия полностью освоили этот способ существования человека и воплотили его в текстах и жизненных опытах.

Но существует и иной вид трансценденции — пластический. Это воплощение в новом теле, а не в будущем времени. Это не темпоральная и не пространственная перспектива, а перспектива материальная и телесная. Яснее всего она выражается в пластике, в скульптуре, в какой-то мере и в строительстве, в архитектуре. Создавая пластический объект, человек реализуется в нем, воплощается в его тяжести. Добрая или не добрая эта тяжесть (по-русски — важность) — определяет для человека субстанциальность, а следовательно, и осмысленность его бытия.

Вот почему создание всякого рода каменных изваяний — пирамид, стен, колонн, в особенности вертикальных, было и остается альтернативой воплощения и экзистенциальной реализации. Телесность тут предстает как альтернатива темпо-

ральности и пространственности, хотя, конечно, для самой реализации пластического тела необходимо иметь какое-то вненаходимое пространство и вненаходимый материал.

Опыт пластики поэтому имеет кардинальное значение не только для искусствознания, но и для экзистенциальной философии. Рождение тела, воплощение в потомстве, умножение поголовья скота, соби́рание плодов и урожаев — все эти виды телесной экспансии, вплоть до самой эфемерной — в виде банковских счетов, — указывают на этот источник экзистенциальной потребности. Собственно, деньги, как только они перестали быть весомыми и измеряться весом, — бумажные и электронные деньги — оказались уже во временной стихии, причастными к темпоральности и обеспечивающими будущее, уверенность в этом пресловутом «завтрашнем» дне.

Но вот цвет и освещенность оказываются в таком случае и вне телесности и вне темпоральности. Цвет не есть тело, не есть пластика. Хотя красочный слой и рельефен и живописцы сегодня охотно его гипертрофируют с помощью разного рода пластических добавок к акрилу, маслу и темпере, сам по себе цвет не пластичен. Будем осторожны и задумаемся здесь в различия между пластичностью и телесностью. Не будучи пластичным, цвет может сохранять телесные свойства.

Точно так же цвет не темпорален, не временен. Он не имеет ни будущего, ни прошлого, а если и имеет отношение к ним, то покрывает их в неопределенности струящегося дления, он светится и сияет — и в этом отношении онтологически созначен свету. В мире света и цвета отношения телесности и темпоральности как бы уходят на второй план. Свет и цвет оказываются избыточ-

ными онтологическими категориями по отношению к коренным категориям человеческого переживания своей судьбы и своего субстанциального воплощения. Но именно потому-то они и остаются во власти телесности и темпоральности. Эта избыточность и есть трансцендентность от условий экзистенциального воплощения, которая лишней раз подчеркивает его смысл и в то же время освобождает от его принудительности. Свет и цвет есть пневматический вдох, выглядывание из окна экзистенциальной казармы. Не помня о ней и глядя на свет и цвет как на всего лишь функциональные средства обозначения и украшения, видения тел и событий, мы лишаемся возможности понять их смысл и природу.

Сложность в том, что в чисто световой и цветовой стихии все растворяется, как в азотной кислоте. Мы не можем жить в чистом кислороде этой пневматики. Свет и цвет сохраняют свой смысл только в телесности и темпоральности и образуют с ними органические симбиозы. Вот почему для того, чтобы понять не свет и цвет сами по себе, а именно живопись как один из таких специфических симбиозов, мы, наверное, и вынуждены продолжать рассматривать и свет, и цвет в категориях телесности и темпоральности.

При этом мы возвращаем свету и цвету качества, которых они по природе своей как раз и не имеют. Живопись возвращает свет и цвет в лоно телесности и темпоральности, можно было бы сказать — в лоно человечности. В этом все дело — в возвращении света и цвета, избыточных благих стихий, в лоно нашей экзистенциальной природы.

## Письмо 36

### Время и пространство

Принято считать, что время — четвертое измерение пространства. Почему бы не представить себе, наоборот, что пространство в его трех измерениях — некоторое расширение времени. Полагают, что время — линейно и, стало быть, в нем можно двигаться только вперед и назад.

Но всем известно, что как раз назад-то двигаться и нельзя, а вперед можно, но не самостоятельно, а лишь в потоке времени. Время похоже не на рельсы или дорогу, а на автомобиль или поезд, где мы — пассажиры. Куда нас везут, туда и едем. Выбирать не приходится.

Время — это поезд, идущий из пункта А (рождение) в пункт Б (смерть).

Но всякое движение происходит в пространстве. И если время — тоже пространство, то оно не может нас куда-то везти. Принцип свободной воли, справедливый для пространства, должен быть справедлив и для времени.

Но что значит путешествовать во времени?

Это значит иметь возможность перемещаться во времени по собственной воле. Если это невозможно, то и время — не пространство.

Но почему у времени только одно измерение в виде прямой линии, почему время — одномерно?

Может быть, существует несколько направлений времени и их совокупность образует временное квазипространство, в котором все-таки можно перемещаться?

Вот мы едем в поезде, слушаем музыку и думаем о чем-то. Разве все эти три движения в одном и том же времени? Или они расположены в

разных временах, но при желании можно отнести их к одной линии временных засечек. Точнее, они текут в разных пространствах и не могут быть строго синхронизированы, так как их течение совершенно различно по своей пространственной предметности.

Когда проезжали Болгое, началась вторая часть сонаты, а мысль сделала полный круг и вернулась в начальную точку.

Вот мы спим, и время у нас течет весьма прихотливо, никак не соотносясь с часами у изголовья кровати. Эти часы соотносятся с вращением земного шара, но с другими процессами во Вселенной, — образованием галактик и туманностей, взрывами сверхновых звезд, — они не соотносятся. Думать, что есть некоторое общее для всех время Вселенной, конечно, можно, но спрашивается, — кому это нужно, кто будет интересоваться соотношением всех процессов Вселенной?

Скорее, время привязано к тому, кто в нем актуально живет, к индивидуальному бытию.

Но в живописи темпоральность не привязана к субъективному времени, и, созерцая живопись, мы выходим из своего времени, не заимствуя чужого времени, не меняясь судьбами.

Или, точнее, меняемся лишь настолько, насколько захотим и сможем.

Ведь время, в каком-то смысле, — это судьба. И вот выход в живопись есть выход из своей судьбы и попадание в мир иной — не лишенный судьбы как таковой, но не привязанный к судьбе-поезду. Это время, в котором можно гулять.

Нам возразят, — что мы опять перепутали пространство и время и что мы гуляем по пространству, а не по времени.

Отвечу так — пространство и есть экипаж для прогулок по времени. В живописи мы гуляем по времени, садясь в тот или иной пространственный или предметный экипаж. Глядя на портрет, скачущую лошадь, букет, стоящий в вазе перед окном, склоненное над прудом дерево или на отражение этого дерева в темно-зеленой воде — мы путешествуем во времени этих предметов и этих пространств, — у которых разные бытийные времена. Хотя у них и пространства разные. Но в том-то все и дело, что различие их пространственных ситуаций, так сказать, — банальный факт, а вот способность этих пространств увлечь нас в иные временные прогулки — факт далеко не банальный.

### *Письмо 37*

Леонардо да Винчи

Олег, мне говорят, да я и сам так думаю, что художник не должен быть теоретиком и философом своего дела. Бетховен слушал курс философии, но не философии музыки. Художник должен быть пьяным, простодушным и сентиментальным. Он должен думать о чем угодно, только не о феноменологии и теории живописи. Масса примеров это подтверждает.

Но есть и исключения. Самое известное — Леонардо да Винчи.

Есть еще Кандинский, Иттен, Клее, Малевич, да мало ли их, которые размышляли. Грабарь был неплохим живописцем, а заодно и историком живописи. Бенуа тоже порой задумывался над своим живописным занятием. Но все же самый сильный случай — Леонардо.

Он так любил рефлексию, что даже записи делал, глядя в зеркало, для шифровки. Столь же поглощен рефлексией был Сергей Эйзенштейн, отличный рисовальщик и не самый плохой режиссер, хотя сегодня кажется, что в режиссерском искусстве он был слабее, чем в теории и философии.

Его учитель — Вс.Э. Мейерхольд — был кем-то вроде нового Леонардо. Постоянно экспериментировал и постоянно же теоретизировал.

Теоретизирование теоретизированию рознь. Есть профессиональное теоретизирование, рассчитанное на аудиторию, например, на учащихся. Или на ученое сообщество. Но может быть теоретическая работа, рассчитанная на самого себя. В частности — на художника. Такая работа постоянно стремится расширить не столько знания, сколько способности. Теоретические исследования Леонардо говорят о том, что он адресовал их прежде всего самому себе, потому и зашифровывал. Он не собирался делиться ими с другими. Его записные книжки полны наставлений, советов и приказов самому себе: «рассмотри», «срисуй», «заучи» и прочее. Леонардо был автодидактом и занимался своего рода самовнушением, подчиня творчеству всю свою жизнь и все свое время.

Мне не попадались в руки средневековые и ренессансные наставления для адептов разного рода оккультных школ. Было бы интересно сопоставить леонардовские инструкции самому себе с практикой самоподготовки алхимиков. Тут дело не столько в тайне и закрытости для других, сколько в самой идее эзотеричности знания, если оно связано с практическим применением. Свобода распространения знаний, характерная для университетов Нового времени, в какой-то мере связа-

на со свободой этих знаний от их технического и практического применения. Академизм был прежде всего разрывом с цеховой традицией, к которой принадлежали и школы тайноведения. Искусство, в том числе и художественное ремесло, а также медицина, фармакология, астрология, безусловно, принадлежали к таким практическим направлениям культуры. И в них сам мастер и его ученик были в центре всех отношений и процессов. Сегодня художник остается наследником этих школ, и в какой-то мере всякий действующий художник хранит свои секреты.

## *Письмо 38*

Перспективы. Блеск и туман

К перспективам придется возвращаться еще не раз. Линейная перспектива, которую с таким восторгом принял, хотя редко пользовался ею в математически строгой форме, Ренессанс, многообразия перспектив не исчерпывает.

Вариантом перспективы, известным и Леонардо, и всем ренессансным художникам, была перспектива воздушная. Согласно воздушной перспективе действуют два правила:

1. Предметы, расположенные близко, обладают большей свето- и цветотеневой контрастностью.
2. Удаленные предметы окрашиваются в пределах голубой и фиолетовой части спектра, а близко лежащие — в пределах красной, так как слой воздуха между зрителем и предметом имеет неярко выраженный голубой цвет.

Из этого следует, что возможно предположить и «обратную» воздушную перспективу, в которой, наоборот, ближние предметы станут бледновато-голубоватыми, а далекие контрастно-красноватыми.

Правда, мне не приходилось встречаться с сознательно использованной обратной световоздушной перспективой. Тем не менее бессознательно кое-что подобное происходит, и, возможно, «голубой» Пикассо может быть увиден как «далекий», а «розовый» — как «приблизившийся».

Но есть еще несколько релевантных перспективности феноменов. Это блеск и туман.

Блеск есть слепяще-яркий фрагмент пятна, слепящая точка или штрих. Как таковой блеск или проблеск на полотне вырывается из всех перспективных отношений, он сверх-близок или сверх-далек (сверк-сверк) одновременно. Блестящий предмет оказывается на неопределенном с точки зрения воздушной перспективы расстоянии от наблюдателя.

Не таково ли звездное небо?

Туман действует точно так же — он скрадывает относительную удаленность и располагает предметные формы и фигуры на неясном, «туманном» расстоянии от глаза.

Можно противопоставить туманной перспективе контрастную, в которой есть четкая грань между светом и тенью, где она не смазана. В обычной перспективе постепенность перехода от света к тени означает, как правило, криволинейную поверхность. Если же использовать этот постепенный переход безотносительно к какой-либо поверхности, то получится некая метафора «кривизны пространства» (что можно с некоторой натяжкой увидеть в аналитическом кубизме). Хотя мыслить

кривизну мы способны только на одно-двухмерном континууме. Кривой воздух — это уже из области страшных сказок.

Наконец, если вывернуть цветовую перспективу, то на переднем плане будут голубые, а на дальнем — красные тона. Вариантом такой обратной цветовой перспективы оказывается небо в час заката. И эта трактовка имеет известное психологическое оправдание. Нас влечет к солнечному диску как к чему-то близкому и родному, в то время как фиолетовая синева над головой кажется далекой и холодной. Стало быть, холодное для нас всегда дальше теплого, так что хроматическая перспектива может трактоваться и как температурная, а последняя в буквальном смысле имеет уже и телесный смысл, так как связана с темпераментом.

Здесь же можно поставить вопрос и о временной интерпретации перспективы. Далекое в пространстве есть и далекое во времени, прошлое или будущее. Соответственно холодное дальше теплого и голубое дальше красного во времени. Проблеск и туман нарушают эти дистанционные отношения и обозначают некий прорыв. Проблеск выглядит как трансцендентный блеск иного мира, а туман все смешивает в неразличимость полусонного состояния вне времени, в котором сама его направленность нейтрализована.

Время не просто движется, — оно клубится, вращается, в нем есть и некая дистанционная феноменология, близость и удаленность от точки присутствия (что-то подобное точке зрения), и тем самым какие-то ощущения прошлого и будущего. Стоит отметить, что прошлое и будущее как особенные характеристики темпоральности сами по себе не так-то просты. Они связаны не прос-

то с временностью, но и с памятью. Простейшие отношения «раньше — позже» не субъективны.

Прошое же становится прошлым лишь для субъекта и сопряжено с идеей необратимости, которой не обладает пространство. Идея необратимости времени и обращаемость пространства делают аналогии между пространственной и временной перспективами относительно и скрывающими в себе некий драматический момент.

Музыкальное время есть, с одной стороны, длящееся настоящее, бергсоновское «durée», хотя память, конечно, удерживает прошлые и предвосхищает будущие повороты музыки. Но в житейской и бытовой временности, точнее, в экзистенциальной временности мы всегда можем провести грань между возможностью повторения и невозможностью повторения, между обратимостью и необратимостью. Эти два времени — обращаемое, сравнительно малое, настоящее («дай-ка перечитаю, перезвоню, переспрошу») и необратимое, сравнительно долгое, историческое. Историческая живопись в своих сюжетах имеет дело с необратимым временем. Но колористика, как причастная временным метаморфозам, имеет дело с превращениями, а следовательно, с прошлыми и будущими состояниями.

Эта сторона темпоральности живописи почти не исследована.

Было бы очень важно понять, как соотносятся здесь необратимость и обратимость. Как можно менять прямую и обратную временные перспективы. А главное, какой смысл имеют эти метаморфозы.

Проблеск в картинах имеет обычно вид блика или зеркального отражения солнечного света, последний же каким-то образом снимает перспек-



тивность и, следовательно, априорно уничтожает различие между возможными интерпретациями прошлого и будущего. Блики и проблески на картине — это как бы морзянка из трансцендентной, потусторонней темпоральности.

В связи с этим было бы интересно сопоставить иконные «оживки» и блики в живописи Нового времени. Золото в иконах — энергийный источник постоянных вспышек, бликов, особенно в свете лампад и свечей.

По-своему бликует и смальта мозаик. Быть может, и сам термин «живопись» берет свое происхождение из иконописных мастерских, от этих «оживок», которые делали — в отличие от писавших лики иконописцев — «живописцы».

Русскому слову «живопись» нет аналога в западноевропейских языках, где живопись фактически называется «крашением» (*painting, malerei, pittura* etc), — и оно прямо указывает на жизнь. Происхождение слова «живопись» в русском языке, как подсказал мне А. Дольберг, просто: это калька греческого «зограф», но с точки зрения народной этимологии оно может уходить корнями в цеховой язык иконописцев, где использовались «оживки» — световые блики на ликах. Эти «оживки» наносились на уже готовый лик особыми членами артели. Тех, кто их делал, могли называть «живописцами», так как их дело в меньшей степени регламентировалось канонами и прорисиями. Слова русского языка с корнем «жив» немногочисленны, но характерны — оживлять, живчик, живот, уживаться, оживать, зажить, живность, живой. Слова «оживки» нет у Ожегова, но оно ведь ушло из живого русского языка. А в иконописи оно могло быть противопоставлено как раз канону как форме и, следовательно, быть знаком

или признаком живого, а не мертвого, точнее, вневременного и безвременного в строении икононого образа.

К этому стоит добавить недавно встретившуюся мне этимологию слова «художник». Она тоже связывается с иконописным цехом и означает иконописца, которому «худые», то есть грешные, мысли не позволяют от чистого сердца писать икону. Тут стоит обратить внимание на самую форму слова — художник, безбожник, сапожник, картежник — снижающий суффикс «жник».

Точно так же и туман привносит неразличимость временных последовательностей, и если и сохраняет само движение времени, то превращает его именно в какое-то вращение или клубление, отчего вид облаков рядом с солнечным или лунным блеском и производит впечатление двух разных источников детемпорализации. И как бы мы ни оценивали темпоральные возможности картины, нельзя не признать, что скрывающаяся в ней возможность детемпорализации остается важнейшей темой временной рефлексии и переживания бытия.

Это чувствовали Гете и Тернер.

Солнечный зайчик, молния, постепенные переходы тонов и цвета создают тут новый горизонт временности. Хотя, как и все прочие горизонты, эти темы даны нам в живописи в некоторой условной свободе выбора и темпоральной взаимосвязи, укорененной в инициативе рассматривания и разглядывания картины и в тех временных ощущениях, которые приносит само это время погружения в живопись. И пока мы всего этого еще не усвоили, обратимся к простому феномену разглядывания картины и постараемся уловить в нем эту очевиднейшую временность. Ведь картина всегда

прошлое, способное вдруг осветиться надеждой на будущее, а при долгом разглядывании неожиданно шепнуть, что она — настоящее, в качестве какового и занимает свое почетное место на стене рядом с часами.

Но часы отсчитывают наше внешнее время. Картина же являет нам свое время, впуская нас в его пространство.

## **Письмо 39**

### **Зеркала и обманки**

Олег, задумывался ли ты над живописными изображениями блестящих вещей — металлов и стекол? В свое время Шпенглер, обсуждавший в своем «Закате Европы» вопрос о роли золотого фона в живописи, утверждал, что золота как такового в природе нет и что оно — чисто искусственный фон и предмет для живописи, создающий мистический образ. Однако автор «Заката Европы» упустил из виду, что самый «закат» обладает многими признаками расплавленного золота и светится иначе, чем голубой свод, что ночное небо с его блестящими звездами тоже можно считать чем-то неестественным, если к естественным явлениям относить только явления дневного освещения, без контрастных бликов. Но и в обычном освещении мы встречаемся с бликами — бликуют некоторые минералы, слюда, и прежде всего — вода и все влажные поверхности, например — глаза. Так что исключить металлы из онтологии живописи практически невозможно.

Но изображение металлов в живописи позволяет задать несколько странный на первый взгляд воп-

рос — есть ли у них свой цвет? Конечно, есть окрашенные металлы вроде меди и окрашенные стекла. Но вот полированный алюминий, серебро, сталь, равно как стекло, — есть ли у них свой цвет?

С точки зрения живописной техники они трактуются как отражающие поверхности и не имеют, как и зеркала, своего собственного цвета. Принято считать, что цвет предмета есть итог взаимодействия светового потока и поверхности, способной поглощать одни и отражать другие световые волны.

Но в обиходе мы не можем отказаться от ощущения, что все предметы имеют свой собственный цвет. Мы знаем, что лимон — желтый, яблоко — зеленое или красное.

С наивной точки зрения все имеет свой цвет: металлы — «металлический», а стекла — «стеклянный».

Пикассо приписывают высказывание, в котором он нелестно отзывался о художниках социалистического реализма, утверждая, что им не нужно продавать краски с названиями — «охра, краплак, ультрамарин» и прочие. Им-де нужно продавать тюбики с надписью «для шинели», «для лица». Злая шутка отчасти была не в бровь, а в глаз, но не соцреализму, многие мастера которого были неплохими колористами. Скорее, так обстояло дело у сюрреалистов, к которым одно время принадлежал и сам Пикассо, а позднее у концептуалистов, а также в поп-арте и иных авангардных течениях, в которых колористические задачи решались просто путем раскраски предметов в их «собственные» цвета. Впрочем, сила Пикассо была не столько в его немалом, хоть и уступающем порой другим живописцам (Матиссу, Дега, Мане) колористическом даровании, а в

уникальной драматургии его живописного воображения.

Изобразить стекло или зеркало с помощью краски «для зеркала» действительно невозможно, даже если предположить, что возможна такая краска для «лица», «неба», «облака» и прочего. Тем не менее мы, видя стекло и зеркало на картинке и в жизни, убеждены, что они имеют свой цвет. Суть дела в априорной уверенности, что все имеет свой цвет. Не иметь цвета, с человеческой точки зрения, все равно что вообще не существовать, ибо окрашенность мира для нормального сознания — не иллюзия и даже не излишество, а его естественное, органическое свойство. В прозрачности есть некий демонизм, внежизненность.

Иллюзия — категория критической рефлексии и с точки зрения мифологии может быть истолкована только как обман. Обман зрения и есть живопись, поэтому Платон подозрительно относился к художникам.

Живописная рефлексия родилась в жанре «обманок». «Обманка» есть картина, которая не видна как изображение, а видна как прозрачность, не способная скрыть размещенные за ней предметы: стекло, трещины на стекле, пыль и грязь. «Обманка» — наваждение, морок.

В «обманке» сама невидимость картины становится видимой, следовательно, живопись может изобразить собственное отсутствие, собственную невидимость.

Но может ли невидимость быть изображена? В живописи такое возможно, и не только в «обманках», но и в изображении всех тех невидимых цветов, которые мы считаем достаточно определенными, — таких, как цвет стекла или полированной стали.

Тут, однако, появляется та самая стеклянная прозрачность, которая заставляет ставить новые вопросы относительно телесности и темпоральности картины. Невидимость картины приводит к осознанию нашего присутствия перед обманом. Видеть обман всегда значит каким-то образом видеть и самих себя, ибо жертва обмана — мы сами. Там, где нет обмана, нет и нас, там мы себя не видим. В обычном зеркале мы себя не видим. Мы начинаем видеть себя только в кривом зеркале, которое и есть тот психотехнический агрегат, который, непроизвольно следуя гурджиевскому принципу «помнить себя», заставляет нас себя видеть. В зеркале мы видим свой костюм, шевелюру, нос, — но не «себя». В отличие от кривого зеркала, в котором мы узнаем себя как жертву насилия. Деформация предметного мира в экспрессионизме поэтому вызывает особый эффект присутствия, связанный с вольным или невольным возмущением, родственным реакции на посягательство на зрительскую неприкосновенность.

В чистом виде «обманки» встречаются довольно редко, но в остаточном виде эффект обманной рефлексии неустраним из опыта созерцания любой живописи. Мифологическое сознание, усматривающее в живописи объективное содержание (в особенности — реалистическое), как раз устроено так, чтобы напрямую себя не видеть. В сюжетно-содержательной, программной живописи зритель видит себя в качестве стереотипного зрителя. И только развенчание мифа, то есть осознанный обман, заставляет его опознать свое присутствие в какой-то иной, не предусмотренной роли. Но зритель видеть себя не хочет и остается в состоянии конфуза.

Концептуализм, магический реализм, фотореализм и парадоксальный сюрреализм в известной мере — продолжение обманок. В них эффект строится на рефлексии несоответствия видимого и ожидаемого.

В концептуализме мы сталкиваемся с собой как с носителем культурных стереотипов. Пластичность и темпоральность нашего бытия включена сюда постольку, поскольку воспроизводится этот социокультурный конфликт.

Созерцатель концептуалистского полотна или артефакта выпадает из пространства и времени в чистую рассудочную рефлексию, вызывающую улыбку. Концептуальный артефакт воспринимается как шутка. Пытаясь преодолеть ее, авторы нагнетают всякого рода ужасы, желают, чтобы смех переходил в страх.

Кривые зеркала рыночного балагана дают выход телесной и пространственной рефлексии. (Мы теряем ориентацию движений, привычную координацию правого и левого, верх и низа.) При интеллектуальном замешательстве происходит нечто подобное.

## ***Письмо 40***

### **Иероглифы и знаки**

Пикассо пытался создать новую художественную иероглифику, используя для этого какой-то вид живописной стенографии, — с носами, грудями, ногами и прочими частями тела человека в разных поворотах. Кстати сказать, повороты тела и головы можно в таком контексте понять как «склонение существительных», а размеры изобра-

женных предметов как «прилагательные», равно как и расположение предмета по отношению к центру картины. В меньшей степени его интересовала скоротечность бытовых предметов. И это можно объяснить тем, что в живописи сами эти предметы почти всегда и были скорее знаками, чем изображениями.

Пикассо отталкивался от детского рисунка или примитива. Но нечто подобное делали и иконописцы, и итальянские мастера кватроченто.

Художник рисовал горизонт — над ним горы и холмы, под ним озеро, затем приписывал там и сям деревья, а внизу — цветочки.

Для иероглифики не столь уж важно, насколько условен или натурален знак, важно, чтобы его можно было вставлять в синтагматическую схему.

Пространство картины, как и иконы, всегда было таким синтаксическим полем, пригодным для размещения в нем традиционных иконических знаков, более или менее натуральных. Реализм всегда оставался такой системой изобразительного языка или письма.

С другой стороны, пространство послеренессансной картины стало внезнаковым, реальным, и все предметы, которые в него попадали, будь то даже такой сугубый символ и знак, как черный квадрат, немедленно становились существами, порождающими и мир супрематических тварей, и мир букашек Кандинского.

Поскольку при первых шагах абстрактного искусства в нем не существовало своей парадигматики и синтагматики, можно сказать, что как раз абстракционизм, как парадоксально это ни звучит, и был шагом в сторону натурализма. Но вот из хаотического нагромождения пятен и линий в ранних полуабстрактных пейзажах Кандинского

формируется язык его позднейших композиций, и он строит словарь и грамматику своей абстрактной живописи. То же у Мондриана, Клее, Малевича.

Наивное искусство, и в известной степени классическое, тоже никогда не порывало с «рисуночным письмом», сохраняя архаические парадигмы изобразительного языка.

Цвет в такой грамматике всегда есть прилагательное. Он используется в вербальной логике: «дом — красный, береза — белая, небо — синее». Более того, тут так называемый «локальный» цвет ренессансной живописи используется и символически и лингвистически, в нем нет оттенков, и один предмет не раскрашивается в разные цвета, если он не составлен из разных частей, фиксируемых в словах, — например, «лицо — белое, но щеки — розовые».

Импрессионизм несколько нарушил эту лингвистическую схему, что, как известно, вызвало бунт зрителей, воспитанных на классическом искусстве и привыкших мыслить этими языковыми категориями. Импрессионистов упрекали в том, что они живописуют «трупы» с посиневшими членами.

В наивном искусстве предметы всегда сопровождаются нормативными эпитетами. Рисуются красавцы и красавицы. Если же хотят изобразить страшилище, то признаки его уродства черпаются из тех же лексических источников, что и красота.

В «реализме» действует «двойная» логика чтения картины — одна — нормативно-грамматическая, в которой считывается то, что определено парадигматикой и синтагматикой изобразительного языка. И вторая, в которой рассматриваются как раз отклонения, но не как «ошибки» или «непонятности», но как признаки (в отличие от зна-

ков) какого-то особого, зашифрованного в тексте сообщения.

Эти отклонения становятся важнее схемы построения целого.

В живописи Нового времени мы имеем дело сразу с несколькими языками, одни из которых выступают как архаические, глубинные, а другие — как внешние и современные. Эти языки вступают в драматические взаимодействия, которые и расшифровывает иконология и новейшая критика.

## *Письмо 41*

### **Краска и дизайн**

Существует взгляд, согласно которому модернизм и авангард характерны переносом акцента с цели творчества на его средства. В таком «инструментальном» взгляде есть зерно истины, хотя художники-авангардисты писали полотна, а не учебники. Можно предположить, что они видели в этих произведениях образцы или инструменты для прикладного и проектного искусства, например рекламы, — ведь реклама по сей день широко пользуется этими средствами. Но ведь и живопись заимствует язык рекламы. Так что, кто для кого тут готовит инструмент, не вполне ясно.

Если предположить, что авангардисты делали показательные образцы, уместные на Выставке достижений народного хозяйства, то станет понятно, почему первая большая выставка авангардистов в СССР как раз и была развернута на ВДНХ. Так что, Олег, твоё предложение называть авангардистов «передовиками» в конце концов реализовалось.

Посетители выставок часто признаются, что новая живопись остается непонятной, однако после нее старая живопись как-то тускнеет, и на нее уже не хочется смотреть. Это же чувствовал и Щукин, накупивший в свое время столько замечательных картин Пикассо и Матисса. Так после электрического освещения уже невозможно привыкнуть со свечным.

Впрочем, обобщать это свойство современной живописи не стоит. Если оно справедливо в отношении Пикассо и Матисса, то в отношении других художников, меньшего калибра, это едва ли так. Интересно, однако, что современными средствами не удастся воспроизвести то, что можно было бы назвать содержательностью старой живописи. Транспозиция из одной системы в другую остается труднодостижимой. У Ван Гога это еще выходило, но вот попытки Пикассо «перевести» Веласкеса, Делакруа, Энгра, Мане вряд ли могут считаться адекватными, да и новый язык живописи не являет здесь своих сильных сторон.

На мой взгляд, тут секрет во взаимодействии цвета и предметности. Они в новейшее время сначала противопоставляются, а потом и меняются ролями. Цвет выступает в качестве предмета, а предмет в качестве цвета. Этот момент стоит пояснить.

Традиционная живопись использует цвет, собственно краску, для изображения окрашенного предмета, изображая его собственный цвет, фактуру и световоздушные эффекты. С помощью чистых красок художник передает совсем как бы бесцветную, серую грязь, и в этом — величайшее достижение традиционного колорита. Цвет служит предмету и предметности, уступает ему место. Но в новейшей живописи, как и в прикладном искус-

стве, цвет выступает и от собственного лица, живописуя яркие предметы и явления. Начиная с фовизма, цвет совсем обособляется от предметности и начинает играть ведущую роль. Абстракционизм Кандинского и Миро как раз и показывает, как цвет перестал служить предметности. Чистая краска, чистый колер, чистое беспредметное пятно заслонило предмет.

Однако уже у кубистов сам предмет стал использоваться в картине как своего рода «краска». Поначалу это были предметы простые, характерные своей фактурой — вроде газетных листов, трафаретных и вывесочных надписей, клеенки и обоев. Затем через коллажи Хартфилда, Пикабиа, Эрнста, через «реди-мейды» Дюшана предмет все больше и больше стал играть роль краски, и, наконец, у Армана предметы стали, подобно краске, выдавливаться на холст.

Если посмотреть на некоторые материальные подборы Татлина или композиции Юккера, можно предположить, что тут снова прикладное искусство. Но нет. Здесь все эти материалы даны нам уже не как вещи, а именно как «картины»; они существуют не в бытовом, а в картинном пространстве.

Здесь живопись уже не следует за волшебной «окрашенностью» мира, она не ждет милостей от природы и конструирует собственный «новый мир», который своей интенсивностью заглушает старую живопись.

Ослепительность этого нового мира рождена, однако, не только яркостью самих красок, а тем, что они, перестав выступать в качестве средства изображения предметов, обрели свободное, не связанное с миром существование. Оставаясь в рамке картины и унаследовав все свойства карти-

ны — пространственность, монументальность, самую картинность, краска перестала быть краской, она стала фрагментом этого нового мира, экземпляром какой-то инопланетной онтологии. Даже образцы лунного грунта, доставленные на Землю в начале 70-х годов, не были столь убийственно новыми и не привлекали такого внимания, как абстрактная и пост-абстрактная живопись.

Вещи, втянутые в орбиту рамы в качестве новой краски или, точнее, новой онтологической субстанции, новой предметности, также переставали быть тем, чем они были в этом, профанном мире. Но они не становились и изображениями. Пространство этой живописи нельзя назвать утопичным. Утопичным являлось пространство ренессансной живописи. А это было уже не изображение утопического мира, — это был он сам: «новый мир», добытый в какой-то алхимической лаборатории онтологических превращений. Позднее оказалось, что даже изображения переплавляются магией этого пространства в новую субстанцию, и в картинах Лихтенштейна, Розенквиста фрагменты фотографий и шелкографические изображения играли точно такую же роль экземпляров новой онтологии, как краски и обрывки вещей.

Секрет был не в физических, но в метафизических свойствах ее продуктов. Тут было гипнотическое преображение, онтологический эффект которого можно сопоставить, разумеется, в чисто формальном отношении, с пресуществлением хлеба и вина в литургии.

Следствием этих метаморфоз стали совершенно непредсказуемые события в мире художественной действительности, одним из которых и стал дизайн, проектное искусство.

## Письмо 42

### Проект и дизайн

Отказ живописи от изобразительности и ее превращение в конструирование с помощью цвета, фактуры, материалов и тому подобного не могли не приводить художников к мысли о новом смысле картины. Спрашивалось, нужна ли картина, если она перестала изображать внешний, ветхий мир, но смогла создавать фрагменты новой онтологии. Производственники отвечали логично — «не нужна», и оттого художник должен изменить цели своей деятельности и вернуться к изготовлению вещей на радость Платону, буде он работал бы во Вхутемасе. Отсюда идут штаны и печки Татлина, его же летательные аппараты, хотя «Летатлин» не летал, и Татлин понимал, что не полетит.

С миром традиционной живописи художников связывало рукоделие. Татлин и Пикассо что-то сколачивали из деревяшек и железяк. Но изображение вещей как вещей нового типа открывало новую, уже не рукотворную перспективу изобразительной деятельности — проектирование, дизайн.

Простейший ход — превращать архитектурные композиции в эскизы для текстиля. Попова и многие другие пошли на ткацкие фабрики. Макеты архитектурных форм были рождены в картинном пространстве и, возвращаясь в мир, вносили в него это новое пространство. Это была не барочная театральная традиция, а инсценировка новой жизни.

Оставаясь в театральном мире, Пикассо дизайном не интересовался. Он пребывал в сфере ху-

дожеств, в то время как дизайн был именно онтологической перестройкой. Мельников увлекался идеями Федорова и стремился архитектурными средствами достичь победы над смертью. Это уже не спектакль, это уже практическая теургия и своего рода колдовство. Дизайн заколдовывал мир.

В отличие от живописи колдовская магия в дизайне никогда не декларировалась. Художники увлекались шаманским искусством Африки и Океании, но африканские маски в дизайнерских мастерских казались всего лишь декоративными аксессуарами, хотя дело делалось с полной серьезностью.

Проектный техницизм открывателям картинной магии был, как ни странно, чужд. Малевич именно на этом разошелся с конструктивистами из «Современной архитектуры». Пути технического и мифического проектирования в двадцатые-тридцатые годы не совпадали. Черников, Гропиус, Мис ван дер Роэ, Брейер, Ле Корбюзье — пошли по пути технической реконструкции мира. А Малевич, Лисицкий, ван Дуйсбург, Клее, Альберс, Делоне, Леже — практически не приняли технического пути, оставшись в мире космических метаморфоз.

Пикассо и сюрреалисты вообще резко игнорировали технику. Их увлекали драматические коллизии красоты и уродства, страх и ужас бытия, никак не совмещающиеся с технической утопией дизайна.

Современное искусство противопоставляет себя дизайну с его гипертрофированным ощущением красоты и совершенства вещи многими способами. Самый распространенный состоит в том, что вещь намеренно уродуют, мнут, разбивают или просто берут с помойки, уже ржавую, ломаную.

Она от этого не перестает быть вещью и вполне пригодна в качестве краски в коллаже. Но она уже не может быть опознана как вещь функциональная, практически применимая. Ломаная вещь, лишаясь своих бытовых свойств, приобретает идеальность чистой предметности.

Ассамбляжи и коллажи противостоят аранжировке витрин, в которых из вещей собираются изящные натюрморты и подобию живых картин. На витрине вещь сохраняет свои функциональные свойства и не становится «чистым цветом» новой живописи. В ассамбляже вещь низводится сначала до состояния мусора, чтобы затем стать «чистым» цветом.

Если считать исковерканный кузов автомобиля своего рода руиной, то можно сказать, что в постмодернистском восприятии руин уже нет романтической грусти, так как состояние распада, мусора, помойки в нем принимается за норму — гибель и смерть признаются как факты повседневности. Тут вещь выступает как мертвая и в то же время вполне актуальная, в качестве символа и смерти и ее преодоления. Вещь не входит, как руины в английский парк, в мечтательную жизнь, а трансцендируется в картинное пространство.

Но и новые вещи, если они помещены в картину, тоже становятся мертвыми. Смерть сильнее исковерканной жизни. В дизайнерской красоте чувствуется привкус смерти, хотя фантазии технических кошмаров не стали основой для дизайна. Его идеалы постепенно склонялись к легкости, прозрачности и функциональности. Привкус мертвечины, однако, в нем оставался.

И если дизайн несет ответственность за изрядную долю мертвечины в окружающей среде, созданной в тридцатых — девяностых годах прошло-



го столетия, то культ смерти и уродства восторжествовал в поставангардной живописи конца столетия.

Ужас и сюрреалистический кошмар сопряжены не столько с идеей смерти, сколько с биологической метаморфозой человеческого бытия. Эта метаморфоза порой принимает вид технических утопий, но, в конце концов, обособляется в органоморфный мир. Обернутое тянуло к загадочному миру насекомых. Мир мутантов Ива Танги, скелеты Сазерленда, гуманоиды Дюбюффе и Виллема де Кунинга указывают на эту биоморфную онтологию кошмара. У Бэкона она даже специально подчеркивается дизайнерски стерильными фонами для его изувеченных тел.

Не был ли этот экскурс в мир насекомых предчувствием каких-то будущих судеб человека в новой биосфере морской фауны? Писал же провидец Мандельштам — «к кольцецам спущусь и к усоногим».

«И от нас природа отступила — / так, как будто мы ей не нужны, / и продольный мозг она вложила, / точно шпагу, в узкие ножны. / И подъемный мост она забыла, / опоздала опустить для тех, / у кого зеленая могила, / красное дыхание, / гибкий смех».

## **Письмо 43**

### **Интеллект и чувства**

В абстрактной живописи многие видят триумф чувственного, здесь интеллекту как бы делать нечего. Однако это не так. Скорее наоборот, абстрактное искусство — тот же Ив Кляйн или Марк Рот-

ко, Поллок, Малевич, Кандинский, Арп — предполагает интеллектуальный способ восприятия.

Зритель догадывается об этом, пытаясь расшифровать абстрактную картину как ребус. Но никакой загадки нет. Почему же созерцание абстрактной живописи требует именно интеллектуальных усилий?

Для того чтобы понять природу этого интеллектуального отношения, необходимо вернуться к перипетиям рамы и картинного пространства, к метаморфозам цвета и предметности. Если не понимать, что новый цвет, цвет этих беспредметных пятен, ничего не изображает, но в то же время представляет фрагменты некоего нового мира, то нельзя будет отличить картину от простой как-то покрашенной поверхности. Если полотно Кляйна выбросить на помойку, можно подумать, что это обрывок обоев. Мимо портрета Боттичелли не пройдут, будь он даже на помойке, а вот мимо Ива Кляйна — пройдут. Можно ли из этого сделать вывод, что живопись Кляйна и есть простой кусок обоев? Нет нельзя. Как нельзя считать дюшановский «Фонтан» выкинутым писсуаром. Тут требуется понимание всей инфраструктуры ценностных установок. Нужно знать, что перед нами специфический предмет, картина, намеренно лишенная свойств традиционной живописи, нужно помнить, что мы в музее и находимся перед художественным артефактом, высказыванием. Все это предполагает «умное видение», «квалифицированную оптику».

Но пониманием этой культурной инфраструктуры дело тоже не ограничивается. Нужно понимать не только смысл этого художественного акта, но и содержание его высказывания. В частности, нужно понимать, что «синее» Кляйна есть дей-

ствительно демонстрация цвета, взятого отдельно от его возможных предметных ассоциаций. Хотя это краска, но в то же время и нечто большее, чем краска, это цвет сам по себе — красочность, и в синей краске остаются незримо представленными все иные, отвергнутые цвета, синий тут представляет от лица цвета как такового.

Можно много чего еще сказать о выборе размера картины, фактуры, о неровностях нанесения цвета и следах кисти. Созерцание этой картины требует понимания культурно-исторических обстоятельств ее появления на свет. В самом созерцании все это понимание необходимо отбросить. И снова смотреть на картину, как бы ничего о ней не зная.

Отбрасывание этого знания тоже есть чисто интеллектуальный трюк. Внутри этого второго интеллектуального трюка, как орех в скорлупе, как раз и обнаруживается чистое чувственное созерцание. Вот теперь можно видеть картину как цвет, как фактуру, как плоскость.

Так что чувственность тут дается только ценой предварительных непростых усилий по раскалыванию этого концептуального ореха. И собственные качества цвета и фактуры, которые при этом обнаруживаются, уже не способны очиститься от предварительных интеллектуальных усилий, они живут в скорлупе этих усилий, как муха в янтаре или цветок в стеклянном шаре. Эта кажущаяся непосредственность видения чистых пластических свойств картины в данном случае уже сама по себе иллюзорна, искусственна и ограничена интеллектуальной подготовкой. В этом чувственном созерцании есть уже вторичность, его непосредственность заключена в кавычки, она воспроизводится как самообман и самовнушение. Цвет картины

Кляйна — это цвет внутри интеллектуального сальто-мортале. И потому он, как ни парадоксально, теряет цветность и не поражает, как поражает синяя юбка вермееровской молочницы.

Эти метаморфозы еще легче демонстрируются на предметных коллажах и ассамбляжах, где вещи выступают в функции цвета. Например, на тех же мусорных инсталляциях — взять хоть кабаковские «веревки». Кучи мусора в залах Королевской Академии художеств — не то же самое, что кучи мусора возле помойки во дворе. Там — мусор, здесь — знак мусора. Он предстает сознанию в чисто интеллектуальной форме. Все эти консервные банки, полиэтиленовые мешки и бутылки, коробки из-под сигарет не заслуживают любовного разглядывания, как не заслуживает его и «синее» Кляйна. Эти краски тоже стали знаками краски.

Но было бы неверным говорить, что, раз все это строится на концепции, значит, оно не переживается чувствами. Совсем нет. Просто чувства другие. Тут к чувству цвета или предметности прибавляется и переживание самой концептуализации, мысль о пластике и сама пластика оказываются снова неслиянны и нераздельны, как в иконе, как в ренессансной живописи и в импрессионизме. Но пластика тут другая. Ее логическая темпоральность иная. Она не вырастает из данности, а предшествует ей, она — продукт логического синтеза, а не спонтанного чувства.

Цветность в таком случае снижается, а на поверхность выступает красочность. Красочность, превосходя цвет по яркости и силе, уступает ему в онтологической укорененности. На место природной окрашенности и колорита приходит искусственная раскраска.

Есть смысл сопоставить предметность в живописи с предметной интенциональностью в графике, где она проявляется в очень отчетливой форме.

Когда мы глядим на линейный рисунок, то видим, что линии ограничивают контур предмета. Вот в греческой вазописи линии ограничивают контуры ног. При этом образуется и некоторое треугольное, скажем, пространство между ними, но его мы относим к «промежутку», к пустоте, а видим линии как изображения именно ног. В известной психологической иллюзии мы испытываем сомнение, что перед нами — ваза или два профиля. Сознание может выбрать любую из этих интенций, так как в памяти хранятся и контуры ваз и контуры профилей. Выбирая один из вариантов, мы превращаем дополнительную фигуру в «ничто», в пустоту или в пространство между предметами. Но из этого следует, что у нас в сознании есть и соответствующая категория такого пустого пространства. Она по-своему «предметна» и обозначает способ существования самих предметов, которые должны существовать именно в таком пустом пространстве и иначе существовать не могут. Здесь нелишне припомнить, что пространство между контурами предметов сознание соотносит с пятном, а прозрачность этого пятна сближает его с пятном самого нашего зрительного поля. Это наше собственное зрение, мы сами, наша граничная телесность.

Если теперь перенести эти схемы на чистый, пустой и предметный цвет, то можно сказать, что предметность цвета также есть результат проекции его в мир предметов и что внепредметный, чистый цвет должен существовать в нашем сознании наряду с предметным как его дополнение, как

возможность существования цвета предметного. Живописец старой школы превращает эту возможность в реальность, делает из чистого цвета предметный, изображает окрашенный предмет. Авангардист пользуется вновь чистым, внепредметным цветом, краской, для создания внепредметной действительности чистых цветовых эффектов. Но предметность при этом не исчезает окончательно. Просто инвертируется отношение «фигура-фон», и теперь незримо (ибо, в отличие от графики, предметный и внепредметный цвет здесь не представлены одновременно) предметная окрашенность становится фоном для непредметного, чистого цвета. А сам этот непредметный цвет превращается в «новую предметность» или квазипредмет какого-то нового мира визуальных феноменов.

Но если пустое пространство, будучи умоизобразительным, легко отождествляется нами с пространством нашего земного, то есть предметного бытия, то чистый цвет не имеет такого предметно-бытового коррелята и не имеет места существования иного, нежели как умоизобретение, то есть чисто интеллектуальное бытие. И вот поэтому та новая предметность, которая создается абстрактными цветовыми композициями, должна переносить нас в это чисто интеллектуальное бытие и умоизобретение. Дефект его в том, что в нем мы уже лишены возможности движения, оно не просто лишено привычных нам двигательных привычек, оно сверхстатично и предполагает какую-то кардинальную метаморфозу нашего бытия в мире, изменение предметности самой нашей человеческой природы. Думаю, что в связи с этим абстрактная живопись категорически отвергалась многими художниками, в том числе и теми, кто, как, например,

де Сталь или Поляков, отверг фигуративность, но сохранил в своих композициях предметный смысл цвета. Оба названных художника — русские, и возможно, что отношение к предметности цвета хранит в себе какие-то национальные особенности мироощущения. Быть может, Кандинский в этом смысле, как и Малевич, в меньшей степени принадлежит русской культуре и ближе к голландцам и американцам.

## **Письмо 44**

### **Типология и языки**

Можем ли мы описывать разные типы живописи — народной, древней, классической, авангардной — в единой системе категорий, или это невозможно?

Современный вкус способен охватить все типы художественных форм и все онтологические конструкции. Такая всеядность, с одной стороны, есть готовность к любой комбинации форм и качеств, но, с другой стороны, кажется, будто все мыслимое разнообразие этих качеств уже заведомо известно. И если так, то вполне уместно было бы решить, что история действительно подошла к концу и на ее место пора поставить типологию или морфологию, которая могла бы снять многообразие исторических стилей и форм.

Такая типология должна была бы оперировать онтологическими категориями, но не в привычной формальной парадигме «пространственных» и «временных» искусств, а в рассмотрении взаимосвязей и органического взаимодействия темпоральности, телесности, окрашенности, цветности,

картинности, вербальности, проектности, спонтанности и тому подобных категорий. Историческая эволюция в искусстве в этом случае представляла бы как развертывание этих категорий.

При переносе центра тяжести на слово снижается цветность картины. Но беспредметность также превращает окрашенность в красочность и гасит цвет. Отсутствие цвета в концептуализме подготовлено абстрактным искусством с его яркими красками. Ибо красочное пятно, становясь самостоятельным предметом, подавляет окрашенность. Краска в качестве предмета вообще не может быть окрашена, окрашенность исчезает в красочности. Диалектика окрашенности и красочности ясно выступает в живописи XX века, хотя, вероятно, теперь мы можем разглядеть ее и у Пуссена.

Другой категориальный момент — смена непрерывности дискретностью. Окрашенность принципиально непрерывна, ее жизнь — в переходах, в изменениях тональности. Красочность принципиально дискретна, и в этой ее дискретности ясно видна логическая стихия, стремление к знаку, к слову. Плакатный и рекламный, вообще функциональный цвет в дизайне стремится к дискретной яркости. Цвет становится, если пользоваться термином Ю. Злотникова, «сигналом». Одновременно динамика уступает место статике, так как дискретность статична.

Там, где цвет становится дискретным сигналом, а линия — иероглифом, начинается сближение живописи со словесным языком. Превращение живописи в язык шло двумя путями. Один путь был связан с «монументальным» стилем, другой с комиксом и карикатурой. Между ними расположены функциональные жанры — дизайн, промгرافика, реклама.

Но элементы словесного языка можно обнаружить и в станковой живописи.

Черное и белое, эти антиподы окрашенности, в то же время оказываются основными красками, а для письма — фонами. Неудивительно, что Малевич испытывал особый интерес к черному и белому, — это онтологическая предпосылка к переходу от живописи к письму. А вот Пикассо этих полярностей старался избежать. Так что тут нет какой-то единой логики.

Черное и белое, как символы света и тьмы, бытия и «ничто», в искусстве XX века тесно связаны с новым искусственным освещением, в первую очередь — электрическим.

Просвещенное зрение видит во всем интеллигибельную сущность и тем самым логику предметности, лишая ее телесности и темпоральности. Мысль разрушает и окрашенность, и предметность. Разрушение предмета порой становится буквальным. Ребекка Хорн разломала рояль и подвесила его к потолку. Все его механические части вывалились наружу. Хотя пластический эффект этой процедуры не так уж и значителен, он почти заслоняет собой ее логический смысл. Происходит это, на мой взгляд, потому, что мысль, как подлинная сила, разрушившая это фортепьяно, тут скрыта, и зритель тщетно пытается извлечь ее из рассыпавшегося инструмента.

Здесь можно указать на одно существенное обстоятельство этих живописно-логических метаморфоз. Разрушение предмета и его превращение в знак полезно рассматривать, наблюдая за тем, что происходит с фоном. Фон предмета — фон фигуры — резко отличается от фона знака. Белая бумага, на которой пишут буквы, и белый лист, на котором делается рисунок, — совершенно раз-

ные. Рисунок вызывает к жизни атмосферичность фона, знак таковой не требует. На переходе от рисунка к знаку возникает безвоздушное пространство — некая космическая субстанция белых (или черных) фонов Малевича. Но она присутствует и в «Гернике» Пикассо, и в графике Эшера, и в карикатурах Стейнберга.

Если считать универсальным фоном живописного мира небо, а универсальным фоном письменности аспидную досочку или белый лист, то мы увидим переворачивание верха и низа, неба и земли. И небо и досочка, противопоставленные фигурам, остаются в рамках категории «пятна», которое в отличие от фигуры не имеет границ. Небо и страница письма — две разных безграничности, играющие сходную роль в онтологии живописи и письма. Не случайно небо и страницу поминает Мандельштам в стихотворении «О небо, небо, ты мне будешь сниться! / Не может быть, чтоб ты совсем ослепло, / И день сгорел, как белая страница: / Немного дыма и немного пепла!».

К этим двум универсалиям и сводятся все варианты построения художественных миров, которых, в сущности, всего два и о которых сказано — «в начале сотворил Бог небо и землю», и «в начале было Слово».

## *Письмо 45*

### **Гносеология**

Подобное познается подобным. Возможность познания определяется единством мира и его онтологических форм. Возможность начертать линии — грани предметов — обусловлена возмож-

ностью производства линий на бумаге или в глине с помощью твердых палочек. Твердое познается твердым, цветное — цветным. Чтобы постигнуть окрашенность мира, необходимо научиться использовать краску.

По той же причине живопись может изменить вектор намерений и начать творить, проектировать мир. Подобное творится подобным. Познание и творение суть близкие вещи.

Таков итог философской рефлексии. Но тут есть и момент переживания. Мы можем переживать окрашенность и изобразимость мира. Виктор Пивоваров в свое время написал картину с текстом: «молоток я могу изобразить, яблоко я могу изобразить, луну я могу изобразить, а вот душу — не могу».

Здесь существенна невозможность. Именно она и отсвечивает, освещает обратным рефлексом — изобразимость. Нужно потерпеть фиаско в изображении, чтобы дойти до идеи изобразимости. За любой гносеологической возможностью скрыта невозможность. За изобразимостью — неизобразимость, за окрашенностью — бесцветность, за освещенностью — бессветность, чернота и темнота.

Чудо картины, как и чудо знания, — помимо всяких соображений об истинности знания или правдоподобия картины, — основано на самой возможности изображения. Привычка к пользованию изображениями этот эффект девальвирует. Зато возникает страх невозможности изображения. Все, что нельзя изобразить, опознается как кошмар. Отчасти этот страх присутствует в хайдеггеровском *Angst*, отчасти он живет в мифологии «заговоров», в которых невозможность познания оправдывается тайным заговором.

Отсюда иконоборчество евреев и мусульман.

Расширение мира есть введение в область изобразимого ранее неизобразимого и невообразимого.

Тут, кажется, мы сталкиваемся с противоречием. Как можно изобразить неизобразимое? Ведь мир открыт зрению и завершен. Но если мир не завершен и творение продолжается, то невидимое постепенно становится видимым, мир расширяется.

В этой ситуации вновь всплывает значимость слова. Финальной инстанцией познания и описания оказывается имя. Там, где нет слова, — там может возникнуть страх неназываемости — «инкогнито проклятое».

Абстрактная живопись выступает как изображение неназываемого. Она не просто беспредметна, она безымянна и в качестве безымянной — остается неопределенной в отношении своей принадлежности миру. Есть разница между обобщенными композициями Никола де Сталя и Сержа Полякова, в которых угадываются пейзажи или иные предметы, и неназываемыми сущностями супрематизма, брызгами Поллока, пятнами Ротко.

Иногда абстрактную живопись и объясняют иудейским иконоборчеством. Но отказ от изображения означал бы прекращение изобразительной деятельности, а беспредметная живопись, напротив, расширяет сферу живописи, распространяет ее на область неопределенной предметности. Что же она порождает, демонов?

Космичность таких изображений состоит в выходе их за грань смыслового и предметного тяготения. Но тем самым радость от познавательных способностей, адекватных миру, уступает место какой-то заклинательной власти или заброшенности в Ничто, относительно которого позна-

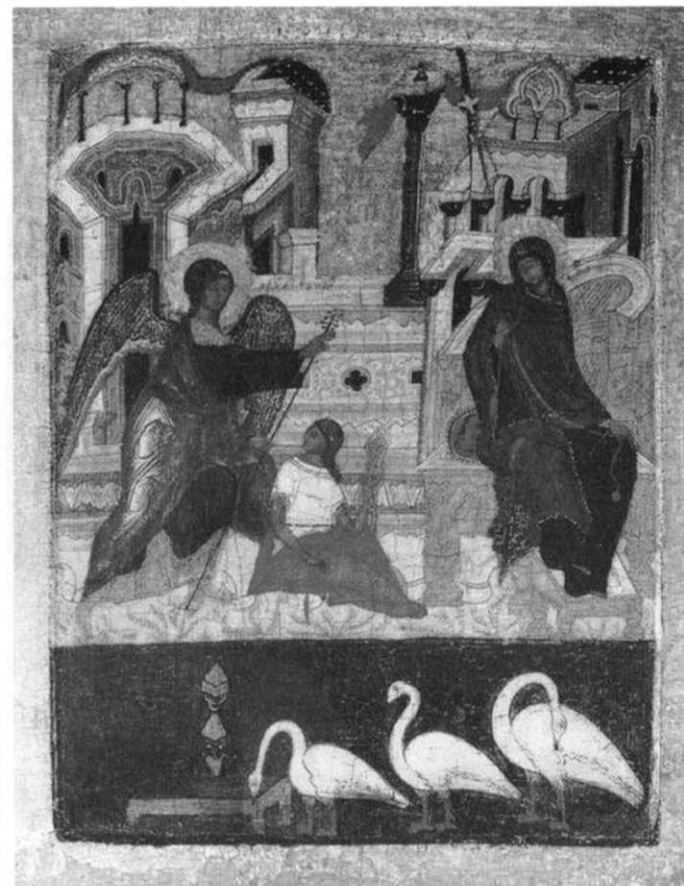
ние теряет свой онтологический и гносеологический смысл.

В абстрактной живописи при этом обнаруживаются два пути. Первый состоит в дезантропоморфной эстетике, то есть в создании образов, генетически чуждых нашему миру и нам самим. Второй, напротив, ищет расширения, распространения предметностей мира на неназванные и безымянные области визуального опыта. Выбор между этими возможностями в конечном счете будет определяться их потенциальным богатством.

Кроме космической есть еще и психологическая, или интеллигибельная, изобразительная символика, обозначающая душевные состояния, или мыслимости сами по себе, — например, популярные в теософских кругах «мыслеформы». Хотя можно предположить, что в этом направлении абстрактное искусство имеет наибольшие шансы, его результаты здесь пока что не слишком значительны.

Быть может, есть путь, снимающий непроходимую грань между изображением и абстракцией, между иконолатрией и иконоборчеством, — путь раскрытия телесных онтологических интуиции. Здесь подобное познается по-прежнему подобным, если принять, что мир есть тело и познается телом же, а рефлексивные конструкции — пространство, время и прочие категории — лишь формы развертывания этого мирового тела.

Живопись и творится и познается через тело, через плоть. Данность ее зрению не должна обманывать и толкать к редукции живописи к оптическим явлениям. Чтобы избежать этого соблазна, я пытаюсь представить живопись через время, так как темпоральность может связать телесные интуиции и оптические образы. Попытки свести

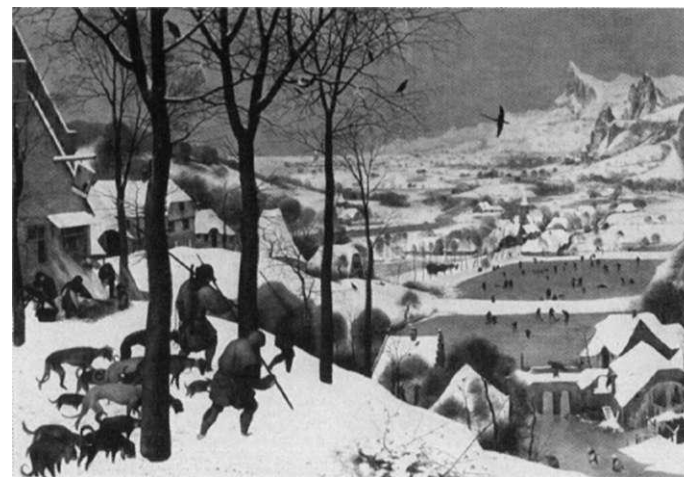


1

*условность предметов, перенесенных с театральной сцены в иное  
священное пространство позволяла обойтись без  
геометрии и оптики ...*



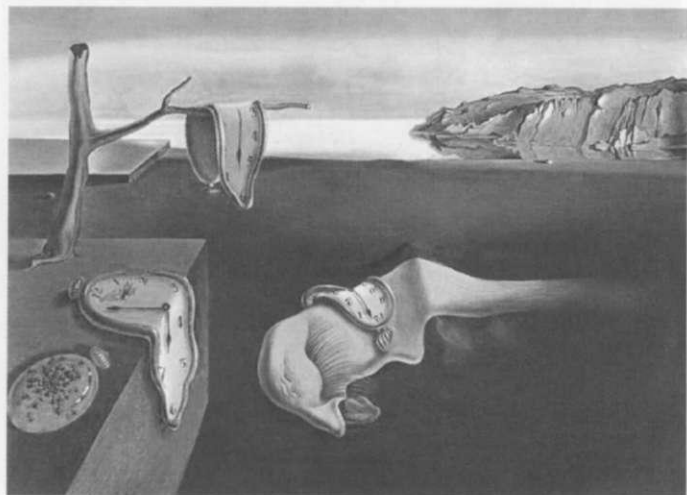
живопись Босха живет внутри его мысли, его воображения.  
Её горячность, есть горячность мысли и страха перед смертью..



персонажи картины стоят спиной к зрителю,  
зритель не только видит тот же пейзаж, он захватывается тем  
же движением, идет вперед, но он не знает, куда он идет и,  
как бывает во сне, в конце концов, остается один на один с  
этим бесконечным зимним днем ...



“



4

умирающая плоть теряет свою упругость, темпоральность превращается в часы, которые "текут"...

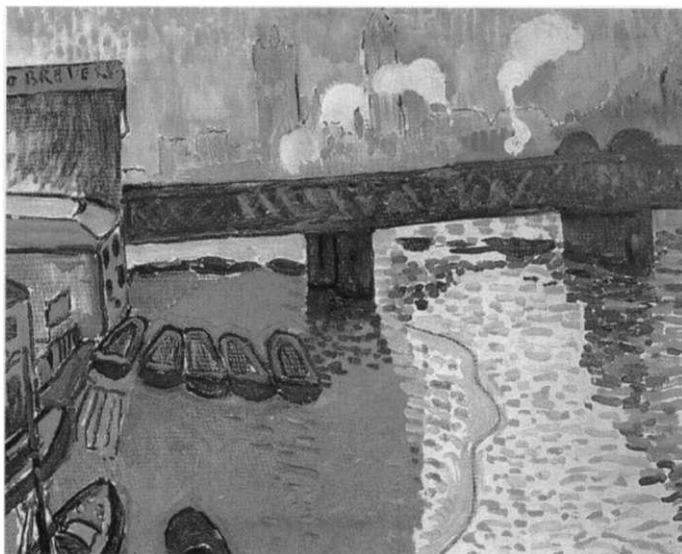
”



5

ожидание совсем другое, чем в "Не ждали", но здесь просто слышно, как течет время, пока мы купаемся в этом шоколаде минутной передышки...

”



6

*фовистские краски на грани плаката, но свет удерживает картину в живом присутствии...*

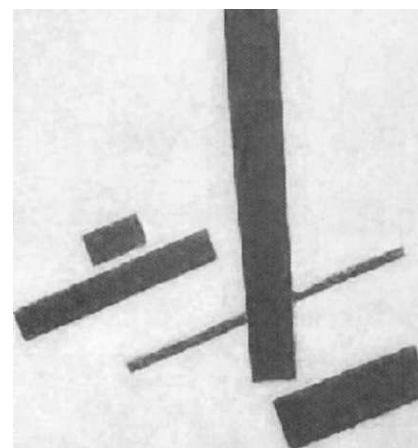
7

*в иконной логике на первом плане должен был бы быть Спаситель. Иванов возвратил Христу главенство в композиции, поместив его в центр картины. Но пространство пейзажа, в котором идет Иисус и коллаж фигур итальянской живописи переднего плана — не срослись. Иисус на картине только идет к людям, но не приходит к ним...*



8

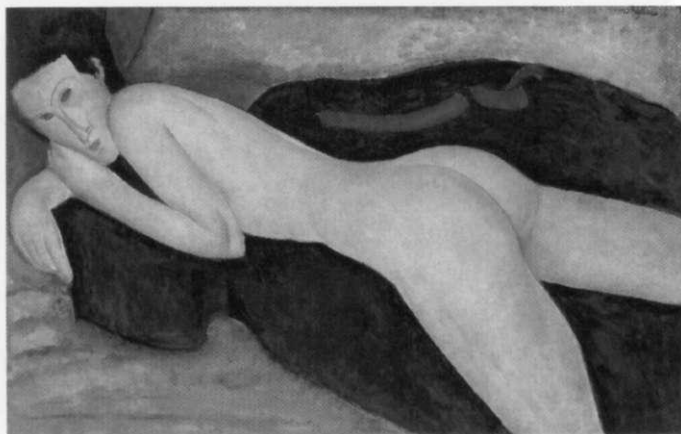
*это не трубка, это - ее изображение.  
Но тогда и слова "это - не трубка", тоже только следы кисти.  
Картина кружится в сознании как карусель...*



9

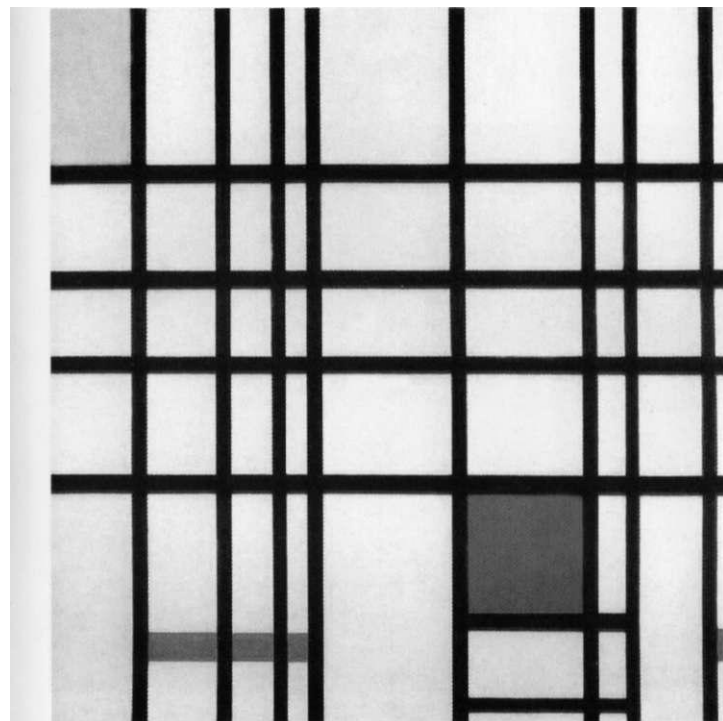
*в этом супрематизме практически нет телесности, а  
темпоральность двойственна - с одной стороны, она влечет к  
вечности геометрических тел и знаков, с другой, говорит о  
возможном движении фигур относительно друг друга,  
рамы и нашего взгляда...*

“



10

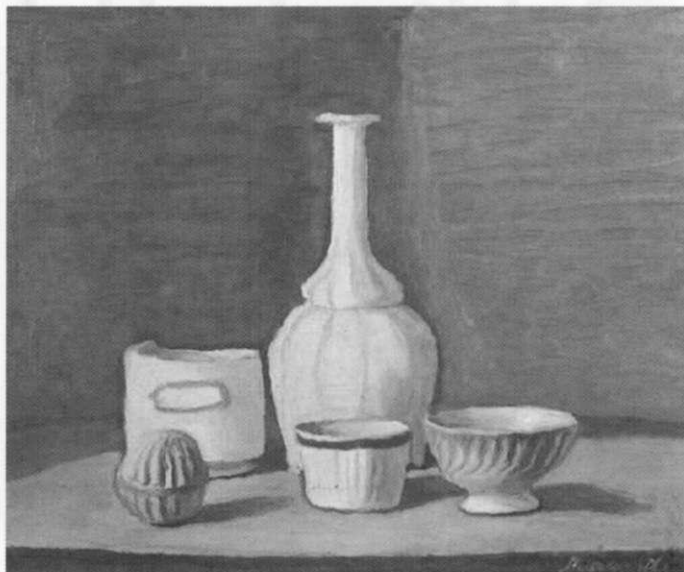
*тут все дело в этой раскаленной красновато-оранжевой массе  
тела, словно выпеченной в печи...*



11

*у Мондриана черный квадрат Малевича превратился в сетку  
вертикальных и горизонтальных полос,  
движение супрем в пространстве сменилось статикой  
территориальности, плана города...*

”



12

*все дело в том, что все эти вазочки, он сотни раз рисовал с  
натуры, хотя казалось бы, их ничего не стоило  
придумать или вспомнить...*



13

*колорит напоминает эпоху аналитического кубизма,  
но фигура строится уже по новым законам  
фантастической геометрии...*

*игра с пластикой и игра со светом делает эту графику  
живописью, линия и жест тонут в сценичности...*

*персонажи картины "не ждали", хотя конечно ждали.  
Неожиданность в темпоральности ожидания. Герой картины  
направляется к зрителю и к матери. Он оказался уже в одном с  
ним пространстве, но еще в ином времени. Тут тоже  
темпоральная разорванность...*



16

*Решетников не стая помещать суворовца в центр картины.  
Но взгляд деда сохраняет нисходящее движение картины Иванова.  
Видимо, дед верит во внука. Тут тоже темпоральность  
предвосхищения...*

55

живопись к иероглифике, к языку изымают ее из процесса внутренней коммуникации с телесностью и сводят цвет и форму к обозначениям — то есть к дублированию предметных знаков. Итог такого понимания живописи ведет к ее перерождению в вербальную коммуникацию. Упор на телесность и темпоральность есть попытка этому движению воспрепятствовать.

Способность видеть цвет часто управляется вербально: «береза — белая». Наивный художник, зная, что береза — белая, красит изображение ствола березы белилами. Если же художник знает, что береза никогда не бывает белой, а отражает цвет неба в оттенках серовато-голубого или серо-розового, то он будет использовать смесь белил с берлинской лазурью или английской красной. Опытный художник много знает о цветах предметов в тех или иных атмосферных условиях. И в этом отношении его работа не слишком отличается от символической раскраски. Отличие все же в том, что это знание для колориста только ориентирующее. Оно лишь обостряет внимание. Какой цвет он выберет — будет зависеть уже от способности «видеть, не зная», но в то же время «зная», что в принципе можно увидеть. Именно в этом различие между символической коммуникацией и собственно живописным творчеством. Живописное творчество состоит не в подыскании адекватных тонов для изображенных предметов, а в создании живописного тела с его органикой и энергетикой, и это тело никак не может быть просто знаком, соответствующим чему-либо в мире. Его адекватность бытию, как бы парадоксально это ни звучало, состоит именно в том, что и мир, и картина — не знаки, а тела. Телесность

человека и телесность картины адекватны. А всеобщее направление мысли к языку привело живопись к языковой редукции и вызвало весь комплекс рефлексивных игр, построенных на основе этой редукции.

Тело, однако, чувствительно к размеру, к величине. Оно способно мыслить лишь в своих пределах, все слишком маленькое и слишком большое уходит из сферы телесного в область идейного, понятийного, в область мысли. Некто Седристый, знаменитый в свое время советский художник-миниатюрист, ухитрился не просто подковать блоху, но и изобразить на подкове картину — на рисовом зернышке написал весь коммунистический манифест. Вся его выставка, кочевавшая по городам и весям, умещалась в капсуле для таблетки.

Иное дело гигантизм. Родосский маяк, Дворец Советов, Портреты американских президентов, высеченные в скале. Тут тоже тело немеет и отступает перед мыслью и именами чуда. Идеологическое значение монументального искусства было соразмерно величине монументальных произведений, статуй вождей и героев. Но не менее важно было и то, что в монументальном искусстве телесность не столько возвышается до гигантизма, сколько упраздняется смыслом слов, идеями.

## **Письмо 46**

### **Индивидуальность и социальность**

Упомянутая мной монументальная живопись заставляет вернуться к типологии восприятия. Монументальное искусство — а в основном весь

авангард, так или иначе, относится именно к монументализму, отчего в МОСХе монументалисты больше других тяготели к авангарду, — предполагает иной тип восприятия, чем лирический индивидуализм. К монументальному искусству относится и авангард, и икона, и собственно «монументальное искусство», то есть разного рода росписи зданий, в том числе и в соцреалистической его версии.

Во всех этих жанрах мы имеем дело с социально ориентированным восприятием, — это и есть в моем понимании главный признак «монументального». Конечно, всякое восприятие искусства социально нормировано, но монументальное искусство ориентировано на социальную идентификацию, установку на социальные ценности и представления. Оно не обязательно сводится к плакату, агитке или рекламе, но всегда содержит социальный подтекст.

Монументальное искусство выработало особый способ переживания цвета, пластики, особый тип телесности и темпоральности. В нем время переживается вне индивидуального экзистенциального опыта. Оно превращается в историю или метафизику вечности, причем эти концептуальные конструкции даны обычно в определенном функциональном ракурсе — в ракурсе идеологическом, то есть пугающем и соблазняющем.

Поскольку вся архаика, иконопись, многое в ренессансной живописи и, конечно, авангард весьма монументальны, можно было бы предположить, что монументальность и есть столбовая дорога искусства, а то, что не монументально, — это декаданс. К этому неосознанно двигалась эстетика соцреализма, что и породило внутри него



сильное противоречие — борьбу плакатности и индивидуалистской интимности.

Чувство цвета и переживание колорита родились вне монументальных жанров, так как последние не требовали переживания, а предполагали лишь чтение. Но в силу исторических обстоятельств случилось так, что именно в монументальном искусстве колорит вдруг оказался виден особенно отчетливо, приобрел социальный смысл, так что монументальное искусство стало даже своего рода образцовым полем идеальной колористики. В этом явлении отчасти сказалась реминисценция монументального искусства античности и Средневековья: иконы, мозаики и фрески. Но тут есть и своеобразный механизм монументализации лиризма.

Колористика открывается взору умиления, взору, любующемуся окрашенностью незначительного. Происходит некоторое таинство приобщения человека к метаморфозам света и цвета, когда зритель проникается симпатией к блику на медном баке Шардена, или брезжущим сквозь сучья небесам Коро, или к шороху крахмальных пачек танцовщиц Дега. Тут вновь окрашенность предполагает ценностное снижение, но не полное исчезновение предмета. Здесь не выход в беспредметность, а стертость предметной значимости, — незначительность предмета.

Соцреализм, отталкиваясь от передвижников, в свою очередь сохранявших родственные связи с фламандцами и французским «жанром», пытался этот сентиментализм монументализировать. Но алхимический опыт удался лишь отчасти. Как краски гибнут от некоторых сортов лака, так и

цветность соцреализма стала тускнеть от монументализма. Не случайно даже термин «лакировка» вошел в критический жаргон. Критики «лакировки» как раз и пытались изгнать ненужный блеск из монументализма или вернуться к менее слащавой живописи. Но как ни боролись с лакировкой, она, как сырость стен, оказалась необоримой. Природа «лакировки» теоретикам соцреализма так и осталась неясной, хотя она предельно проста. Живописные качества требуют снижения предмета, отказа от его идеализации, чего соцреализм не допускал. Колорит рожден скорее жанром, чем парадными сценами; в этом отношении он питался христианской моралью нищеты. Соцреализм не мог видеть в нищете трансцендентную благодать всеобщей окрашенности. Он милостей от природы, а уж тем более от Бога, не ждал.

Приверженность художников с хорошим вкусом (то есть с колористической культурой) к монументализму можно объяснить просто тем, что в монументализме было меньше лжи, поскольку он не выдавал себя за натуральное состояние людей и природы. Тут сложилось своего рода «иконоборчество» внутри самого советского изобразительного искусства, восстанавливавшее права прежних фресковых и иконописных жанров. Условность монументализма стала противоядием лжи.

При этом возникла и особая мифология социалистического аскетизма, отчасти созвучная аскетизму иконописи. Нищету художники восстановить не могли, но они изобрели ее вариант — аскетизм строителя. Социалистический аскетизм «сурового стиля» был находкой, хотя просуществовал недолго.

В основной же своей части советское монументальное искусство пошло иным путем, и вместо

прошлого было избрано будущее. Мученики социалистического строительства превратились в нордических героев, бескорыстных строителей «нового» мира. В этом идеализированном, легендарном мире, образы которого заполняли стены клубов, обкомов и кинотеатров, автовокзалов и аэропортов, начинали доминировать чисто формальные ценности — пятна, линии, цвет. По сути дела, это было абстрактное искусство в границах дозволенного. Его абстрактность, с одной стороны, усиливалась умеренной обобщенностью форм, а с другой — стертой самими ходячими образами геологов, сталеваров и прочего стаффажа плакатной пропаганды, так что никто и не видел уже в этих монументальных фресках никакого реального сюжета. Девальвация и трафаретность сюжетов позволяла не замечать их смысла, оставляя для зрения чистую игру цвета и линии.

Рожденное стенной росписью, это монументальное искусство в шестидесятых годах переключалось и в станковые формы. Попытка социализировать живопись в новых условиях в конечном счете провалилась, синтеза объективной космичности и индивидуальной чувственности не получилось. Но под видом уступки социальному заказу и под знаком абстрактной монументальности художникам удалось на какой-то момент возвратить своей живописи ее собственные пластические ценности. Тем не менее вся эта эстетика пластических ценностей уперлась в дизайн, в проектирование, — перейдя от набросков нового человека к проектам новой среды, новизна которой в конечном счете оказалась лишь временной уловкой для приближения к изображению вечности.

## *Письмо 47*

### **Картинность**

Конечно, не всякая монументальность лжива. Лживой может быть и сентиментальная интимность. Но случилось так, что лживая монументальность, как и «ложный пафос», сделалась детской болезнью соцреализма, — эта болезнь не успела изжитись, поскольку и сам соцреализм скончался, так и не повзрослев. Но монументальность интересна еще и потому, что в ней особенно наглядно просвечивает другая, крайне важная для живописи категория — «картинность», с помощью которой, быть может, нам удастся по-новому увидеть категории пространственности, окрашенности и прочие.

Может показаться, что «картинность» — столь естественное свойство картин, что его нет нужды особо и объяснять. На самом деле это не так.

В картинности есть серьезность и торжественность, — как след монументальности, но только след: этот момент онтологической торжественности выражает волю постановщика. Картинность — не результат калькуляции, в ней живет случайность, но случайность преднамеренная, «постановочная». Картинность присуща картине и не присуща «картинке», хотя картинка вполне может быть монументальной — вроде трех богатырей на конфетных коробках нашего детства.

Картинность предполагает какое-то особое качество картин, их отмеченность в иерархии вещей. Картина есть нечто значительное, вне зависимости от того, что на ней изображено. Картинность шире монументальности.

Для того чтобы установить отношение картинности к монументальности, нам придется вспомнить уже упоминавшуюся категорию «живописности», или «picturesque».

Живописность есть такое свойство картины, в котором красота образуется не от красоты входящих в сюжет или конструкцию, если пользоваться категорией Флоренского, предметов, а исключительно от их взаимного расположения и освещенности, не от сущностей самих предметов, не от их «субстанций», а от образованных их соседством и ситуацией «акциденций». Живописность может быть обнаружена в «рамке» или «кадре» вырезанного фрагмента, в случайном ракурсе. Отчасти так же и обретается и обнаруживается монументальность. Отсюда следует, что живописность, как и монументальность, причастна мгновенности, что ее темпоральность обусловлена не сознанием представленности предметов под знаком «вечности», а ускользящей их явленностью, запечатленной взглядом художника. И если своим происхождением живописность обязана художественной фиксации этих текущих моментов, то впоследствии она усваивается самим зрением, «оптикой» и глаз привыкает открывать ее повсюду: глаз зрителя сам становится художником. Этот момент в дальнейшем закрепляется фотографией.

Но интенционально красота композиционной случайности переносится на самый мир. Мы наслаждаемся не столько своим успехом в подглядывании за случайными моментами отношений между предметами, сколько миром как таковым и относим живописность именно к миру, к бытию вне нас.

Если теперь вернуться к картинности, то можно будет сказать, что она находится где-то посредине — между живописностью и монументальностью.

Но как понять это срединное положение?

Тут уместно припомнить две достаточно традиционные категории — масштабность и театральность. Масштабность картины непосредственно связана с ее размерами, отчасти скрадываемыми при репродукционном воспроизведении в печати. Размеры влияют на все то, чем масштабность определяется через телесность и темпоральность.

Небольшие картины — это всего лишь «картинки», хотя и они могут создать впечатление монументальности. («Холодные» художники, торгующие на улицах маленькими картинками, исходят из соображений чисто практических — большую картину негде повесить, и стоять она будет слишком дорого для среднего покупателя). Но и большие картины часто неплохо смотрятся в открытках — например, «Ночной дозор» Рембрандта.

Конечно, размер картины не может увеличиваться бесконечно. «Страшный суд» Микеланджело в Сикстинской капелле, с одной стороны, требует своего размера, но, с другой, ему не соответствует: большое полотно заполнено сотнями фигур, что сводит масштаб произведения к масштабу отдельной фигуры, и их количественное увеличение уже не влияет на масштабность целого. Но дело не столько в самом размере, сколько в том, какой жест запечатлен в рамках этого размера. Точнее сказать, масштабность жеста должна соотноситься с масштабами человеческого тела, с жестикультивными способностями художника и зрителя. Такая перекличка часто происходит в относительно небольших полотнах. Гипертрофия

размеров, когда изображения высекаются из целых скал или рисуются трактором на бескрайних полях, никакой масштабности не создает, так как естественный резонанс жеста здесь утрачен.

Определяемая жестом телесность картины есть, прежде всего, замедленность, ретардация жеста. Это экспонирование, показ жеста, привлечение к нему внимания. Обращая внимание на жест как на след движения, мы тем самым делаем поворот в сторону самой психологии зрения. Глаз видит прежде всего движущееся — источник опасности или добычу. Статичный предмет почти невидим; как гриб в листве, он естественно мимикрирует в среду. Интерес футуристов к движению и динамизму выдает архаические интенции изобразительного искусства и самого видения — жест, движение, схваченное на лету. Остановленный на бегу авангард сам был остановкой во имя рефлексии подвижности, его монументализм — динамической природы, его энергия — энергия кинетическая, а не потенциальная, и, быть может, именно потому-то он довольно быстро ее потерял.

Картинность в таком случае есть результат разделения ролей — зрителя и указывающего на картину демонстратора. Благодарный зритель захвачен врасплох, остановлен в скольжении по поверхности мира, а художник волевым жестом демонстрирует красоту, остановленную как прекрасное мгновение.

Внешние атрибуты картинности не создают, а лишь ее подчеркивают. Имеются в виду рамка, окантовка, остекление, все та же лакировка; наконец, вывешивание картины на «почетном месте». Картинность предполагает и внутреннюю и внешнюю театрализацию.

Можно было бы предположить, что картинность есть некое иное название эстетической установки сознания. Но это не так. Эстетическая установка не зависит от содержания. Картинность же воплощена в предметных отношениях. Эстетическая установка рефлексивна, а картинность воспринимается и наивным сознанием. Рефлексия разрушает театральный эффект присутствия, картинность его предполагает.

Это не значит, что в эстетическом созерцании нельзя разглядеть элементов картинности, — они там присутствуют, но в конфигурации иных установок. В эстетическом созерцании картинность и театрализованность сняты в рефлексии историко-культурного и философского мышления. В эстетическом созерцании картина освещается светом разума, уничтожающим театральные эффекты, а если и сохраняющим их, то лишь как воспоминание.

В картинности же все это пронизано наивным доверием. Но именно картинность способна синтезировать визуальные свойства полотна и усиливать его магию.

В отличие от иконописца, художник не имеет ясного представления о магической природе своего объекта. Но в картинности мы улавливаем остатки магии и в то же время открытость ее для неканонического поиска и эксперимента.

Осталось связать картинность с телесностью и темпоральностью. Что касается времени, то картинность требует остановки. Картинность есть удвоение рамы, она содействует выделенное™ картины из бытового контекста.

Ну, а телесность? Она следует из остановленное™. Вместо мускульного жеста и порыва —

стояние или предстояние с ощущением инертного покоя тела. Созерцание есть симпатический контакт между телом зрителя и телом мира.

## **Письмо 48**

### **Театр цвета**

Олег, никто не станет возражать, что цвет вполне уместен в театре. Мы привыкли к оперным и балетным спектаклям, в которых художник устраивает «буйство цвета», мы воспитаны на мирискуснических театральных затеях Дягилева и его художников: от Бакста до Пикассо. Древний аттический театр, вероятно, использовал цвет в драпировках и масках — наподобие эллинской скульптуры и архитектуры, где мрамор расписывался черным, охрой, красным и синим. (В середине XIX века подобная раскраска казалась варварской, так как «съедала» тонкую пластику, но археология доказала, что именно так выглядели мраморные скульптуры и фасады.)

Но сам по себе театр может обходиться и без цвета. Однако можно говорить не о цвете в театре, а о театре цвета, понимая его как театрализацию самой колористики. Речь идет не о «живых картинах», впоследствии ставших своего рода промежуточным жанром между сценической постановкой и живописью и даже каким-то образом воскресших в нынешнем искусстве инсталляций. Речь идет о том, как цвет «ведет себя» на условной сцене живописного полотна.

Здесь прежде всего бросается в глаза, что драматургия живописного цвета теснейшим образом связана со светом. Свет, с одной стороны, объе-

диняет все предметы картины, а с другой, именно в нем, а особенно в его тенях, видны переходы тонов и полутоновые рефлексy. Наконец, в свете и воздушной среде картины можно видеть цвет, как бы растворенный в воздухе.

Свет, как это ни странно, действует. Он сам — процесс, он показывает, освещает. Свечение — не статическое состояние, а временная стихия, лучи и потоки света текут, омывают, отражаются и отражают. Темпоральность цвета неотделима от темпоральности света и его же субстанции, его же светоносной телесности.

Пионером такой атмосферической колористики был Клод Лоррен, пейзажи которого как бы погружены в своего рода золотистый раствор, тонут в аквариуме света и цвета. Но у Лоррена еще используются локальные цвета, а вот уже в импрессионизме воздушная среда, сделавшись совсем прозрачной, играет всеми оттенками в тенях и на освещенных поверхностях. При этом блики, рефлексy и отражения образуют своего рода диалоги предметов. Игру рефлексy и теней не отнесешь к «конструкции» в понимании Флоренского, но и к композиции ее тоже трудно отнести. Она существует в какой-то промежуточной инстанции средового типа, самостоятельной как по отношению к предметам, так и по отношению к композиции.

Игра и есть основной процесс, основная динамика отношения цвета и света. Ее независимость от этих двух планов составляет величайшую прелесть атмосферической живописи, ибо в ней мы наблюдаем игру внутри игры, независимую и в то же время двойную игру окрашенностей. Связь этих окрашенностей с предметами не абсолютная, здесь образуется своего рода «зазор». Такой зазор

можно считать проявлением пространственности, но не только пространственности — ведь он немислим вне воздушной среды, так что в нем есть и нечто пневматическое. Эта игра и эти дистанции и составляют родовое сходство живописи с театром.

Пейзаж вообще, и морской пейзаж в частности, дает примеры весьма тонких вариантов такой игры. Особенно венецианские пейзажи — от Каналетто до Гварди и далее — у Тернера и импрессионистов. Между небом, облаками, лагуной и архитектурой, гондолами и гондольерами возникают тональные отношения, и живописец вовлечен в их игру. Подобные игры можно найти у Берты Моризо, Моне, Мане, Писсарро, Синьяка и Сислея, Дюфи и Вламинка. Но где-то с эпохи фовизма в живописи начинает доминировать красочность, а атмосферичность постепенно уступает место безвоздушной и бездушной плакатной яркости.

Зато у фовистов возрождается изящная игра категорий «пятна», «фигуры», «предмета» и «понятия». Эти категории способны как бы вращаться в сознании, сменяя друг друга. Пятна превращаются в фигуры и последовательно доходят до понятий, после чего начинается обратный цикл их растворения в пятнах. Речь идет, конечно, не о ребусах и головоломках, а о скрытой, едва заметной прихотливости этих категориальных метаморфоз. Им свойственна та же независимость от композиции и конструкции. Иными словами, в театре цвета мы все время сталкиваемся с измерениями жизни картины, которые ускользают не только от функциональной и социально ориентированной символики, но и от пространственно-предметных

структур, выскальзывая в свой собственный атмосферический бассейн вращений и превращений.

## Письмо 49

### Воля и произвол

Дорогой Олег, мне кажется, я наконец-то подобрался к теме воли и произвола, которой касался Флоренский и по поводу которой так ясно выразился ты.

Воля художника, его режиссерский, постановочный жест неустранимы, однако этот жест должен быть и органичен, и ограничен. Органичность жеста сообщает картине субстанциальность, полноту смысла и выразительности, когда воля художника привязана к хронотопу той художественной и творческой драмы, свидетелем которой становится зритель.

Воля и произвол были поняты Кантом как условия зрения. Вещь в себе незрима, воля и произвол восстанавливают облик мира изнутри своей собственной способности к опредмечиванию сенсорных ощущений. Мир есть воля и представление, мир есть фантазия.

Воля проявляется прежде всего в выборе предметного содержания, пространственной схемы, световой и цветовой перспективы. Но как только выбор сделан, мгновенно вступает в действие независимая энергетика этих выбранных предметностей, и уже они сами начинают диктовать художнику свои законы.

«Когда б я знал, что так бывает...» Но Пастернак не мог не знать этого, его восклицание — чистая риторика. Знание *этого* есть альфа и оме-

га художественного процесса. И поскольку это не тайна, то остается только конкретизировать ее на материале живописи.

Сложность состоит в точном определении грани и меры вмешательства и подчинения, умения уловить момент, когда нужно менять вектор.

Разве не в неумении различать эти моменты кроется причина многих поражений? В абстрактной живописи различить их, на мой взгляд, еще труднее, чем в классической. Не в утрате ли этой грани причины фиаско позднего Кандинского и Малевича?

Не об этом ли говорил Бах, повторяя, что каждый день просит Бога, чтобы тот даровал ему способность сочинительства? Ибо сочинительство есть единство или встреча воли и случая. Не в этом ли вся *логика* творчества, которая *ведет* художника, и часто совсем не туда, куда он направлялся.

Несамостоятельность художника заключается в том, что он «стоит» не сам, а предстоит как тело перед телом. Между телами возникает энергетический контакт, статический резонанс покоя. И в этом метафизическом покое проявляется покорность, которая, в конце концов, покоряет и зрителей.

Эта покорность, вероятно, и есть любовь.

Всякое «внешнее» влияние предполагает любовь к предмету или к образцу, но *любовь* не может считаться *внешней*, хотя никогда не может быть и всецело внутренней силой. Продуктивная несамостоятельность художника выражается даже в его имитации самого себя. Впрочем, она может быть и не слишком продуктивной, как то произошло, например, с поздним Шагалом.

Пикассо боялся попасть в зависимость от самого себя. Спрашивается, теряет ли художник самостоятельность, имитируя самого себя? Попасть в зависимость от самого себя — значит оставаться в зависимости от некогда возникшего творческого продукта. Восстановлению и репродукции подлежит, однако, не продукт, а самый акт, в котором степень инициативности и подчинения каждый раз выстраивается заново.

Конкретизируя эту несамостоятельность творческого акта, важно подчеркнуть *случайность* того, что вдруг оказывается ведущим, чему художник начинает послушно следовать. Случайность в смысле непреднамеренности и неожиданности обнаружения в предмете изображения или в результатах первых движений кисти каких-то важных сторон и эффектов. Случайность эта, конечно, должна быть опознана как дар, как подсказка, как нечто, превосходящее замысел и в то же время не разрушающее его. Это можно сравнить только с чувством искателя, напавшего на жилу, почувствовавшего, что результаты превосходят ожидание. Удивительно, что именно зритель все же становится свидетелем этой удачи.

Случается, что такое везение открывается не сразу, а работа начинается с невозможности развернуть и воплотить первоначальный замысел. После мучительного отказа от него вдруг приходит озарение и художник понимает, что рядом — подсказка, требующая несколько изменить сам замысел.

Пикассо, который в день создавал до десяти полотен, портрет Гертруды Стайн писал чуть ли не в 80 сеансов! Видимо, ему пришлось долго ждать этой подсказки. Впрочем, Пикассо — мятежный автор. Он ищет бури. Его воля, как правило, — вызов, а не покорность.

Я останавливаюсь на этих известных вещах, потому что мне хочется еще раз обратить внимание на связь темпоральности творческого акта и самой живописной формы. То, что происходит во времени творческой деятельности и мышления, питается тем, что происходит внутри самой живописной субстанции, у них связанные темпоральности, благодаря чему возможны синхронизации, совпадения и озарения. Художник начинает чувствовать временность произведения и, пристраиваясь к ней, обретает новые силы.

Движение замысла и воплощения постоянно меняет свои ориентиры. Меняются виды пространства, причем в зависимости от трактовки света и цвета движутся сами цветовые и колористические вариации замысла, вызывая в ходе своего движения ассоциативные резонансы, разрастается самостоятельность организма произведения. По ходу работы формируется картинность картины и соответственно изменяются соотношения воли и послушания, растет тело картины, она начинает дышать.

Порой картина заболевает, умирает, ей не хватает сил и энергии. Художник ее спасает, приходит на помощь. Присматривается и вслушивается, находит пороки и ищет новых рецептов.

Некоторые композиторы, а может быть, и художники все эти процессы проходят в «уме». Шостакович, например, не делал черновиков, но сразу записывал готовые ноты клавира или партитуры.

Но вот в живописи, мне кажется, самый процесс изготовления картины меньше всего предполагает такую предварительную готовность произведения. Тут, как в кулинарном искусстве, нельзя

заранее, «в уме» испечь пирог. Его можно только печь, то есть погружаться во временность изготовления и сопрягать эту временность с темпоральностью самого произведения.

Не думаю, что в этом меньше чуда. Но, по крайней мере, такое чудо кажется мне ближе к тому, о чем ты писал как об одновременности внимания и замышления.

## *Письмо 50*

### Ремесло

Отвлечемся от абстрактных категорий и вспомним, что дело художника есть все-таки прежде всего ремесло — производство картин. Художник должен обладать уймой разных навыков. Выбор бумаги, карандаша, краски, кистей, всевозможных материалов и приспособлений важен потому, что художник, приспособляясь к ним, начинает относиться к ним с участием. Он любит эти материалы и любит ими работать. Они не только средство — они помощники. Конечно, они же могут стать и врагами, могут сопротивляться его усилиям. Но художник выбирает всегда самые любимые и, как правило, не расстается с ними. Вот Дега — избрал себе весьма неординарный материал. Он писал пастельными мелками по жесткой кальке. Его картины крайне уязвимы, пастель осыпается с калек. А закрепить ее фиксативом рискованно — могут измениться краски. Поступают так: прижимают кальку к картону стеклом, чтобы пастель не осыпалась. В вертикальном положении хранить их опасно, перевозить — подвергать тряске, вибрации — тоже. Но Дега не менял пастель на масло.



К излюбленным средствам художника относятся не только материалы, но и приемы, по которым эксперты опознают руку мастера. Гоголь в образе Акакия Акакиевича вывел не графомана, а художника; быть может, Акакий Акакиевич, как и Хлестаков, — alter ego самого Гоголя. Каждый художник, подобно Акакию Акакиевичу, имеет свои любимые графические мотивы и наслаждается, нанося их на бумагу, как наслаждался Акакий Акакиевич, встречая свои любимые буквы. Художники часто заполняют листы бессвязными графическими мотивами, разогревая руку, — так музыканты играют гаммы. Играть графическими мотивами интереснее. Гаммы исчезают, а графические каракули растут и множатся, образуя некое подобие организмов. Гаммы известны, рисование каракулей — свободно и непредсказуемо. Оно отчасти соответствует принципам «автоматического письма». Словоблудие поэтов и графоблудие художников — грех, присущий им от природы.

Или возьмем размешивание и смешивание красок на палитре. Елозя кисточкой по сгустку пигмента, смешивая желтый с фиолетовым и белыми, художник видит, как на маленьком пространстве палитры возникают и исчезают какие-то тона, и, наблюдая за ними, пытается выловить тот, который он искал. Но неожиданно может получиться совсем иной, — и понравиться ему еще больше; и он спешит перенести его на холст.

У художника могут быть свои любимые сюжеты, мотивы, цвета, размеры картин и тому подобное. Ремесленная работа — это любовь к массе технических деталей; творчество начинается не с высоких материй, а с каллиграфической беглос-

ти, навыка, умения положить и размешать краску. С этих мельчайших подробностей начинается «сотворчество» художника с какими-то внешними силами, именно здесь его «самостоятельность» смешивается с несамостоятельностью, именно здесь его начинает вести или даже нести сама материя. Поскольку техника живописи изменяется, эти безвольные черты искусства тоже имеют исторический характер. Они — кирпичики процесса создания и итоговой фактуры живописного тела, живописной пластики. Значение ремесленных приемов и взаимодействия художника с материалом в обычных искусствоведческих исследованиях не то чтобы остается в тени, но фиксируется походя, бегло. Критики обращают внимание на результат, фиксируя мастерство или его недостаток, но не вникают в сам процесс взаимодействия художника и материала, — потому что не могут подсмотреть процесс создания произведения; они остаются в рамках пространственных итогов, но не осваивают процесса их формирования. В живом музыкальном исполнении слушатель порой это улавливает.

Тут аналог того, что Флоренский говорит о пространственности. Если пространство произведения не независимо от пространственной среды самой жизни художника, то в таком же отношении оказывается и время — временность картины отзывается эхом на временность жизни и работы художника.

PS.

Мои наблюдения и догадки, изложенные в этих 50 письмах, не имеют единого стержня и единой логики. Они отрывочны и производят впечатление случайных набросков. Хорошо это или плохо? Мне

кажется, что в искусстве и искусствоведении не может существовать единой логики и единого теоретического знания. Оно не нужно. Есть творчество, есть живопись, есть навыки и исторический опыт ремесла. По поводу существования этих феноменов может складываться некоторая совокупность наблюдений. Им вовсе не нужно образовывать стройную и целостную систему. Напротив, они, как масса случайных соображений, постоянно открыты росту, как и само творчество. Кому могла бы потребоваться такая целостная картина? Ни художнику, ни зрителю она не нужна. Но им обязательно нужны некоторые рефлексивные точки опоры, отражения в мысли того, что они переживают и делают неосознанно или полuosознанно. Мыслительное пространство напоминает город с его улицами, площадями и неожиданно открывающимися видами. Мы никогда не видим целого, и в то же время это целое незримо живет и даже растет у нас на глазах. Эта открытая вовне и пористая внутри структура свободна от внешних внушений. В ней есть возможность разрушения и в то же время всегда сохраняется возможность восстановления сил. Случайно обнаруженный жанр писем оказался для меня столь удобным, что я рискнул предположить, что он идеально соответствует своему предмету. Конечно, скорее всего, это — лишь уловка моей умственной лени.

## *Письмо 51*

### **Память**

Рассматривая процесс творчества, мы не можем обойти стороной проблему воображения. Худож-

ник должен уметь как можно полнее и яснее вообразить себе свое произведение. Конечно, этот плод воображения не равен и не тождествен самому произведению, но у произведения тем больше шансов быть чем-то значительным, чем полнее и отчетливее воображаемая картина.

Воображаемая картина не тождественна замыслу. Замысел предшествует ей. Он воплощается в воображаемую картину. Но что бы ни происходило в ходе работы с воображаемым проектом картины, даже если ревизии будет подвергнут и сам замысел, наличие этого воображаемого проекта — необходимо для работы.

Нужно отличать эту воображаемую картину и от эскизов. Эскизы могут быть конкретизациями замысла и в таком случае — моментами воображаемой картины; они могут быть также конкретизациями самой этой картины. Она отличается от эскизов и самого произведения тем, что существует в сознании и представлении, а не на бумаге или холсте.

Почему это так важно? Были ведь художники, которые работали иначе, — тот же Поллок.

Да просто потому, что все, что может оказаться на бумаге или холсте, не может пройти мимо инстанции воображения. Хотим мы этого или нет, но путь от замысла к картине лежит только через воображение.

А воображение для того, чтобы построить образ картины, в свою очередь, должно опираться на память. Никакие материалы и эскизы не могут освободить творческий процесс от обращения к ресурсам памяти.

Стало быть, профессионализм художника и успех его работы во многом зависят именно от развитости его памяти. Речь идет не о вербальной, а о визуальной памяти.

Словесная память может даже заглушать визуальную память. Профессионализм в живописи — это прежде всего развитость внесловесной памяти, памяти иконической и колористической. Художник должен обладать огромными ресурсами иконической памяти.

Что входит в эти ресурсы?

Во-первых, непосредственный зрительный опыт.

Во-вторых, туда входят образы чужих картин, фотографий и прочего.

Живые впечатления непрерывно поступают и столь же непрерывно стираются из памяти. Однако они не стираются окончательно.

Думать так позволяет феномен *узнавания*.

Некогда виденные визуальные образы мгновенно вспоминаются при повторном предъявлении. Так мы узнаем знакомые лица среди тысячи незнакомых людей. Но способность узнать визуальный облик не равна способности воспроизвести его по памяти.

Это можно проиллюстрировать практикой применения так называемых словесных портретов. Портреты состояются из различных частей лиц, определяемых словами. Если бы память могла сама воспроизвести целостный образ, то таких криминальных портретов не потребовалось бы, свидетели быстро нарисовали бы искомое лицо. Но на это способны далеко не все художники.

Можно пытаться развить эту способность.

Но если исходить из того, что визуальная память заторможена словесным мышлением, то

можно предположить, что язык слов играет роль гипнотизера, приказывающего зрительной памяти забыть виденное.

Существует ли возможность восстановить образы памяти, разгипнотизировать свое сознание, освободить его от памяти слов?

Я знал художников, которые рисовали, как бы «обводя» контуры образов памяти-воображения, спроецированные на бумагу. Похоже, что такой способностью обладал и Пикассо.

В рисунках Пикассо редко дается анатомически правильное изображение тела, и тем не менее пластически оно абсолютно достоверно.

Нечто подобное видно в рисунках Доре и Домье. Но было время, когда этой ныне редкой способностью обладали все ремесленники цеха античных горшечников. Греческая вазопись демонстрирует способность к изображению самых различных положений тела, вне всякой анатомии на чисто пластическом уровне. Эта способность передавалась из поколения в поколение.

Обладание развитой визуальной памятью не означает какого-то кошмара произвольных образов, который преследует сознание, как в рассказе Борхеса «Фунес — чудо памяти». Память вызывает образы по воле сознания. Следовательно, память располагает некоторым архивом, в котором эти образы хранятся, и каким-то кодом, позволяющим их изымать и рассматривать.

Разумеется, это не «архив культуры», о котором пишет Б. Гройс. Это ресурс индивидуальной памяти.

Как это происходит — сказать трудно. Эта проблема аналогична той, что некогда занимала Витгенштейна. Ведь сознание, запрашивая тот или иной образ, его перед глазами не имеет, иначе оно

бы им уже обладало. Оно им не обладает, а в нем нуждается и тем не менее точно выбирает из архива то, что ему нужно. При этом слова не играют особой роли, ведь мы и забытые слова вспоминаем, не прибегая к словам.

Можно, однако, высказать несколько предположений, касающихся визуальной памяти. Эти предположения опять-таки связаны с телесностью и темпоральностью визуального мышления.

Кажется уместным разделить визуальную память в зависимости от категории изобразительных средств на:

память линейную, в которой сохраняется память линии, ее конфигурации и контура;

память фигуративную, в которой схватывается вся фигура;

память пятна, то есть сохранение некоторого коллажа или совокупности разноокрашенных участков поверхности;

и память пластического тела.

Каждый из этих видов памяти имеет разное отношение к переживанию телесности и темпоральности. Линеарность созвучна движению и может быть уподоблена впечатлению от поездки в темноте, когда фары высвечивают лишь небольшой участок пути перед автомобилем. Острие карандаша или пера ведет свою линию и предвидит ее повороты на каком-то будущем участке пути. Память фигуры подобна статической памяти карты, она схватывает мгновенный замкнутый контур, какой-то отпечаток готового линейного построения. Линеарная память — самая короткая, но зато она ближе всего к механизмам вербального построения текста, который также движется линейно. Память фигуры или тела ближе к запоминанию наизусть, однако и она воспроизводит

вербальное сознание, — ведь запоминание текста наизусть обычно происходит в той же форме линейного развертывания. Так что визуальная память фигур и пластических тел должна действовать совершенно иным способом.

Тут ближе образ телесной памяти, памяти жеста, когда мы, подобно актерам или статистам, воспроизводим какой-то жест не в последовательности движений, а сразу в готовой позе. Поэтому память статических фигур и тел, скорее всего, предполагает некий вид телесной эмпатии или идентификации, отождествления себя с искомой фигурой. Пластическая память проходит не столько через временность существования нашего «я», сколько через его телесность. Тут схватывается мышечная конфигурация, расположение членов тела, направленность взгляда и жеста, остановленные как бы в игре в «замри».

Наконец, существует и некая фотографическая память. Когда зрительный образ запечатлевается на сетчатке и в таком виде переносится воображением на плоскость листа. Эта память — наиболее полезна для художника. Но обладают ею далеко не все. Она может быть уподоблена феномену «абсолютного слуха». И как музыканты не всегда обладают абсолютным слухом, так и художники могут не обладать абсолютной визуальной памятью.

## *Письмо 52*

### **Предметный репертуар и язык**

Репертуар изображений у Пикассо отнюдь не бесконечен. Его пейзажи можно пересчитать по пальцам. У него почти не встречается изображе-

ний техники, хотя жил он в пору технического прогресса. Правда, он прилепил модель (игрушку) автомобиля вместо головы бабуина в своей скульптуре «Мать и дитя», да сделал рогатую рожу из седла и руля велосипеда. И, кажется, только один раз — и то, скорее, по просьбе жены, Франсуазы Жило, — он в картине «Расстрел корейцев» изобразил какие-то орудия убийства.

Не часто встречаются у него обычные для живописи цветы, парусные лодки, столь любимые фовистами, нет разделанных туш, как у Сутина, повторявшего сюжет Рембрандта и других голландцев.

Зато огромное количество женщин. Женщина — главный объект рисунков Пикассо, на втором месте стоит мужчина, далее идут лошади, быки и минотавры. Дети появляются реже. Очень часто он рисует натюрморты с гитарой, яблоком, подсвечником. На его натюрмортах, как в старой советской песенке, расцветают «яблоки и груши» — причем груш больше, чем яблок, — а также бокалы и курительные трубки. «Голубь мира», который принес Пикассо всемирную славу, залетел к нему случайно, голубей преимущественно рисовал его отец. Встречаются у него собаки, реже — кошки...

Среди ландшафтов самый распространенный — берег моря, пляж. Наконец, есть некий полу-бытовой, полу-театральный инвентарь — стулья, комоды, столы, интерьеры с креслами, диванами, веера.

Вот примерный набор предметов его постановок. Сами картины чаще всего именно постановочны. За исключением кубистических натюрмортов аналитического периода, обычно это «сценки».

Если же говорить о мастерстве, то Пикассо виртуозно изображал людей с помощью одной линии и, как кажется, почти мгновенно. Совершенство его портретов сопоставимо только с рисунками Гольбейна.

Портреты он рисовал с натуры или по фотографии, но сценки — особенно мифологические — по воображению, мастерски изображая тела людей, мифических существ и животных в самых разных позах.

В них тоже можно заметить реалистическую иероглифику. Каждый предмет можно свести к какому-то набору характерных иероглифов. Количество таких иероглифов будет зависеть от пластики самого предмета и от изобразительной системы, иероглифического языка.

Единственный предмет, который всегда имеет один и тот же вид, в любых положениях и любых ракурсах, — это шар. Некогда считалось, что это признак совершенства. Шар всегда изображается в виде круга, и тени на нем почти всегда распределяются одинаково. Меняется только размер шара.

Уже куб имеет бесконечное число позиций и ракурсов. Что же касается предметов, которые могут изменять положения своих частей относительно друг друга (ножницы, зонтик, рояль с поднятой крышкой, строительный кран), — тут к ракурсам прибавляются и собственные изменения пластики предмета. Наибольшей подвижностью обладают животные и люди.

Тело человека можно свести к множеству характерных реалистических знаков-изображений.

Лицо, например, не слишком подвижная часть тела. На лице движутся только губы и брови, зак-

рываются и открываются глаза. Для рисования лица по воображению необходимо помнить типы скул, надбровных дуг, глаз, подбородков, носов и прочего. Все эти части лица складываются в пластическую систему, рельеф, который по-разному выглядит анфас, в профиль, в три четверти, сзади, снизу и сверху. Для рисования лиц необходимо помнить схематическое изображение всех частей во всех ракурсах. Пикассо не пользовался этим разнообразием. У него, если не считать натуральных портретов, постоянно повторяется несколько стереотипных лиц.

Второй по сложности и многообразию объект — руки. В отличие от лица, кисти рук не обладают столь же неисчерпаемым запасом портретных черт. Конечно, при внимательном разглядывании в руках тоже легко увидеть индивидуальные черты, но их индивидуальность опознается в гораздо меньшей степени. Руки легче свести к нескольким типам. Пикассо к индивидуальности рук почти равнодушен, но крайне озабочен правильной пластикой положения рук и пальцев. А в этом отношении пластика кисти руки гораздо сложнее пластики лица. Потому что кисти рук обладают большей подвижностью, чем лица. Они бывают вовлечены в ряд характерных поз — руки держат палку, чашку, рюмку, молоток, кошку, подпирают подбородок или щеку. Руки играют на скрипке, гитаре, рояле, указывают куда-то, защищают лицо, сжимаются в кулак.

Далее — посадка головы и позы рук, согнутых в локте. Повороты головы и шеи увязываются с положением плеч и движением рук, образуя системы. Тут много своих стереотипов — от спокойного позирования анфас до резкого поворота. Менее подвижны ноги, они сгибаются в коленях,

и ступни поворачиваются вокруг оси голени, но диапазон вариантов в движениях этих частей тела не велик. Более многочисленны варианты положений торса по отношению к ногам. Пикассо пользуется возможностями разных положений тела весьма ограниченно.

Но тут нужно заметить, что, хотя память всех этих ракурсов технически необходима для пластического воспроизведения их в виде фигур, с точки зрения картины они важны как некие музыкальные тела, как некие мотивы, вращение и освещение которых в картине составляет ее конструктивное и композиционное содержание. Эти вариации на темы тела есть как бы внешний, дистанцированный и все же родственный телесности сюжет, дающий особый эффект свидания одной телесности с другой, внутренней с внешней. Но когда он дается еще и во вращениях, в атмосфере с ее освещенностью и окрашенностью, когда он, собственно, играет в лучах и переживается — вот тогда картина начинает звучать и без всякого Скрябина. Компьютерные северные сияния под музыку тоже приятны, но в них уже нет той тайны картинного созерцания, когда все движения даны в статике.

## *Письмо 53*

Свет и цвет

В архаическом искусстве, в том числе в греческой классической вазописи, света, как и в детском рисунке, — нет. В греческой скульптуре и архитектуре существовала полихромия, то есть

использовался цвет, но не было живописи как рефлексии окрашенности мира.

Отсутствие света как освещенности и цвета как окрашенности характерно и для иероглифики. Пикассо ввел освещенность в линейный рисунок, отталкивающийся от греческой вазовой иероглифики, чем придал ему острый драматизм.

Свет как освещенность и цвет как окрашенность возникают в европейском искусстве в эпоху Возрождения; это знаменитое *chiaroscuro* — светотень. Подлинным изобретателем светотени был Леонардо. У Боттичелли окрашенность и освещенность даны условно.

С точки зрения классической и архаической мысли освещенность и окрашенность есть акциденции вещи, а не ее субстанциальные свойства, и их изображать не должно, так как они только затемняют смысл. Вспомним пренебрежительное отношение Платона к теням. Словесный язык, давая имя предмету, никак не отражает случайное с точки зрения предметного смысла бытие вещи в освещенности и окрашенности, то есть в атмосферическом средовом контексте. Слепой Гомер видел вещи внутренним зрением, очищенным от примеси случайных свойств. Потому его поэзия должна была представляться грекам субстанциальной, истинной.

Стоит вспомнить, что светотень раздражала и прозревшего слепого — случай, описанный Ричардом Грегори. Перемены в освещенности, прежде всего регулярный заход солнца и наступление сумерек и ночи, случайность распределения света и тени на предметах настолько удручали того, кто прозрел в расцвете лет (в результате операции по удалению катаракты), что в конце концов он впал

в депрессию, отказался от дневного света, жил при лампочке и вскоре умер.

Отказ от светотени в модернизме, например у Бердслея, конечно, уже никакого отношения к «истинности» изображения не имеет, хотя прерафаэлиты могли полагать, что менее иллюзорное и более орнаментальное изображение вещей в средневековом искусстве в каком-то смысле сохраняло большую степень истинности изобразительного языка. Впрочем, сами прерафаэлиты охотно пользовались светотенью.

Свет, позволяя передать пластику предмета, делит его на две части — освещенную и находящуюся в тени. А свет, падающий на предмет из-за спины художника, то есть от зрителя, не позволяет выявить пластику предмета. Свет, источник которого расположен за предметом — так называемый «контражур», — скрадывает пластику предмета, превращая предмет в темное пятно, а зрителя и художника слепит, но не «лепит». Чаще всего художник прибегает к какому-то условному свету, падающему сверху и сбоку так, что предмет примерно наполовину освещается и наполовину уходит в тень.

Рисование предметов, выявление их пластики, вообще говоря, может происходить двумя основными способами. Первый — это обведение предмета точным линейным контуром, в котором уже «сняты» все его повороты и ракурсы, вся его индивидуальность. Такой способ требует значительных способностей воображения и навыка.

Второй способ — постепенная лепка, или «построение» предмета. Построение — это рациональный и во многом вербализованный процесс

мысленного воспроизводства предмета. Когда этот способ применяется по отношению к собственно техническим вещам, он естественен. Например, мы можем рисовать велосипед, как бы конструируя его на бумаге, — рисуем колеса, раму, руль и педали в надлежащих ракурсах и взаимосвязях. Точно так же мы строим на листе бумаги изображение дома, стола, стула или кувшина.

Но вот человеческое тело порой тоже учат «строить», возводя сначала некий каркас, а затем насыщая этот каркас плотью, вплоть до деталей. Этот искусственный прием идет с эпохи Возрождения и является разновидностью тектонической метафоры человеческого тела. Тут человека строят, как какую-то деревянную конструкцию, как если бы нужно было вырубить человеческую фигуру из дерева, постепенно отесывая первоначальный чурбан. Возможно, что родился этот прием, получивший большую популярность в классических академиях, как раз в средневековых цехах, где плотники составляли основу цеха. И кто-то может увидеть здесь нечто вроде предчувствия кубизма, поскольку человека «составляют» из кубов, пирамид, овалов и прочего.

При этом анатомия остается в стороне. Хотя считается, что для правильного рисования человеческого тела нужно знать анатомию человека, на самом деле построение из таких деревянных каркасов ее не учитывает. Это лишний раз подтверждает то, что связь между анатомией и пластикой тела никак не исключает возможности мыслить себе эту пластику вне какой-либо связи с анатомией, как это делали древние греки. Их лексикон изображений тела довольно велик, хотя почти не содержит «склонений», то есть ракурсов.

Другой способ построения предмета — лепка. Тут предмет либо в самом деле лепится из глины или же моделируется на бумаге как податливое пластическое тело с помощью света и тени, которые наносятся пятнами и постепенно добавляются или убираются там, где нужно. Легче всего так рисовать тело сангиной, углем или пастелью, так как их легко стирать и вновь наносить на поверхность бумаги или картона; эти материалы не требуют решительности, необходимой плотнику, рубящему каркас формы. Художник постепенно нащупывает пластику, и, когда распределение масс уже найдено и профилировка отдельных частей завершена, можно обвести готовый рисунок тонкой линией.

Вот тут-то мы и подошли к памяти света, которая живет в нашем сознании в связи с пластикой и тенями совершенно иначе, чем память контуров. Пластическая память не является стопроцентно визуальной, она опирается на переживание телесности и присущую ей темпоральность.

Но для того, чтобы понять, в чем тут дело и как это происходит, нам придется несколько позднее вернуться к кубизму.

Стоит задаться вопросом — почему Пикассо, блестящий рисовальщик и портретист, не использовал этот свой дар для завоевания публики, чего он, несомненно, домогался? Почему был он столь равнодушен к технике и промышленной эстетике, в те годы привлекавшей внимание огромного числа художников и архитекторов? Почему он оставался глух к урбанизму и городской среде, хотя жил в центре Парижа и был заядлым горожанином?

Почему он рисовал каракули, искажал пропорции и размеры тел, превращал руки в какие-то



лепешки и пузыри и из женщин, которых так любил, лепил монстров? Некоторые объясняют это тем, что он издевался над публикой, а женщин ненавидел. Если даже что-то в этом роде и было, все эти психологические объяснения проходят мимо живописи.

А в ней все дело. Правда, и в графическом облике эти полукарикатурные изображения производят впечатление. Тут действует обратный рефлекс — память живописи. Без учета того, чего добивался Пикассо в цвете, графика его неоклассического периода едва ли была бы понята и оценена как шаг вперед.

И наконец — цвет в светотени. До Ренессанса светотень обычно вводилась путем добавления темных пигментов и не играла собственно колористической роли. Окрашенность тени впервые разглядели венецианцы. У Ватто свет и тень уже образуют музыкальную игру пятен фигур и предметов, с неуловимыми переходами.

Живопись требует конструктивного определения цветности тени и света. В акварелях Тернера свет и тень разыгрывают свои партии с помощью охры и берлинской лазури. Богатые возможности светотеневой колористики представлены в работах Константина Истомина, недостаточно оцененного отечественной публикой и мало известного на Западе. Его розовые городские крыши (1929) не уступают Моранди, а этюд стоящей обнаженной (1931) по виртуозности использования холодных розовых и серо-зеленого сравним с этюдами Дега или Боннара. В картинах Истомина видно, как световая схема полотна одновременно становится его колористической основой, свет и цвет тут совершенно нераздельны.

## Письмо 54

### Кубизм

Назвав свое предыдущее письмо «Свет и цвет», я толком до света так и не добрался, и сейчас, заведя давно обещанную речь о кубизме, я этот недостаток попытаюсь восполнить.

Ибо кубизм, особенно в его первой, так называемой «аналитической» фазе, продолжавшейся условно с 1908 по 1911 год, был, скорее всего, именно живописью света. Но свет в аналитическом кубизме предстает перед нами в специфической форме пластического и конструктивного материала.

Этот период кубизма вообще отмечен монохромностью. Тона картин серо-зеленые, коричневые и белесые. Белое как раз и использовалось для создания световых эффектов.

Выражение «световые эффекты» в данном случае вполне уместно, потому что свет тут, оставаясь, так сказать, Светом с большой буквы, все же по большей части превращается в световые эффекты, как бы театральные локальные подсветки, которые высвечивают фрагменты, напоминающие геометрические конструкции, но, по сути дела, ими не являющиеся. Предметность аналитического кубизма Пикассо и Брака не была геометрической. Перед нами не геометрические фигуры и стереометрические тела, а кристаллизованная плоть некоторой загадочной предметности. Какого рода эта предметность?

На первый взгляд это тела и лица людей, о чем обычно говорят названия картин — «женщина», «гитаристка» и прочие. Но на самом деле это не человеческое тело, — это умозрительная схема

самой графики и живописи. Те, кто вспоминает в связи с кубизмом знаменитые слова Сезанна о конусе, цилиндре и кубе, правы, но не буквально. Буквально-то там эти конусы и кубы никакой роли не играют. А играет роль то, что Сезанн превратил живопись в демонстрацию ее собственных конструктивных средств, в частности света, цвета и пластики. В меньшей степени — линии. Вот аналитический кубизм и следовал Сезанну, хотя довел демонстрацию этой конструктивности до предела, с которого начинается метаморфоза. Средства тут не просто становятся целью, они перестают служить изображению предметов и используются для создания каких-то особых миров. А что это за миры, авторы первых кубистических полотен сами, конечно, понятия не имели. Но это были именно миры, онтологические пространства. Точнее, это был один из множества возможных миров.

В этом мире, как в загробном царстве, еще встречаются тени знакомых предметов — рюмка, гриф гитары, след параллелепипеда, бывший в мире сем, возможно, частью стола. Но эти графические изображения суть самостоятельные предметы. Тут живопись изображает графику — линии, тени и оттенки, углы и криволинейные поверхности.

Тут применима метафора такого рода — рисунок и есть мир, и то, что создает рисунок — графика линий и поверхностей, — и есть элементы, то есть стихии мировой онтологии. Художник рисует не вещь, а процесс творения, создания предмета из света и тьмы с помощью разделившей их линии. Когда Господь Бог отделял свет от тьмы, он, наверное, пользовался каким-то барьером. Так вот, в границах живописного умозрения

таковой барьер — это линия. С одной стороны от линии свет, с другой — тьма.

Но есть в живописи не только радикальное линейное разделение или размежевание и различение света и тьмы, — есть в ней еще и возможность их градиентного смешения, от полной тьмы к свету. В аналитическом кубизме используется и тот и другой способ обращения со светом и темнотой.

(Про тени тут говорить не приходится, ибо в новой онтологии, в полном соответствии с учением Платона, тени изгнаны, но темнота сохраняется.)

И вот кубизм «умозрительно погружен» в эти стихии света и тьмы и плавает в них, испытывая их и переживая как своего рода субстанцию.

Для того чтобы сделать еще один шаг к сути дела, необходимо почувствовать, как тут сопрягаются часть и целое. Ведь кубистическое полотно, с одной стороны, раздроблено, распадается на части, с другой, оно обладает очевидной целостностью.

Во-первых, тут обычно применяется прием кадрирования, который возник в живописи до кубизма и который сводится к тому, что картина есть вырезанный фрагмент, какое-то «окно», отверстие с видом на какой-то мир. И мир кубистических метаморфоз виден нам через это окно. Это подчеркивается тем, что некоторые фрагменты кубистической конструкции и композиции (тут их разделить невозможно) обрезаны рамкой полотна, так что можно предположить, что мир, изображенный на нем, продолжается за пределами картины.

Но хотя в кубистических полотнах этот мир и выходит за рамки картины, часто он же как-то

разрезается к периферии, концентрируясь в середине полотна, так что создается впечатление, что этот новый мир в основном попадает в картину в своей центральной части, а то, что не попадает, — это провинция, остатки новой разбегающейся вселенной.

Целое тут дано дважды — как внутри, так и вне картины. Первое — есть собственно картина и ее композиция, второе — сам кубистический мир.

Часть же — это фрагмент такой кристаллически-световой субстанции. Спрашивается, чем фрагменты объединяются.

Предполагали, что тут есть некоторое «пространство», которое все это объединяет, ибо обычно пространство объединяет разрозненные части мира. Но в данном случае можно говорить о пространстве только в виде логической метафоры. Ибо тут как раз у каждого фрагмента — свое пространство, и этих пространств столько же, сколько фрагментов. Кубистическая картина — смесь, россыпь пространств. Каждый ее кристаллик виден в своем микропространстве. Он окружен им как воздухом, но дальше его это пространство не распространяется.

Можно в качестве предварительной гипотезы сказать, что фрагменты объединяет некая среда, вещество сероватого или зеленоватого тона. Но этот тон — не пространство и не свет, в нем фрагменты связаны скорее тактильными, чем пространственными отношениями.

Тут есть и пространство и время, но схваченное в момент космогенеза, не ставшее, а становящееся. Тут перед нами картина становления мира. Становление, конечно, процесс. Но тут и

процесса вроде бы нет, картина статична, хотя ее статика обманчива, ибо она как раз и есть сама темпоральность пластического становления. В ней можно видеть прямую противоположность всяким попыткам анимации графики. Здесь движение передано в его неподвижном образе. Действительно — тут нечто подобное застывшему огню, потоку, водопаду, ветру.

В известной мере этот тип темпоральности можно уподобить бергсоновскому *duree* — «длению», струению длительности, течению времени. В пору сложения кубизма Бергсон был властителем дум. В «Материи и памяти» я наткнулся на фрагмент, который можно счесть сценарием для картины в манере аналитического кубизма.

Бергсон пишет: «Каждая из наших потребностей есть пучок света, направленный на непрерывность чувственных качеств и вырисовывающий там отдельные тела, затем отграничивая другие тела, с которыми это тело войдет в соотношение, как с личностями. Установление этих совершенно особых отношений между частями, таким образом вырезанными из чувственной реальности, есть именно то, что мы называем жизнью».

Стоит принять во внимание, что «жизнь» в понимании Бергсона — это не то, к чему призывали художников советские идеологи, а вот это самое дление или интуиция непрерывной временности.

Но было бы крайне ошибочно полагать, что тут кубисты иллюстрировали дление Бергсона или становление Гегеля средствами станковой живописи. Становление тут получается из переживания световой среды и ее раздробленности на световые сценки. Всякий, кто лепит, имеет дело с таким становлением и чувствует, как складывается это целое. Это процесс пластического и тектоничес-

кого доведения до завершенности и размельчения комков. Комки и пустоты тут превращены в оптические данности.

Здесь активность свечения и темпоральность пластики, вышедшая за пределы простой тактильной телесности, создают некий новый синтез, или сплав, искусственное вещество, которое кощунственно было бы сравнить с пластмассами нового века, но которое оказалось как раз в такой функции синтетического пластического материала, своего рода художественной «пласт-массой». Впрочем, не массой, а пространством, или средой, или чем-то еще, для чего трудно подыскать точный термин.

Если бы художник изображал этот кубистический мир с натуры, скажем — лепил бы из глины облако, в котором летают обломки поднятых тайфуном домов, — он мог бы сверять на глаз распределение комков и пустот в своей лепке. Но ничего подобного кубистический художник, конечно, не видит, эта масса дана ему в умозрении, в резервах его тектонической и пластической памяти, может быть, и врожденной.

С другой стороны, тут некая театральная сцена, в которой высвечиваются какие-то кусочки декораций, атомы реальности. Пространство сцены как «пустое пространство» Питера Брука исчезает, и вместо него видны лишь монтажные осколки пространств.

Эйзенштейн все эти фрагменты погружал в монтажный поток фильма. Но в становлении кубистической картины нет такого потока.

В становлении всегда имеет место синхронность двух противоположных направлений движения. Это взаимопрорастание частей в целое и в то

же время рассыпание целого на частности. Так же ведет себя и гора Св. Виктории на пейзажах Сезанна.

Позднее, в синтетическом кубизме (где синтетическое пространство стало уже столь совершенным, что обрело абсолютную прозрачность и сделалось невидимым), на первое место вышли предметные фактуры и цвета-краски. Но в аналитической фазе кубизма предметность не определена, и тип целостности покоится на этой неопределенности, как если бы разделение света и тьмы, целого мира и составляющих его предметностей, еще не завершилось, и потому называть эти вещи именами еще рано.

Они лишь растворены в светопрозрачной зернистости некоей первоматерии, которая мерцает из всех углов и движется по непредсказуемым и неизвестным нам законам, ибо известные нам законы — суть законы отношений предметов, фигур, пространств, а тут как раз их еще нет.

Изобразить мир с точки зрения уже кристаллизовавшейся логики вещей, пространств и сред — значило бы превратить это становление в архаический миф и представить все в обратном порядке — от некоего уже оформленного первотела к известному как оформившемуся миру. Художник, не желающий иллюстрировать мифы, так не поступит. Он пытается моделировать этот процесс *«in statu nascendi»*. И свет тут предшествует цвету, точно так же как он предшествует пространству и предметности.

Позднее становление мира картины уступило место предъявлению этого мира или его фрагмента. Таковы абстрактные картины Ротко, Ньюме-

на, Поллока. Картина перестает быть «окном», в которое виден «мир», она дает нам фрагмент этого мира, который можно уже считать его образцом или знаком, точнее, чем-то средним между знаком и знаковой конструкцией. Может быть, тут уместно говорить о какой-то генетической клеточке нового иконического языка.

В натюрмортах Брака и Пикассо конца 20-х годов мы видим уже не становление, а драму отношений между предметами, светом и цветом; полифония линий, пятен, пространств и фактур дается в завершенном виде «игры». На место единой субстанции, из которой кристаллизуются осколки предметов, тут готовые предметы просвечивают, пересекаются, совокупляются и рожают эффекты, напоминающие о стихии, из которой они некогда явились на свет.

В кубизме есть элемент алхимии, трансмутации элементов. Эта алхимия осталась мало понятой теоретиками, начиная с Глеза и Метценже и кончая современными историками и критиками. Среди них даже известные и талантливые специалисты по авангарду, вроде Евгения Ковтуна, переписывали суждения о геометрии и четвертом измерении, взятые из теософии, и получалось, например, что Пикассо остановился там, где Филонов сделал следующий шаг. Точно так же Пунин, сравнивая Пикассо с Татлиным, писал, что Татлин-де ушел вперед, а Пикассо поотстал.

Да, действительно, Пикассо не выпрыгнул из искусства в производственничество. Искусство интересовало его больше, чем спецовки и печки, которыми занимались портные, дизайнеры и печники. Но тех, кто из искусства выпрыгивал, при-

холилось потом втаскивать обратно, ибо ни в какую иную сферу они, как правило, не попадали. Тот же Татлин не стал ни авиаконструктором, ни строителем отопительных систем. А Филонов в своем «аналитическом методе» и вправду действовал параллельно аналитической и синтетической фазе кубизма, но считать, что он ушел куда-то дальше, нет никаких оснований. Это были просто разные пути, приводящие к разным результатам.

Среди теорий, интерпретирующих кубизм, нет теории самого Пикассо. Он воздерживался от комментариев и тем самым спасся от глупостей. В крайних случаях он просто наотрез отказывался говорить что-либо, ссылаясь на интуицию. Тут проявилась не столько замкнутость Пикассо, сколько его ответственность перед словом.

В двадцатые годы само понятие «кубизм» уже окончательно порвало с какими бы то ни было кубиками. В синтетическом кубизме нет ничего очевидно «синтетического», так что категории анализа и синтеза тут могут скорее сбить с толку, чем помочь разобраться в сути дела. Было бы наивно полагать, что в аналитическом кубизме перед нами «анализ» геометрии предмета (все тех же гитар и груш), а в синтетическом эти предметы вновь оказались воссозданы. Ни гитары, ни натюрморты этого периода не годятся для использования в качестве изображений. Гитары совсем утратили сходство с гитарами. Тут происходит совершенно иная метаморфоза. Видимо, синтезированная в кубизме субстанция не была ни предметной, ни картинной. Она относится не столько к тому, что изображено, сколько к тому,

как это изображение осваивалось воображением и практическим построением.

Имеющиеся на картине изображения, перестав быть только изображениями, обрели по меньшей мере три иных вектора своего бытия.

Во-первых, они показали, что способны быть знаками и в качестве таковых трансформироваться по законам семиотики. Скажем, яблоко превратилось в окружность, а гитара в некую криволинейную фигуру с круглой дыркой, следами струн или грифа.

Одновременно обособились среды предметов — пространственная и световая. Пространство и свет стали независимыми от предметов категориями картины и обрели собственную логику построения.

То же самое происходит с цветом и фактурами. Тут обособляется цвет скорее как красочность, чем как окрашенность, но — и это особенно важно — ни цвет как окрашенность, ни свет как освещенность из картины не исчезают. Они сохраняют там свое место наряду с обособляющимися краской, фактурой и собственно световыми эффектами, которые из области освещения часто переходят в сферу светимости, излучения.

Пространство картины также распадается на две совершенно различные стихии — пространство расположения предметов и пространство знаков. Одно пространство, — предметное, — сохраняет свой физический смысл, второе — знаковое — становится чисто текстовым, то есть в нем знаки образуют не физическую композицию, а иероглифический текст.

Наконец, обособляется и все то, из чего картина делается, — линии, пятна, мазки, фактуры, в том числе использованные в готовом виде, и всякого рода «реди-мейды», то есть вещи, ставшие

красочным материалом. Тут реди-мейд превращается не в «произведение искусства», как у Дюшана, а в средство художественного построения, что по-своему не менее значительно, чем перенос вещи из профанной среды в сакральную.

Происходит окончательная «разборка» картины на живописный инвентарь, как технический, так и логический. И вот тут начинается самое интересное — то, что, может быть, и стоит назвать «синтезом»: игра с этим инвентарем и конструирование картины как целого, в котором все элементы разобранной картинной природы выступают на равных. Предметные изображения оказываются рядом с готовыми предметами, фрагменты разных пространств соседствуют со средствами построения этих пространств, окрашенность и освещенность живет рядом с краской и световыми эффектами, образуя цепь превращений, итогом которой становится лишенная на первый взгляд всякой магии и кажущаяся весьма незамысловатой картинная композиция.

Ее пространство уже практически перестает иметь отношение к «фрагменту мира», хотя вроде бы как раз таковым оно сперва и выглядит. На самом деле оно становится орнаментально самодостаточным, а его фрагментарность — лишь знак эмпирической зависимости художника от его реальной среды.

Если бы эти конструктивные элементы разделились окончательно, как в абстрактном искусстве, — ситуация была бы более прозрачной. Но то, что в синтетическом кубизме все это синтетически совмещается в единой картине, и делает ее алхимической метаморфозой: становление превращается в конструирование. Казалось бы, что оно должно иметь ясный смысл и цель. Но этот смысл

и эта цель в итоге оказываются столь хитро спрятанными в самый процесс конструирования, что выудить их оттуда почти невозможно.

## *Письмо 55*

### Кубизм и мышление

Велик, вероятно, был соблазн разыграть становление внутри самого художественного полотна. О реконструкции такого становления, опираясь на Шеллинга, мечтал А. Габричевский. Но для Пикассо эта игра была игрой интуиции. Она не была ни калькуляцией, ни проектированием, и все ее рациональные ресурсы сводились лишь к мысли о том, что элементы живописи — они же и ее стихии — обладают самостоятельной жизнью, с которой можно попасть в резонанс и существовать в таком интимном союзе, что все остальное вообще потускнеет. Не знаю, употреблял ли Пикассо наркотики. Не стал ли сам он «любителем абсента», и не подсказал ли ему абсент какие-то композиционные ходы. Кажется, впрочем, что он впадал в эйфорию от самой живописи.

Из театра света аналитический кубизм превратился в сценографию. Отчасти это можно связать с тем, что сам Пикассо в 20-е годы работал в театре, отчасти с тем, что в живописи Пикассо и Брака стала возрастать тяга к предметности и цвету, ибо аналитический кубизм был бесцветен и по своему беспредметен. «Становление» аналитической фазы сменилось «игрой» синтетической фазы.

Пикассо играет с пространствами, плоскостями или планами. Суть игры в том, что каждый предмет, поскольку он дан в сфере изображения,

принадлежит какой-то «картинной» плоскости. Следовательно, сколько предметов, столько и плоскостей. И вот Пикассо рисует в своих натюрмортах эти умозрительные плоскости, на которых располагает фигуры и предметы. Однако, поскольку картина — вещь, и картинная плоскость сама по себе — тоже вещь, то он превращает эти плоскости в предметы вроде досок. И раз уж перед ним доска, — вырезает в ней дыру или придает ей какую-нибудь криволинейную форму. Так чисто умозрительное представление о картинной плоскости превращается в некую новую вещь, включенную в натюрморт.

Можно предположить, что подобная трактовка пространств была навеяна Пикассо видом его собственной мастерской, заваленной холстами. На снимках тех лет мы видим комнату, загроможденную подрамниками, картонами и листами бумаги. Склад виртуальных пространств с виртуальными же предметами. И вот реальная мастерская превращается в новое условное пространственное целое одной картины. Пространство натюрмортов 20-х годов — это полипространство, в котором спрессовано множество пространств.

Но Пикассо не просто умножает число пространств, но и воздвигает из них своего рода декорации, располагая их так, как если бы это «гиперпространство» позволяло производить внутри себя все топологические и проективные преобразования, в том числе и выстраивать перспективы — как прямые, так и обратные. Средство снова превращается в предмет. Пикассо играет в перепредмечивание, которое можно назвать визуальным, графическим, изобразительным мышлением.

Следующий бросающийся в глаза прием игры — превращение света и тени в самостоятельные предметы композиции и конструкции натюрморта. Тут как раз видно, что, скорее, нужно говорить о конструкции в терминологии Флоренского. Пикассо рассматривает тень от предмета как совершенно независимую от самого предмета реальность. Тень рисуется как совершенно самостоятельное пятно и превращается в новый предмет.

В композиции многих натюрмортов присутствует разделительная вертикальная линия, с одной стороны от которой — тени, с другой — свет. Вроде бы таким образом предлагается понять, с какой стороны падает свет. Но, конечно же, эта функция обманлива. Прием позволяет Пикассо получить еще один вид темных плоскостей, из которых он тут же начинает вырезать фигуры и расставлять их по своему усмотрению.

Он пользуется этими предметами, как бутафорским инвентарем, — выстраивает из них свои фантастические композиции. Более того, по собственному желанию он делает эти предметы более или менее прозрачными, просвечивающими, или зеркальными, отражающими. Он врезает их друг в друга под разными углами, устраивая какие-то крестовины из плоскостей, наконец, он пилит их на части и перекомпоновывает. При этом эти предметные плоскости сохраняют на себе следы изображений, из которых они некогда возникли. На них мы видим следы или остатки контуров излюбленных художником предметов — гитар, мандолин, бутылок, ваз с фруктами и прочего.

Можно долго перечислять приемы, которыми пользовался Пикассо в годы синтетического кубизма. Таких композиций у него сотни, и возмож-

ность предметно-пространственного конструирования захватывала его не меньше, чем писание портретов Ольги Хохловой.

Стоит заметить, что темпоральность здесь, в синтетическом кубизме, резко понижена. Свет уже не излучается, он остановлен, схвачен как новая синтетическая предметность, уравнен с тенью, вещью, линией. И телесность тут угнетена. На сцену выступила мысль и ее субстанция, независимая от тела и от времени. Но эта мысль не беспредметная и не отвлеченная. Она все еще мысль о телесности и временности, она, собственно, их идеальный двойник, квинтэссенция, знак и образ. Эта трансмутация реальности в мысль придает реальности синтетических натюрмортов такую завораживающую молодость и магический блеск, хотя потусторонность мысли и не оставляет нас в полной уверенности в том, что этот блеск не скрывает некоего исчезновения, и лишь его яркость и красочность мешает нам даже подумать о возможной утрате бытия в этой новой синтетической реальности.

Сегодня эти опыты кажутся не менее захватывающими, чем восемьдесят лет назад. И смысл их так и остался до конца не понятым. До сих пор мы чувствуем важность и серьезность этих опытов, хотя их смысловое содержание кажется на диво скромным — бесконечные перепевы гитар, яблок, ваз и бутылок. Как все это далеко от жизни с ее реальными проблемами, какими бессмысленными были бы все эти формальные игры, если бы не очевидное ощущение их осмысленности и серьезности.

Только сегодня мы начинаем понимать, что эти работы есть часть экспериментального исследования, давшего образцы визуального мышления и



воображения, по которым, возможно, в будущем люди будут учиться.

В связи с этим стоит заметить, что именно на примере кубизма можно отчетливо проследить разные степени серьезности или субстанциальности живописи. Бросается в глаза серьезность полотен Пикассо, Брака на фоне легкомысленных композиций Метценже, Лота, Гриса и прочих кубистов «второго эшелона».

Взять хотя бы использование обрывков слов и обломков предметного мира.

Этот прием имеет принципиальное онтологическое значение. Закартинный мир оказался способным впитать в себя посюсторонний, профанный, причем в той же форме обрывков. Онтология обломков сказала и здесь. Собственно, обрывок — это именно обрывок газеты, а обломок — это часть слова.

Втягивая в картину слова, онтология картины совершает вторжение в мир не просто профанный, но в мир цивилизованный, заставляя его вариться вместе с первосущностями всякой онтологии — светом и крупными материи. Тот факт, что вся картина в целом якобы изображает гармониста или гитариста, обнаженную женщину или мужчину с трубкой, имеет провокационный характер. Пикассо пускает зрителя по ложному следу — «найди гитариста». И если зритель этого гитариста находит, то получает удовольствие, равное удовольствию читателя вечерней газеты, разгадавшего кроссворд, но, увы, теряет привилегию созерцать кубистический онтогенез.

Но думать, что тут одна лишь насмешка, тоже нельзя. Маячащий образ гитариста там есть, вот

в чем проблема. И ведь гитарист-то не находится в «становлении», он присутствует в ставшей и даже вполне «профанной» форме. Любопытнейший трюк и двойная бухгалтерия аналитического кубизма. Он втискивает миф космогенеза в рамку, а сюжет в данном случае и выступает как вторая рамка, уже внутри картины.

Стихия становления присутствовала в живописи и до кубизма. В импрессионизме и фовизме есть элемент онтологических трансформаций и метаморфоз, и даже свет там играет, пожалуй, главную роль — он все переплавляет и связывает воедино. Но там все еще есть световоздушная материя предметных иереплавок и трансформаций, там оптические явления крепко связаны с предметной средой и не выходят за рамки мира божьего. В кубизме же эти общие предметные предпосылки разрушены, и остается лишь уповать на то, что мы не теряем с ними связи.

Можно, конечно, посмотреть на это и иначе, — как на некое преобразование плоти в загробном мире. Но это — профанная перспектива, которая никак не вяжется с художественным экспериментом. Скорее, это обещание вернуться из предметной невесомости на грешную землю. Тут отношение в полном смысле слова временное, темпоральность тут есть обещание возврата.

Непроектность аналитического кубизма, контрастирующая с проектностью супрематизма, свидетельствует об умеренности его социальных претензий. Кубизм не претендовал на строительство нового мира: он раскрывал внутри искусства некоторую возможность переживания «искусственного» — не как противопоставленного «естествен-

ному», а лишь как творческой стихии. Была ли эта возможность новой или только обособляла традиционную творческую стихию — не ясно. Ее обычно связывают с мышлением. Говорят, — и так говорили сами кубисты, — что кубистическое полотно изображает вещи не такими, какими мы их видим, а делает возможным увидеть их такими, какими мы их мыслим. Интерпретация остроумная, но мы вовсе не мыслим вещи в их кубистической форме. И то мышление, которое развито в кубизме, есть не логическое, техническое, социальное и тому подобное мышление о вещах ( в частности — о гитаристах, натюрмортах и прочем), а само по себе «новое» художественное мышление. Иными словами, в кубизме не изображена, но явлена сама мысль художника, мысль, направленная на создание картины и место воспроизведения предмета в ней.

И мысль эта настолько отличается от того, что принято считать мышлением, что лучше бы тут найти какое-то иное слово, — что-нибудь вроде все той же интеллектуальной интуиции.

Интеллектуализм кубизма подчеркивается почти всеми его исследователями. Сами кубисты, повторим, заявляли, что они изображают вещи такими, какими они их мыслят. Но за этими словами скрывалось не то, что они думали о самих предметах, а то, что они думали о художественных процессах их выразительной реконструкции. Предмет в данном случае — не гитарист и не груша, а некоторый пластический, пространственно-световой мир. В какой мере он соответствует иным мирам, мирам вне искусства, по сей день остается неясным. Не ясно даже, можно ли ставить такой вопрос.

Если в кубизме и не было проектности, то в нем все же была художественная программность, сделавшая художественную мысль средством видения новой предметности, новой темпоральности и новой телесности.

Интеллектуализм кубизма прямо противоположен рассудочности сюрреализма и иллюстративности реализма. Для того чтобы понять, что происходило с мышлением в кубизме, необходимо посмотреть, как из кубизма стала вырастать новая художественная иероглифика.

## *Письмо 56*

### Мысль и язык

Обычно под словами «визуальное мышление» подразумевают арсенал средств визуализации понятий — схемы, символы и тому подобное. Конечно, мышление, представленное в аналитическом кубизме, нельзя отлучить от визуального мышления, но кубистическое мышление не выходит за рамки картины. Оно — герметическое. Никаких следов связи с внехудожественным опытом в этом мышлении не было.

Кубистическая картина — не проект, не эюра, не икона и, вообще, не фиксация каких-то отношений к миру. Это совершенно автономная форма существования пластических, световых, предметных и цветовых субстанций.

Каковы бы ни были исходные импульсы, ведущие к кубизму, — в африканских масках, творчестве Гогена и Сезанна, или в иберийских мотивах, — итоговый кубизм — совершенно новый художественный организм, постижение которого

никак не сводится к его происхождению, и попытки объяснить его, исходя из всех этих предпосылок, остаются малоубедительными. О кубизме говорили, что он есть «красота сама по себе», выделенная из предметного мира, но никакой общей для всего и всех красоты кубизм не представляет, его красота — его внутреннее достоинство. А проектные выводы, которые из него делали архитектура и дизайн — особенно в лице Озанфана, Ле Корбюзье и Хартфилда, — открывали совсем иные пути.

Герметичность кубизма явилась способом ответа на вопрос о связи искусства с действительностью, поскольку изображение реальности более не рассматривалось как основная практическая художественная потребность — на то была фотография. Два момента позволяют считать кубистическое решение проблемы исключительно новым.

Во-первых, здесь речи не было о каком-то индивидуальном отношении художника к миру, которого якобы не дает бесстрастная и автоматическая его фотофиксация. Михаил Лифшиц критиковал кубизм за вседозволенность и субъективность, но на самом деле все наоборот: если вынести за скобки произвол, необходимый для любого конструирования, то кубисты, скорее, претендовали на объективность. Другой вопрос, была ли такая претензия обоснованной. Однако в ситуации становления, когда художник чувствует метаморфозу мира, — ее фиксация может считаться истиной, но это истина открытости процесса, а не завершенности вещи.

Во-вторых, тут не было идеализации реальности. Кубизм не идеализировал ни груши, ни гитаристок. Он строил мир, параллельный миру

реальных предметов, который так до сих пор и остается независимым, — мир свободной художественной онтологии. Но сам кубизм не вынес этой своей свободы и стал искать пути выхода из этой стихии становления. Пикассо обратился к стилистическим имитациям. Другие направились в сторону чистой беспредметности. Быть может, самым важным для художественного мышления в кубизме было то, что мысль художника тут прямо сплавлена с элементами живописной онтологии — линией, светом и цветом. Мышление живописца подчинено не понятиям и не словесным категориям, а чувству органических метаморфоз на холсте, испытывающему прикосновение кисти и каждый раз реагирующему на это прикосновение. Тут в полной мере осуществляется модель тактильного мышления, слепого видения и органической симпатии художника не только к каждому отдельно взятому элементу на поверхности холста — линии, цвету, свету и пространству, но и к той конструкции, которая от каждого такого прикосновения меняет свой смысл. Художник мыслит самим холстом.

Одной из важных здесь оказалась проблема «метаязыка» как проблема внутрихудожественной рефлексии. Чехов советовал писателям, «которым не о чем писать», писать как раз о том, что «им не о чем писать». Такой метаязыковой выход давал новую уверенность в себе. Рефлексия становилась выходом из тупика. При этом выходом искренним, невыдуманным. Литература многого достигла на этом пути. Но вот к живописи такой совет совершенно неприменим. Художник не может нарисовать или изобразить в красках, что ему нечего рисовать и у него нет никаких худо-

жественных замыслов. Он может сделать это только с помощью вербального языка, с помощью слов. И некоторые художники по этому пути и пошли. Вспоминаю, как Кабаков рассказывал, что избрал метод концептуализма после того, как отчаялся создать живописный шедевр, превосходящий Фалька. Он вышел в план рефлексии и план метаязыка, осознал в нем свою безвыходную ситуацию и стал рисовать нечто совершенно иное, причем не только рисовать, но и дополнять рисунок всякого рода словесными комментариями. Позднее он развил этот прием до создания «художника-персонажа», то есть стал играть в такую игру, как будто его картины рисует не он, Кабаков, а кто-то иной, скажем некий художник-оформитель из колхозного клуба, и все картины нужно понимать как произведения этого вымышленного художника, с которым Кабаков не отождествляется. Понять этот трюк из самих картин Кабакова нельзя, тут нужно словесное разъяснение.

Этот прием как бы остается в рамках изобразительного искусства, но в то же время строится уже на словесной рефлексии. Позднее Кабаков стал создавать произведения, лежащие между изобразительным искусством и литературой, и судить эти произведения нужно по совершенно иным меркам и критериям, нежели живопись или литературу.

Тут может возникнуть вопрос — не свойственно ли такое комментирование процессу понимания всякой живописи. Можно ли «понять» кубизм без философских к нему комментариев, и можно ли понять вообще любой изобразительный язык вне вербального комментария. Это не простой вопрос, так как исторически многие некогда ак-

туальные комментарии стерлись, вошли в обиход как безусловные нормы видения и уже не требуют разъяснений. Но сами разъяснения могут быть ориентированы либо на углубление живописного восприятия, либо на сюжетные моменты, — что мы и находим в иконологии, в социологическом или психологическом анализе искусства. Размышления на эту тему оказываются сегодня крайне важной темой для существования живописи как таковой. Для ответа на этот вопрос, на мой взгляд, и необходимо понять природу иконической коммуникации и ее связи с телесностью и темпоральностью бытия.

## *Письмо 57*

### **Язык и живопись**

После Первой мировой войны серые тона аналитического кубизма сменились на яркие краски кубизма синтетического. А вскоре появились и «неоклассические» сюжеты Пикассо, всех несказанно удивившие. Вдруг, откуда ни возьмись, на картинах стало сверкать море, а по берегу бегать дородные тетки в купальниках. Небо синее, тетки красивые, солнце яркое. Живопись Пикассо приобрела несколько «курортный» оттенок, и Бердяев со спокойной душой мог бы простить Пикассо грехи юности.

Все это легко объяснить разного рода бытовыми обстоятельствами. Пикассо получил известность, стал прилично зарабатывать, перебрался из лачуги «Бато Лавуар» в хорошую квартиру, сначала влюбился, а потом несчастливо женился на Ольге Хохловой, та привела его в театр к Дягилеву, —

в общем, прощайте, голубые евреи и розовые акробаты.

Но если внимательно посмотреть на живопись Пикассо 1917—1926 годов, то мы увидим в ней все-таки и некое продолжение космогенеза. Становление мира состоялось, и Пикассо, в соответствии с сюжетами древней мифологии, погрузился в мир титанов и олимпийских богов, с которыми теперь ему приходилось иметь и деловые и личные отношения.

Пикассо вернулся в состояние золотого века и заговорил на древнегреческом языке. В чисто живописном отношении это означало, однако, как бы забвение многого из того, что тешило и занимало его раньше. Но ведь так не бывает. Не бывает, чтобы художник, отдавший жизнь языку искусства и пожертвовавший при этом успехом, который он легко бы мог стяжать менее экстравагантным способом, вдруг все это забыл. Тут, видимо, дело сложнее.

Для начала вспомним, что Пикассо любил таможенника Руссо, рисовавшего по воскресеньям более или менее красивую жизнь. Таможенник срисовывал то, что нравилось. Этот метод, вероятно, показался Пикассо не таким уж бессмысленным. Почему бы вообще художнику не начать пользоваться готовым? Кто сказал, что новый язык искусства нужно добывать в горячем бреду? Вот, есть некий язык, и художник вправе взять и присвоить его, — не в этом ли смысл Возрождения?

Но что значит «присвоить»? Что, собственно, происходит в момент присвоения?

Можно ли присвоить богатство живописи или его можно только освоить или вырастить из глубины собственного сердца? Обогащает ли присво-

ение или обедняет? Почему неоклассический период Пикассо не кажется нам поражением? Сводится ли дело к тому, что хочется «новенького», как полагали формалисты? Как же это успели устать от аналитического кубизма, который продержался-то всего пару лет, да так и не был понят?

Ответ, на мой взгляд, состоит в том, что, начиная с синтетического кубизма, живопись стала восприниматься как язык. Следовательно, многие вопросы или сравнения с прошлым оказались категориально неадекватными. И тут скрыта некоторая тайна. Ведь рефлексия языка визуального искусства распространяет его «языковость» сразу на всю историю без изъятия. Мы теперь знаем, что не просто «говорим прозой», но и всегда так говорили.

Нет, рефлексивное заимствование языка не тождественно дорефлексивному заимствованию.

Искусство принимает вместе с рефлексией некое двойное существование. С одной стороны, это новый круг произведений, построенный с помощью нового языка, с другой — это просто новый язык, представленный примерами специально для этого созданных экспериментальных произведений. Художник не столько говорит нам что-то на новом языке, сколько говорит нам, что он умеет говорить на языке искусства и что именно поэтому он — современный художник.

И художник, и зритель теперь должны обладать некоторым позитивным двоемыслием — мыслить сюжет и его предметы, с одной стороны, и свободу в выборе средств, с другой. А следовательно, они должны мыслить выбор средств из известного «репертуара» и тем самым иметь в виду весь репертуар, на который намекает этот

выбор. Тут не просто новые средства и не просто новые произведения. Тут и новый этап художественного мышления. Насколько он способен к долгому существованию и развитию — вопрос, на который современное искусство пытается дать ответ. Некоторые называют этот рефлексивный переворот вступлением в постмодернизм. И тогда постмодернизм надо начинать отсчитывать прямо с посткубистического Пикассо. Но это лишь один из ответов.

Если это не «конец» истории, то это один из ее концов, за которым начинается «другая история». Другая история — потому что это уже история свободы от исторической смены языков и стилей. Но подлинная ли это свобода? Появляются сомнения и подозрения в том, что это если и не обман, то самообман. И хотя все очень ярко и соблазнительно, какая-то есть в этой яркости тревога.

Что нам-то радости от его рефлексии? Если мы знали старую живопись и ее глубины, что нам с того, что некто выучил новые языки и вместо симфоний Бетховена начал играть на флейте Пана? Хотим ли мы плясать под эту дудку? Не гипноз ли это, не загипнотизированы ли мы в который раз?

Почему мы должны так высоко оценивать эту рефлексивную двойственность, являет ли она то чудо, которого мы не знали раньше?

В границах межвоенных лет (1917—1939) эти вопросы звучат еще более или менее безобидно. После Второй мировой войны атмосфера меняется. Тот же Пикассо начинает гнаться за обновлением языка живописи, отчего едва ли не задыхается.

Постараемся рассмотреть языковые игры Пикассо и других художников в посткубистический

период и нащупать в них новые возможности. Ведь ради них-то все и делается.

## *Письмо 58*

### **Пикассо и женщины**

Может быть, Пикассо и не самый великий художник, но он уж подлинно — искусствовиспытатель.

Начинал как все. Написав огромную картину «Наука и милосердие» в духе передвижников, некоторое время подрабатывал афишами в барселонском кафе, а потом переехал в Париж, завел себе подружку Фернанду Оливье, поселился в трущобе «Бато Лавуар» и начал свой «голубой период», который для многих и остается его визитной карточкой.

Затем наступил «розовый период», и Пикассо завел дружбу с акробатами и арлекинами. Это у него потом слямзил Феллини — толстяков, обезьян, собак и акробаток. Девушка-циркачка вскоре превратилась в молодую мать, появилась драматургия женской доли.

Мог бы Пикассо смело оставаться в этих цветах нижнего белья 50-х годов, но вдруг произошло нечто непонятное, и он написал своих «Авиньонских девиц», кстати сказать, голубых и розовых. Но тут женщины и выступили на арену в новом свете. Картина возмутила всех. Даже Брак отверг ее как гимн уродству, несмотря на то, что именно «Авиньонские девицы» и считаются точкой, с которой, как принято теперь полагать, начался кубизм, их совместное предприятие.

Пикассо написал девиц в 1907 году, когда ему шел 26-й год. Это возраст ранней творческой зрелости. Пушкин написал в это время «Онегина», Флоренский — «Столп».

Ступив на путь рефлексивного выбора и изобретения языков, Пикассо ринулся в неведомые области. В его случае продуктивность приняла особый оборот.

Сама работа в последние десятилетия жизни автора носила какой-то нервический характер. Казалось бы, старый мастер мог творить неувядаемый шедевр годами, беспрестанно его совершенствуя, — он же делал по 10 картин в день.

Время работы над картиной зависит не только от темперамента художника, но и от временности самой картины. Не всякую картину можно писать годами (как Александр Иванов «Явление Мессии»), не всякую картину можно написать и за два часа.

Или вот его знаменитые реплики — на «Менин» Веласкеса или «Завтрак на траве» Мане. Их десятки. Кому они предназначались, почему их было так много?

Существует расхожая теория о связи стилей и жен у Пикассо — «Новая жена — новый стиль». Эта теория неплохо подтверждается фактами, но принять ее за объяснение живописи нельзя. Энергетика Пикассо, безусловно, питалась всепоглощающей живописной страстью.

Иногда создается впечатление, что живопись для Пикассо была игрушкой, от которой он не мог оторваться. Что-то в этом образе угадано, но сводить к нему историю его живописных исканий тоже непродуктивно.

Мне кажется, что дело тут в том, что Пикассо постоянно искал какой-то ход, который с десятых годов мерещился его воображению.

Если вернуться к аналитическому кубизму как воплощению идеи становления, где интеллектуальная и пластическая интуиция художника движется в процессе вневременного разворачивания, то можно было бы предположить, что пребывание в этой интуитивной временности и стало для Пикассо способом жизни, своего рода наркотиком. Можно было бы сформулировать эту мысль еще грубее — Пикассо удалось каким-то образом попасть во временность самой живописи или самой живописности, и он начал жить в этой временности, в этой темпоральности и телесности. Он сам стал живописью, а его картинки — это уже только какой-то побочный продукт ее. Быть может, они-то и стали его личностью, и, говоря — «Пикассо», мы имеем в виду именно живопись, а не его самого.

Живя внутри живописи, Пикассо также жил с женами и любовницами, но они друг друга почти не понимали. У них постоянно получался какой-то странный срыв. Исключением была, быть может, только Дора Маар, но и с ней отношения зашли в тупик. Едва ли жены служили для Пикассо теми «музами», которые определяли его стили. Оказавшись в мире художественных языков и потеряв дорогу назад, он, безусловно, должен был находить некий компенсаторный механизм этого затворничества. Ведь попав в систему языка, а не содержания, Пикассо пытался достичь самореализации как переводчик, он переписывал с чужих языков на свой. Удавалось ли ему таким образом выйти из герметичности

языка и сколь долго он удовлетворялся таким выходом?

Вот его бесконечные реплики на «Завтрак на траве» Мане. Чем они отличаются друг от друга, почему вслед за одной репликой немедленно следовала другая? Не появлялось ли в Пикассо какого-то раздражения?

Нам интересно знать это, чтобы понять, как шел этот поставленный на себе эксперимент пересадки органов, соединения человеческого и живописного бытия.

## *Письмо 59*

### Живопись

Мне кажется, может возникнуть впечатление, что я слишком увлекся Пикассо. Писать о нем интересно, это фигура магнетическая. Но есть и другое обстоятельство, которое объясняет, почему я хватаюсь за Пикассо, как утопающий за соломинку.

В наши дни живопись превратилась в море разливанное. Хорошо рассуждать о живописи Ренессанса или XIX века. Там автор может углубляться в структуру смыслов, не рискуя потерять самый предмет. Но вот за прошлое столетие, то бишь двадцатый век, такая привилегия у пишущего о живописи в целом, увы, оказалась отнята.

Сегодня на сцене живописи — искусство разных стран, эпох, стилей и отдельных художников, претендующих на значимость, сопоставимую со значимостью эпох и культур.

Чтобы справиться с этим, искусствоведческая мысль предложила отмычку в виде категорий «по-

листилизма» или «стилистического плюрализма». Но эта отмычка, собственно, ничего не отпирает, она только констатирует факт — одновременное существование многих стилей. И если уж браться за эту проблему всерьез, то стоило бы поставить вопрос о самой этой «одновременности», ибо она очевидно профанна и привязывает свои наблюдения к ничему не значащей календарной оси.

Импрессионизм уже стал салонным, импрессионистические пейзажи можно найти на любой художественной ярмарке. Такова же судьба сюрреализма — существует немало любителей подработать на этом поприще. То же и экспрессионизм, фовизм — да все что угодно. Есть любительский абстракционизм. Есть даже рыночный пикасизм.

Живопись разделилась на этажи. Есть барахольная живопись мелких галерей, которая чуть лучше живописи настоящих барахолок, есть галереи побогаче, есть, наконец, художники транснационального масштаба, которые стоят огромных денег и о которых нужно говорить, только сняв шляпу.

Спрашивается — куда девать плебейскую живопись и можно ли принимать ее всерьез.

Но можно ли считать воистину плодоносящим поле дорогих художников? Что ближе к китчу — барахолка или дорогая галерея? Все наблюдения склоняют к мысли об иной системе времени, нежели время стилистической эволюции. Путая эти времена, мы попадаем в ложное пространство отождествлений.



Вот почему я хватаюсь за Пикассо и готов был бы схватиться за Модильяни, Матисса, Сутина, Бекмана, Кокошку или даже за Уорхола — но не за Живопись в целом.

Беда в том, что тут не просто множество имен и судеб, тут множество взглядов на существо дела, на самую живопись, множество способов ее делать. И нет оснований проводить в этом множестве какой-либо вразумительный отбор.

Будь я галерейщиком или торговцем живописью, я бы выбрал себе что-нибудь по вкусу. А то пользовался бы самым этим многообразием как средством постоянно обновлять сцену и развлекать публику. Но коли я взялся писать о живописи как таковой, то положение получается затруднительное и, наверное, даже ложное.

Могут сказать, что я погнался за химерой, за идеальным предметом, который существует только у меня в голове, что я попался на удочку лингвистической ошибки, что из того, что есть слово «живопись», вовсе не следует, что где-то должна существовать эта вот единая и универсальная «живопись» и подобный классифицирующий рассудок пора сдать в архив.

Нужно иметь дело с тем, что есть, и не навязывать этому наличному материалу никаких общих законов.

Почему же я не внимаю этому трезвому голосу?

Причина простая: я продолжаю верить в то, что существует «живопись».

Такой подход могут назвать романтическим проектом. Возразить трудно.

Однако «так поступают все». Любой художник мыслит и действует так, как если бы он представлял от имени некоторого Искусства или

Живописи. И я в данном случае рассуждаю, скорее, как художник, чем как искусствовед, который готов все раскладывать по полочкам.

Я думаю, что могут существовать картины, написанные красками на холсте, но не являющиеся живописью или причастные к ней в очень малой степени. Собственно концептуализм, соц-арт, да и многие другие современные течения как раз живописью быть перестали, их нужно отнести к иному виду.

Времена единого искусства миновали, нет единого искусства, нет и единой живописи. Некогда казалось, что границы жанров определены навек. Сегодня так думать нельзя, идет смешение видов и жанров, образуются художественные гибриды.

Мне кажется, что все эти коллизии и противоречия уходят своими корнями в неразработанность идеи времени и проблем темпоральное™. В результате системы классификаций и типологий, которыми оперируют искусствоведы и культурологи, приводят их к ложным и парадоксальным отождествлениям. Если бы можно было все это разделить в соответствии с природой временности тех или иных социальных, культурных или психологических процессов, то открылась бы перспектива исследования онтологии художественных феноменов. Все это как-то связано и с такой темпоральной категорией, как история. Конечно, можно привести на выставку живописи живую корову и оставить ее в зале в качестве экспоната. От этого история живописи, как от дюшановского «фонтана», должна обрести новый поворот. Но если в коровнике повесить картину хоть Пикассо, хоть самого Дюшана — коровы от этого коровами быть не перестанут. Я полагаю, что и в

мире культуры коровы остаются коровами, а писсуары — писсуарами.

## **Письмо 60**

### **Личность**

Личный взгляд на существо живописи — естественный для художника. Он ни в какой степени не исключает общих и общепринятых взглядов. В самом искусстве Нового времени такой личный взгляд постепенно стал нормой. И эту норму называют индивидуализмом. Индивидуализм и личность, однако, мы привыкли различать.

К индивидуальному принято относить уникальные стечения обстоятельств, связанные с жизнью, биографией или местоположением человека. Так, случайный ракурс, точка зрения в непривычной перспективе относятся к индивидуальному взгляду, и этот индивидуальный взгляд противопоставлен некоей ритуальной норме видения и смотрения. Для торжественных социальных ритуалов принимается некоторая обобщенная схема расположения зрителя, и отклонения от нее стараются не подчеркивать. Эти отобранные и нормативные позиции не считаются индивидуальными: они не случайны, они строго нормативны и порой — каноничны.

Однако такой вариант индивидуальности часто сам не выражает ничего, кроме случайности. Так, может показаться, что взгляд на сцену из «царской ложи» нормативен, а с верхних ярусов «галерки» индивидуален, но на самом деле тут только различие социальных позиций и точек зрения.

Борьба с индивидуализмом в искусстве часто выражается в экспликации всех возможных социальных позиций и точек зрения, что делает излишним индивидуальный взгляд. Этот индивидуальный взгляд уже «учтен» в полном каталоге точек зрения и сам по себе излишен. Порождение текста описывается в категориях, не требующих какого-то личного участия. Структурализм похоронил автора.

Но если нет индивидуального автора, то нет и индивидуального зрителя, читателя, слушателя. Индивидуальные зрители и читатели расписываются по типологии и шкалам возможных типов восприятия, и совокупный эффект учитывается в теоретической модели.

Получается, что индивидуальное восприятие и творчество было необходимо только как переходная ступень от привилегированной точки зрения ко всей возможной совокупности взглядов, и, когда последняя описана и зафиксирована, этот индивидуальный взгляд отпадает за ненадобностью.

Но такой подход не позволяет понять механизмов переживания. Переживание живописи как темпорально-телесное событие не может исключить индивидуальное и личное, так как только личное и индивидуальное восприятие остается инструментом смыслового постижения произведения.

Его возможности не могут быть лимитированы, калькулированы и сведены в систему, исключаящую личный опыт.

Произведения поп-арта, концептуализма и им подобные строятся изначально как структуры за-

ведомых смыслов, где процесс восприятия всегда либо излишен, либо строго расписан в партитуре и сценарии того или иного «хепенинга», так или иначе «организован».

Величайшим достоинством живописи, как я ее понимаю, оказывается именно неорганизованность живописного переживания.

Потому что интерпретация есть завершающая фаза процесса, а в переживании живописи эта фаза размыта и определяется только изнутри самого смотрения. В противном случае живопись утратила бы свою привлекательность.

С другой стороны, в смотрении и усмотрении тех или иных живописных эффектов видны не только внимание и способность различения, но и любовь к самой предметности и колориту, которые созначны личной причастности зрителя к произведению. Я не могу быть человечески причастен к переживанию чистого символа или знака, но я необходимо человечески причастен к судьбе предметностей живописи.

Эта форма человеческой причастности не тождественна самополаганию и выбору, о которых я говорил выше. Тут не столько выбор, сколько добровольное взаиморастворение. Художник влюбляется в свой предмет, зритель следует за ним. И там, где этой любви нет и где на ее месте находится социальный протест, ирония, сарказм, остроумие и прочее, там, конечно, личность участвует в процессе созерцания как-то иначе, хотя и там, думаю, участвует все же именно она, а не теоретически исчисленный зрительский стереотип.

Вот почему не индивидуальность и не личность, а именно человечность оказывается, на мой

взгляд, той темпорально-телесной инстанцией, где происходит переживание.

Возвращаясь к позднему Пикассо, я вижу, как в его искусстве взаимодействуют и противодействуют эти векторы — знаковой типологизации, языковой условности и предметной индивидуальности картины, как в них сталкивается личное и безличное, дорогое сердцу, человеческое и иронически отчужденное. Можно думать, что такая структура внутренней раздвоенности выражает какие-то человеческие черты художника, противоречивость его натуры, в которой желание независимости переплетается с сочувствием и любовью, которые его этой независимости лишают.

Вопрос, который, как мне кажется, остается открытым, — насколько прочен итог такого взаимодействия и противодействия, насколько способен зритель воспроизводить его в своей интеллектуально-интуитивной практике созерцания, насколько идеальность, телесность и темпоральность в этих поздних работах соразмерены с опытом зрительного смотрения. Не есть ли этот итог своего рода фокус, некое моментальное озарение, после которого начинается распад?

Но не такова ли и судьба самой личности в наше время? Можно ли говорить, что мы всегда личности и живем в мире личностей? Или же личности наши существуют, скорее, как моментальные проекты, которые редко, в особых жизненных обстоятельствах, осуществляются, а осуществившись, стремительно распадаются.

Не связаны ли известные трагедии в жизни художников именно с этой неустойчивостью личного бытия? Почему покончили с собой Ван Гог,

Никола де Сталь, Паскин? Чем и как спасался от угрозы самоуничтожения сам Пикассо?

Как бы ни отвечать на эти вопросы, мне кажется, что живопись самой своей природой оказалась адекватна их постановке. И если живописи суждено еще жить, то ей вновь придется соразмерять свои средства и формы со средствами и формами самоосуществления человека.

### *Письмо 61*

Нужны ли мы нам?

Вот пишу я, Олег, про всякие там разности, телесности да темпоральности, а на душе неспокойно. Все мне кажется, что я как-то не о том. Ведь если по правде, то в живописи мне нравится не телесность с темпоральностью, а как светится какое-то зеленоватое пятнышко, а за ним что-то темное-темное, с фиолетовым отливом, а сбоку что-то такое розовато-желтое приютилось, и вот сердце радуется, глядя на этот желтенький мазочек, и дух захватывает от того, как он светится на фоне того, темно-фиолетового.

Но разве можно так писать?

Почитывая литературу, вижу, что нельзя. Нужно писать про время и избыточность.

Вот я пишу, что цвет избыточен. Это правда. Сегодня съел редиску и задумался, ну чего ради она такая красная — ведь живет под землей, где цвет ее никому не виден. Неужели Господь сделал ее красной для натюрмортов будущих Сезаннов?

Но ведь не исключено, что и живопись избыточна. Зачем, вообще, все это — Пикассо, Мане,

Гоген — жажда творчества, доводящая до самоубийств, конфликты с публикой, постоянные надежды на нечто эпохальное. Разве все это не избыточно?

Но ведь избыточно всякое искусство. Тот, кто пытается оправдать искусство разного рода приспособительными или эволюционными целями, просто не может признать факта избыточности как одного из краеугольных камней вселенной. Однако именно в избыточности таится феномен свободы, стало быть, бегство от избыточности есть бегство от свободы. Ибо свобода — вещь столь же привлекательная, сколь и опасная. Впрочем, живопись, как манифестация свободы, едва ли представляет ту опасность, которую видят в ней борцы с дегенеративным искусством или формализмом.

Если взглянуть на историю современной живописи со здоровым простодушием, то она покажется просто каким-то азартным, но не слишком оправданным предприятием.

Конечно, в это дело вкладываются миллионы долларов, издаются книги, строятся музеи, публика интересуется. Но мы оказались в этой ситуации, и у нас нет возможности объявить все это чем-то несерьезным. И не потому, что тут крутятся гигантские деньги и уже в эту историю вовлечена масса людей. Нам остается лишь верить, что все, что происходит, имеет смысл и что те размышления, которые нас посещают, не менее оправданы, чем все остальное.

## Письмо 62

### Излишества

Никита Хрущев боролся с архитектурными излишествами, хотя и не был похож на аскета. Излишества — спутники избыточности. А избыточность существует в таком множестве видов, что можно сказать, что она сама — в избытке. Избыточна не только окрашенность мира, но и его пространственность. Правда, тут разные формы избыточности. Пространство необходимо, окрашенность факультативна. Даже банального Евклидова пространства — слишком много. Его избыточность — количественная. В то время как окрашенность мира — избыточность качественная. Впрочем, не исключено, что в современной ситуации и красочность становится количественной избыточностью.

Бесконечная вселенная — это слишком много. Даже конечная, но такая, которую не объять умом, — тоже великовата. Нам не поднять и не осилить ее, ни физически, ни умственно, ни эстетически. Думаю, что вечная жизнь — тоже избыточна, и единственным оправданием вечной жизни, может быть, как раз и является бесконечность мира. Вечность нужна только для того, чтобы иметь дело с этой бесконечностью.

Существуют и более скромные излишества и избыточности. Избыточен, например, язык. Мысль тоже порой бывает излишней.

Вот искусствоведческая мысль сплошь и рядом излишняя, как для зрителя, так и для самого художника. Она им не нужна.

Личное, индивидуальное творчество традиционно было излишним. Никто в древности не желал самовыражения, как не стремится к самовыражению плотник, водопроводчик и водитель автобуса. Это пришло позже. Но самовыражение началось еще до того, как было осознано и сделалось целью. Сегодня мы находим, что искусство иконописцев лично. Какой-нибудь Феофан Грек или Пьеро де ля Франческа предстают перед нами как создатели индивидуальных миров, хотя они об этом не помышляли, а уж то, что получились «миры», — это сверх программы. А парадокс в том, что получились не хуже, чем у тех, кто был не прочь создать собственный мир, стиль и прочее.

Римский клуб поднял вопрос о чрезмерности человеческой экспансии в природу. Но нет ли чего-то аналогичного в строительстве «новых миров»?

Человечество за последние пять тысяч лет столько всего наизобретало, что совершенно непонятно даже, как оно это успело, постоянно воюя, враждуя, воруя и грабя. Одних языков сколько придумано. И вот оказывается, что и языки — избыточны.

Первая фраза учебника по палеонтологии гласит: «99 процентов всех, когда-либо существовавших видов — вымерло». Итог избыточности — вымирание, оскудение. В известном смысле — экономия.

Экспансивность авангарда сопряжена с агрессивностью. Но экспансивен и историзм, так как расширение исторического пространства-времени в равной степени расширяет возможность духовного существования. Спрашивается, «для кого на свете столько шири»?

Возможно, что расширение духовной вселенной имеет в виду прирост самого человечества, рост населения.

Или дело в самой эволюционной программе человечества? Может быть, человечество нуждается в избыточных программах, которые играют роль необходимых ему ориентиров.

Подобное предположение одновременно и оправдывает и отрицает агрессивность авангарда. Оно может оправдать его в качестве необходимого усилия по расширению границ возможного, и оно же должно осудить его как силу, вынуждающую к «вымиранию» наличные культурные системы. Но более всего такая гипотеза должна поддерживать всякого рода гибридизацию, так как гибриды и расширяют и сохраняют возможности рода.

В живописи мы видим довольно активную «гибридизацию». Некоторые свойства живописи эволюционируют, заглушая прочие. Символическая архаика вытесняет живописность. Но сохранить ее можно не только как музейный экспонат или генофонд.

## **Письмо 63**

### **Пикассо и Вермеер**

Недавно разглядывал работы Пикассо 1917—1926 годов, и захотелось скопировать одну «бабу» так называемого «классического» периода. Потом задумался — почему я выбрал именно ее?

Как и всегда, у Пикассо тут как бы две наложенные друг на друга системы. Первая — это ка-

кой-то намек на человеческую ситуацию, скажем — одиночество, женственность, возраст, смерть, любовь и прочее. С другой стороны, это разработка чисто пластических тем: массивность, свет, анатомические гиперболы — огромные ручки и ножки, что делает вполне человеческую позу монументальной. Эта архаическая прама-терь сидит в обычном кресле.

Монументализация обыденного жеста противоположна героизации современного человека в соцреализме или фашистском искусстве, где реалистически изображенному человеку приписывались какие-то героические позы. Тут же у Пикассо некая циклопия просто присела подумать о чем-то. Не правда ли, — мило? Но белое пятно на платье, упавшее как бы из кухонного окна, бросает на всю картину такой свет, в котором эти гиперболы и трансформации растворяются, и для нас открывается путь туда, в картинное пространство, в атмосферу. Мы уже — рядом.

Женщина была для Пикассо и привлекательной, и загадочной, как сказочное существо — сильное и в то же время иное. У Пикассо нет мужиков такого же каменного рода, это всегда *бабы*. Какая-то архаическая память матриархата.

Быть может, тайна отношений Пикассо с женщинами и объясняется этой архаической интуицией женщин-баб как каких-то иных существ. Они постоянно меняют роли. Одни — сексуальные игрушки, другие — романтические страдалыцы, а вот эти — каменные чудища, идо-лы.

Вот пишу все это и вижу, что даже тут, стараясь говорить о живописи, уклоняюсь в психологию. Про сам по себе свет, цвет, пластику словами ничего не скажешь.

Ну что можно сказать о белой стенке, написанной Вермеером? Ну, стенка, ну белая. Ну, видно, что вечер. Вот кухарка льет молоко из кувшина в миску. Молоко белое, кофта желтая. Почему же от всего этого мурашки по спине, почему все это, как говорил Бродский, «берет нас в клещи»?

Ведь когда смотришь на картину, кажется, что восторг вызывает вот эта линия, вот этот свет и цвет, или на самом деле это эффект совокупности других линий и цветов, который сам по себе не виден, а виден как сияние этих частных.

Будь тут иная фигура, другой первый план, и стенка перестала бы светиться. Но мы-то видим, что она светится *сама по себе*.

Вот интереснейшая иллюзия реализма. Для того чтобы вещи выступили в своей собственной природе, искусство должно создать иллюзию их реальности.

А вот у Пикассо — иллюзия ирреальности. То есть у Пикассо иллюзорность не спрятана, а карикатурно подчеркнута. А в итоге — почти тот же эффект автономности изображения. Мы понимаем, что таких вот баб нет и быть не может. Но в то же время видим — вот она тут, сидит рядом. Один голос говорит — «это гипербола, таких баб не бывает». А другой голос — «ну, смотри, вот сидит же, вон у нее и платье смялось, и луч света на колене». А первый снова — да не свет это, не нога — пятна краски, видишь, мазки, кляксы. Вижу. Но и бабу тоже вижу.

Этот диалог происходит какое-то время, и в это время мы находимся *там*, — не внутри картины и не вне ее, а где-то на грани, на границе. Значит, мы — свидетели?

## Письмо 64

### Слово и изображение

Читая книгу Е. Деготь о современном русском искусстве, в котором основное место, — можно даже сказать, все место, — отведено авангарду и разным его вариантам, я задумался: отчего же и соцреализм, и его антипод — соц-арт, и концептуализм — оказались столь схожими. Пожалуй, корень в их приверженности слову. Революции и контрреволюции сопряжены с магией слова. Словесная символика важнее чувственности.

В соцреализме не так уж важно, как и что там нарисовано, важно — о чем *говорит* картина. Если вспомнить это хайдеггеровское «смотрите», то тут явно перевешивает — «слушайте». Слушайте и слушайтесь.

Московский концептуализм играет на иронии, высмеивает и изображения, и слова. Зрителям остается хихикать, ибо все уже сказано. Добавить нечего. Прежняя идеологическая немота сменилась иной формой бессловесности — хихиканьем. Тут иной способ использования языка — им уже не говорят, его просто высовывают. Высовывание языка и есть предел отношения к речи. Когда нечего сказать — остается высунуть язык. Конечно, это возможно лишь тогда, когда по морде уже не бьют и исчезла опасность язык «прикусить».

Пожалуй, «немая сцена» есть благотворный перерыв в заболтанности, на которую указывают мусорные обрывки речи Кабакова. В молчании на сей раз можно видеть уже не «знак согласия», а условие обдумывания. В этом состоянии зрение,

отбрасывая муляжи идеологических конструкций, освобождается для смотра. Для того чтобы видеть, нужно перестать видеть то, что тебе навязывают.

Коллективистские программы революционного искусства были своего рода потемкинскими деревнями, декорациями, в которых не было бы ни малейшей лазейки, ведущей вовне.

Идеологическое значение искусства состоит в его способности придать правильную замкнутость сознанию, оставив в нем открытыми только те отверстия, в которые соответствующая идеологическая и политическая инстанция могла бы вводить свои запугивания и обещания.

Тоталитарное искусство было — как и всякая мифология — замкнутым, герметичным. Но железный занавес не был герметичным, в нем оставались щели, через которые вирус враждебной идеологии проник и, в конце концов, уничтожил систему.

Борьба авангардистов со словом — в поэтической зауми и абстрактном, то есть неподвластном слову, изображении — была борьбой с властью, поначалу казалось — с советской. Оказалось — с любой; то есть сама была борьбой за власть.

Слово всегда может обозначить окружающий, видимый мир, так, чтобы сделать его видимым лишь настолько, чтобы вид его в точности соответствовал тому, что можно знать. Таков путь рекламы, политического плаката и визуальной аранжировки всей материально-пространственной и знаковой среды. То есть путь дизайна.

Запрещены словесно-изобразительные конструкции, которые способны разрушить герметичность этой среды, породить сомнение в подлин-

ности самих изображений и слов, парадоксальные и иронические конструкции.

Подобного рода герметические системы обесценивают не только изображения, но и слова. Ограничение слова в тоталитарных системах ведет к цитатничеству мысли не меньше, чем трафаретность изображений.

Герметизм, однако, присущ всякой органической культуре. Тоталитарные режимы отличались только тем, что карали за нарушение своих табу физически. В иных культурах для нарушителей создаются области инакомыслия и инаковидения.

## Письмо 65

### История

Подавленность живописи нельзя объяснить одной враждой между словом и изображением. Тут и общая подавленность искусства авангардистской концепцией истории.

В этой концепции история была динамизирована. Античное понимание истории статично — золотое прошлое, нынешний железный век, будущее, которого еще нет, но оно уже учтено и потому есть. Но динамизированная история начинает безумный бег, и мы почему-то должны бежать *рядом* с ней, а то и забегать вперед.

Об этом довольно точно говорит Илья Кабаков в диалогах с Гройсом. Складывается иллюзорное представление, что тот, кто отстал, — вообще выпал из жизни, несмотря на то, что 99,99% людей к этому бегу истории относятся равнодушно. Ведь и без истории в мире полно соблазнов.



Нет, все твердят — «история, история». Воистину в историзме немало истеричности.

Конца истории испугались как «конца света». Будущее, в котором сбудутся все наши надежды, — есть не что иное, как миф о рае после того, как вертикальную ось мировой иерархии «наклонили» и сделали ее осью времени. Теперь все держат руку «на пульсе времени», как будто само время — умирающий.

Какое все это имеет отношение к живописи? Самое прямое. Темпоральность живописи свидетельствует, что можно жить во *времени* картины, которое ни в коем случае не есть время истории или эволюции, в том числе и истории самой живописи. Если последние там и присутствуют, то лишь как некие частные голоса.

Если же слышать только ход истории, то это картинное существование и его темпоральность сводятся к дате написания картины.

Быть может, не самое слово, но газета, радио, телевидение сделали историю столь назойливо стремительной.

Медийная избыточность ограничила область видимого и слышимого. Путешествие во времени стало уподобляться ночному путешествию на автомобиле, который высвечивает лишь десяток метров перед собой. Это напряженное всматривание в то, что непосредственно перед нами, не имеет ничего общего с парением во времени картины.

Характерно, что данное явление напоминает современный институт моды, который Б. Гройс готов положить в основу теории искусства. Но этот феномен присущ прежде всего так называемой «молодежной» культуре и эксплуатируется коммер-

ческой рекламой, которая сегодня оказывает сильное влияние на живопись. Чарлз Саатчи — законодатель авангардистской моды, выходец из Ирака — имел в Лондоне самое успешное рекламное бюро, затем перешел на торговлю картинами.

Гройс рассуждает как владелец галереи или торговец картинами. Ему все мерещится обмен, и картина, которую никто не покупает, — для него мусор. Он как-то запамятовал, что у Ван Гога никто ничего не покупал, следовательно, картины Ван Гога «создал» тот, кто купил их и понес в музей, как писсуар Дюшана. Гройс недооценивает и тот факт, что сам Дюшан выбрал именно Леонардо. Не имеет ли именно он прямого отношения к испорченной Дюшаном репродукции?

Авангард все сильнее привязывается к политике — именно здесь время течет в темпе ежедневной перемены декораций. Уже не техника, а предвыборные кампании ближе всего к авангардному мышлению. Не исключено, что «черный квадрат» превратился в «черный пиар». Демонстрации моделей стали своего рода театральным шоу, в котором не сегодня завтра появятся герои СМИ. Жириновский, демонстрирующий купальник, — вот проект, адекватный современному чувству стиля.

Критика же и на самом деле сближается с рекламой. Элитарная критика — реклама для избранных. Игра терминами, номенклатура всех этих «прото-экспрессионизмов» и «пост-фигуративного романтизма» вполне заменяет знакомство с произведениями. Картины художников — не более чем иллюстрации исторического детектива, ибо речь идет об убийстве. То власти стремятся убить искусство, то искусство покушается на

жизнь властей. То публику стремятся одурачить, то публика капризничает и наносит удары по репутациям. В начале 90-х годов Гройс, ссылаясь на французский постструктурализм, писал, что поскольку все знаки материальны, то до конца свети знаковые конструкции к программным значениям нельзя, и поэтому искусство окончательно добить не удастся. В материальности знака ему видится некоторое избыточное содержание, которое путает карты программиста и вносит в произведение нечто неучтенное, что может продолжить ему жизнь и за гранью его исторической девальвации. Это, конечно, похоже на правду, но едва ли стоит видеть в материальности искусства лишь дефект знаковой конструкции. В ней содержатся телесность и темпоральность, не совпадающие с логическим временем и субстанцией чистой мысли.

Быть может, рано провозглашать смерть гуманистически ориентированного искусства, искусства с автором? Дело не в существовании автора, а в мифе, который управляет чтением. Если этот миф содержит вектор темпоральное<sup>TM</sup>, ортогональный линейному историческому времени, то постижение произведения останется событием и без истории, впрочем, никак историю не отрицающем.

## *Письмо 66*

### Культурное и профанное

История в Новое время слилась с идеей прогресса. Согласно концепции прогресса, все новое лучше прежнего. И какой бы ценой ни покупал-

ся шаг вперед, он, безусловно, приветствуется. Прогресс в искусстве символически совпадает с общим движением культуры, и потому каждая художественная инновация приветствуется как обещание лучшей жизни.

Чем же достигается прогресс? Научными и техническими открытиями, борьбой классов или усилиями политических лидеров? Художник может пользоваться плодами науки и техники, географическими открытиями, классовыми завоеваниями и, наконец, собственной волей. Прогресс в мире художественных форм символически рассматривался авангардом как полноценный вексель исторического развития. Поэтому художественный авангард и стал так высоко цениться.

Но откуда берутся новые художественные формы? Порой они становятся следствием технического прогресса — такова масляная живопись ван Эйков или кинетическое искусство. Порой новые формы рождаются в ответ на социальный заказ новых социальных классов, слоев и групп. Таково буржуазное искусство Нового времени. Порой искусство выражает новую идеологию — таково христианское и социалистическое искусство.

Но коль скоро художественный прогресс становится делом художественных инициатив, художник берет на себя роль пророка, предлагая человечеству новые формы. Простейший вид новаторства — отказ от традиционных форм. Например, отказ от предметного изображения. Абстрактное искусство — самый чистый случай. Недавно была разыграна с убийственной пунктуальностью следующая комедия: молодой английский художник Себастьян Хорсли купил свое «распятие». Его распяли на Филиппинах за три тысячи долларов. Он, разумеется, остался жив, но

картины его все же подорожали. Перед публикой приходится распинаться.

Но долго на отказе не продержаться, ибо новаторы следующего поколения, действуя методом «отрицания отрицания», будут вынуждены вернуться к традиции. Откуда взять новое?

Конечно, возможен целый набор гибридизаций и деформаций. Можно нечто усиливать, ослаблять, переворачивать вверх ногами, смешивать и прочее. Считается, что подлинная оригинальность труднодостижима. Наверное, это на самом деле так, но неизвестно, что труднее — достичь подлинной оригинальности или подлинного совершенства.

Массовый характер новаторства в последние десятилетия при относительной независимости технического прогресса и социальных революций от открытий собственно художественных привел к тому, что оригинальность художественных инноваций осталась единственным признаком художественной эволюции и обосновывается лишь рефлексивной необратимостью художественного мышления. Отрицания и отрицания отрицаний фиксируются в культурной памяти и патентуются в некотором культурном архиве.

Об этом пишет Б. Гройс, предлагая в своей книге «О новом» теорию художественного развития, основанную на постоянном стремлении к новизне. Культура, по Гройсу, есть архив, который заинтересован только в новом, так как старое в нем уже есть. В культуре идет обмен, что-то профанное «валоризируется», а кое-что из прежде ценного «профанируется». Описанный механизм — нечто вроде «вечного двигателя» художественных инициатив. Постоянный процесс

утилизации вторсырья, recycling, предполагает, вероятно, присутствие в архиве фигуры эксперта — того, кто определяет новизну нового и руководит импортом культурных объектов. В качестве парадигмы инновации Гройс рассматривает «ready-made» Дюшана — перенос объекта через ценностную границу из профанного в культурное; прием такого переноса кажется ему универсальным, действующим даже в эпохи Средневековья и Ренессанса.

«Новое» в этой концепции уже не претендует ни на истинность, ни на власть над будущим. Новаторам и не хочется, чтобы их идеи распространились, ибо таким образом они лишатся оригинальности, которая как раз и ценится архивом. Оригинальность, по Гройсу, вытесняет не только совершенство, но и истинность, как более важное свойство историчности, характеризующее тот или иной момент времени.

Модель Гройса описывает вариант культуры, в которой вхождение в элиту обусловлено не древностью, а новизной. Здесь сказываются итоги двух революционных переворотов. Однако сами же революции столь быстро устанавливают свой собственный истеблишмент и «революционную аристократию», что верить в действенность этой инновационной технологии трудно.

Гройс убежден в том, что мировой архив обладает способностью отличить новое от старого. Но в это тоже трудно поверить. Архивариусы и специалисты по машинной памяти забывают реальные архивы бесконечной макулатурой. Оттуда выудить что-нибудь труднее, чем создать новое. Скорее уж новое и создается оттого, что с архивами лучше не связываться. Чем обширнее архивы, тем меньше шансов в них что-нибудь найти.

Новое, даже если оно и на самом деле новое, легче «выдать» за новое, «раскрутить».

Гройс настаивает на том, что ценна только «переоценка ценностей». Но есть и ретроспектива, восстановление ценностей. Проблема восстановления ценностей рассматривается Гройсом как вторичная утилизация бывших ценностей, прошедших фазу профанации. Но применение этого механизма, скажем, к Кандинскому выглядело бы натянутым. Едва ли уместно считать, что он валоризовал лоскутные одеяла.

Отчасти, конечно, Гройс прав. Есть люди, рассматривающие новизну как единственный признак художественного произведения, и есть некие институты, условно называемые «архивом». Но едва ли можно на этом построить универсальную модель искусства. Ведь на самом деле ни культура, ни архив не нуждаются в новизне. Ни музеи современного искусства, ни патентные бюро сами по себе ее не требуют. Новизна может быть востребована только там, где есть ограниченность качественных ресурсов. То есть на рынке инноваций.

Экспансия культурного в область профанного и профанация некоторых элементов культуры — лишь частный способ культурной инновации. Не «ready-made» Дюшана объясняет жизнь культуры, а сам он, скорее, нуждается в объяснении с помощью некоторых механизмов культурной рефлексии. В слое предметных подстановок критика еще способна с помощью слов обнаружить значимые элементы инновации, но в области света и цвета это уже невозможно. Кубизм несравнимо значительнее ready-made, но объяснить его переносом профанного в сферу культуры невозможно. Эстетика Гройса — это вариация на тему эстети-

ки различия. Но есть еще эстетика тождества, а возможно, существует и нечто третье, ни к тому ни к другому не сводимое.

Простого желания быть оригинальным недостаточно, необходимо еще что-то. Вот только *что* это? Что делает вещь или мысль оригинальной и новой? Не то же ли самое, что прежняя качественность, ценность, содержательность?

Оправданием усилий Гройса может быть просто указание на ценность рефлексии, о которой фактически он и пишет. Но тогда возникает вопрос об основаниях рефлексии, которые играют ключевую роль в акте инновации и валоризации, а просто следить за тем, куда что переносится, уже и не нужно. Это скучная и нудная миссия. Получается же, что вместо того, чтобы объяснить секрет фокуса, нас все время просят следить за шляпой фокусника.

Чем-то анализ Гройса напоминает и советское искусствоведение. Начав с отрицания соцреализма и пропаганды авангарда, автор «Утопии и обмена» пришел к выводу, что соцреализм и есть, во-первых, авангард, а во-вторых, даже постмодернизм. Но уж едва ли он думал, что сам станет продолжателем дела советских искусствоведов. Но если «профанное» заменить «народным», а культурное — «аристократическим», то мы увидим, как апологетика профанности превратится в апологетику народности, а перегонка профанности в культуру станет классовой диалектикой.

Оправдание интереса к инновационному обмену, мне кажется, можно видеть и в культуре современных элит, которые присваивают себе неэлитарный быт, так как постоянно испытывают дефицит в символах роскоши. Если пустынножитель или столпник освящал профанное место для

других, то элиты захватывают просранные атрибуты для создания контрастных гибридов — рваные джинсы на ногах миллиардера или ржавый примус на белоснежной вилле символически подчеркивают контраст богатства и бедности и тем самым оттеняют смысл богатства. Это не что иное, как переворачивание старого мещанского вкуса, побуждавшего украшать скромный дом атрибутами античной роскоши. Новая археология быстро ветшающего технического мира делает блошинные рынки Помпеями нашего времени.

Философия искусства обобщает способ видения, восприимчивость и стилистические предпочтения философа. Гройс безразличен к любому искусству, кроме авангардного, и потому его модель подстроена под авангард как под универсальное явление культуры, каковым он, скорее всего, не является. Однако сам авангард почему-то всегда настаивал и настаивает на своей исключительной всеобщности и универсальности. Почему так происходит — сказать трудно, ведь это противоречит основной ценности авангарда — новизне.

## Письмо 67

Слово и цвет

Итак, эксперт современного искусства находится на границе культурного и профанного, визуального и словесного — это своего рода культурный пограничник. Обязанность критика — выражать словами то, что художник выразил в невербальных формах. Критика — словесное искусство. На поддержку критики пришла наука: иконология Панофского открыла невиданные возможности

выявления скрытых значений, существенных для понимания художественных произведений. Иконология требует исторической и археологической эрудиции, но ее итог тот же — перевод произведений искусства в словесные формулы.

Художники, начиная экспериментировать с символическими играми, попадают в сферу вербального воображения. Все то, что не поддается вербализации, у них отодвигается за рамку, в область метафизического света или чистого *ничто*.

Но образованный философ, конечно, догадывается о том, что в картинах есть нечто невыразимое словами. Поэтому Гройс пишет, например, о «неопределенности» критериев мастерства. Дело не только в том, что разные люди могут по-разному понимать мастерство, и не только в том, что примитивные художники и дети, не обладающие мастерством, все же умудряются создавать значимые вещи. Дело в том, что нет достаточно внятных средств описания мастерства. Есть критики с развитым чувством формы и цвета, но философ, пишущий о живописи, может чего-то в ней не увидеть.

Кто сегодня сравнится с Вельфлином?

Владельцы галерей и коллекционеры, как правило, так же далеки от живописи, как философы, а влияние на публику и на художественный рынок они оказывают не меньшее. Щукин, Морозов, Канвейлер — исключения, которые лишь подтверждают правило.

И все же — сколько ни сетуй на неспособность слова раскрыть смысл живописи, делать нечего. Приходится приспосабливаться к слову. Иного не дано.

## Письмо 68

### Кризис жанра

Между живописью и философией в XX веке наметились тесные отношения, которые едва ли улучшили живопись, но философии дали новое поприще. Предметом философии к концу века все больше становилось искусство.

Но и художники двигались в сторону философии. Малевич и Кандинский писали трактаты, а Магритт изображал логические парадоксы.

Философы и художники встретились на перекрестке рефлексии и критики.

Колориту от этой встречи ничего особенно благоприятного не светило.

Прежде — в жестких рамках традиционных жанров, в том же пейзаже — художник мог увлечься игрой света и оттенков. Теперь он не имеет на это ни сил, ни времени. Художник изобретает стили, «валоризирует» и «профанирует», играет исторический спектакль для себя. Не уверен, что он преуспел в валоризации, но в профанировании добился немало.

Преданность искусству выходила из узких берегов галерей и музеев, энергия созидания растекалась по просторам городов и сел. Замышлялись проекты и реформы — улучшения вкуса, нравов, возрождения Средневековья, строительства социализма, воскрешения отцов, освоения космоса. Живее всего художники брались совершить какую-нибудь революцию. Они стали вторым эшелоном профессиональных революционеров, да и революционеры нередко рекрутировались из художников. И если раньше искусством без искусства была аскеза, то теперь таковой стала револю-

ция. Задачи перестройки общества, космоса и человека для прежнего, ремесленного живописца показались бы бредом, но новые художники в Витебске брались решать их с большой охотой и готовностью.

Сегодня художники ориентируются уже не на покупателя картин, а на музеи, культурные центры, университеты, телевизионные студии, рекламные фирмы. Но художник, идущий в дорогую галерею, должен нести туда прежде всего очередную революцию. Довольно естественно, что художников в XX веке тянуло в Москву или в Гавану. В Китай, кажется, не ехали, но там революционеров достаточно, и Восток — дело тонкое. Именно в Китае, кажется, к революции стали предъявлять критерии художественного совершенства.

Пожалуй, только в Париже революционная энергия живописцев и скульпторов ограничивалась самим искусством. Что-то в атмосфере этого революционного в прошлом города в XX веке начало тормозить экспансию социальных преобразований. Но поиски нового толкали художников в область языковых экспериментов, где революция продолжалась. Изобреталась живописная иероглифика, открывались новые пространства.

Назад дороги нет. Но вот Татлин вернулся — сначала из Парижа, потом и из авангарда и написал свои изумительные букеты, которые, быть может, не хуже его башен и самолетов. Как они попали в архив? Вероятно, в качестве «сопутствующих» предметов, приложений к Летатлину и Башне Третьего Интернационала.

## Письмо 69

### Метаязык, тень и зеркало

Тексты искусствоведов можно рассматривать как метаязыковые по отношению к языку самой живописи. Но тут дело обстоит совсем не так, как в литературе. В литературе язык и метаязык способны и сливаться и разделяться. Но в живописи им этого не дано. Если текст о живописи превратить в самую живопись, то получится программная картина Йозефа Кошута «Искусство». Кошут воспроизвел на полотне статью «искусство» из оксфордского словаря. Но такой прием неповторим. Некоторым расширением его стали знаменитые «комментарии» Кабакова, где на картине рядом с изображением (или вместо него) помещены комментарии фиктивных персонажей. Получалось довольно трогательно.

Концептуализм дал нечто совершенно иное, чем кубистический коллаж, поскольку пластического соединения текста с изображением тут не предполагалось. У Кошута есть еще эффект шока подстановки текста вместо изображения. У Кабакова текст читается рядом, как в иллюстрированном издании или комиксе. Собственно комикс тут может считаться прототипом.

Пытаясь произвести рефлексия живописи средствами самой живописи, а не литературы или критики, художник сталкивается с невозможностью отделить метаязык от языка. Реплики Пикассо на картины Мане и Веласкеса нельзя считать метаязыковыми текстами. Нельзя считать таковыми и попытки Франка Ауэрбаха рисовать композиционные схемы вместо картин и поверх репродукций.

Поэтому все попытки пойти по пути метаязыковых построений в живописи в конце концов приводили к литературе.

В отношении цвета и колорита вообще метаязыком можно, и то лишь условно, считать только вербальные конструкции: типа «светло-серый». Попытка совместить живопись с метаживописью означала бы дублирование цвета словами, описание того, что уже сделано цветом и светом. Что касается фигур и предметов — то тут возможны более свободные схемы. Можно, скажем, схематически изобразить фигуру или дать ее контур. Тень от фигуры, в таком случае, будет напоминать какой-то метаязык, совмещенный с изображением в границах одной картины, одного картинного пространства. Получается, что тень, упавшая на какую-то поверхность, есть текст, написанный на этой поверхности о фигуре, изображенной в этом же пространстве. Поэтому в тенях можно видеть не только средство моделирования пластики фигур, но и какой-то тип внутренней коммуникации между фигурами.

В архитектуре этот прием получается естественно, но эксплуатируется весьма искусно. Тени от колонн на стене дают как бы фотографию порттика, включенную в архитектурное тело. И Палладио, изображавший архитектуру поверх стены в виде рельефа, как бы дублировал подобного рода тени.

Но живопись не может играть с тенями, потому что тени в ней — это изображения теней. Они, по-своему, удваивают перспективу, так как тоже являются проективными фигурами и строятся на основании тех же принципов проективной геометрии. При этом порой они дают сильные искаже-

ния, которые можно рассматривать как собственно рефлексивные искажения. Но в таком случае тени подобны зеркалам, и сюжет «модель и ее отражение» в «Венере перед зеркалом» Веласкеса — пример иной внутриживописной рефлексии. Святослав Рихтер почему-то видел здесь намек на то, что молоденькая со спины Венера на самом деле в зеркале — уже старуха. Для такой интерпретации есть некоторые туманные основания, но мне кажется, что дело не в том, какое лицо у Венеры в зеркале, а в том, что само зеркало удваивает изображение и дает изобразительный вариант рефлексии. Аналогичным приемом пользуется Веласкес и в «Менинах», умножая рефлексивные фигуры. Там и зеркало, и намек на некое изображение на невидимом нами холсте. Сюжет руки, рисующей самое себя, у Эшера — тоже вариация на эту тему. Но все эти примеры говорят о том, что рефлексия в рамках самой живописи касается фигур, а не цвета. Для удвоения цвета как предмета рефлексии следовало бы писать отражение в иных тонах. Отчасти это делалось и делается в изображении отражений в воде, когда пейзаж или фигура у кромки воды пишутся более темными тонами. Магритт играл с этим мотивом в предметном ключе — у него отражалось не совсем то, что должно было бы отражаться. Но иная колористическая гамма отражения предмета в воде дает нам пример внутренней живописной рефлексии, хотя говорить в этом случае о метаязыке все же нет смысла.

## *Письмо 70*

### **Чтение и эротика**

Есть и еще один важный поворот темы «текст и картина», «картина и слово» — это чтение картины как процесс. Мы говорим: «смотреть» на картину, «разглядывать» картину. Но картину, вероятно, можно и читать.

Что касается литературы и философии, то тут чтение служит исходным моментом для написания комментариев. Философы полагают, что прочитать чужой философский текст можно только одним способом — написать о нем свой философский текст. Для художника, наверное, аналогичным действием будет создание собственной реплики.

Но наиболее развитым жанром чтения картин сегодня являются иконологические исследования. Только в них объем текста о картине становится весомым и содержательным. Вне иконологии количество текстов о картинах невелико. Бросит искусствовед два-три одобрительных или даже восхищенных слова, и точка. Точно такого же моментального взгляда обычно удостоивается картина и в музее. Зритель глянет, прочтет этикетку и идет дальше.

В кино изобразительный и словесный ряды наслаиваются друг на друга. При этом время изобразительного и словесного ряда расходится, и в их экстермпоральности начинает зиять магия кинематографа. Жизнь людей и вещей в кино идет по двум независимым руслам, при этом люди превращаются в вещи, а вещи обретают жизнь.

Такое понимание кинематографа дает ключ к чтению картин. В картинах мы можем различить



сюжет, предметный мир и мир линий, пятен и света. Но для того, чтобы следить за событиями в этих мирах, нам приходится изменять предмет созерцания. То, что в кино делает режиссер и оператор, зритель картины должен делать самостоятельно.

Такое чтение картин требует, однако, совершенно особого режима смотрения. Оно требует того, что в полном смысле соответствует понятию досуга, — следовательно, неторопливости.

Но это погружение в неторопливость противоположно настроению зрителя, сочувствующего социальному и культурному прогрессу. Более того, оно несовместимо с состраданием. Уместно ли неспешно созерцать муки святого Себастьяна или распятие Спасителя, как созерцать пейзаж, натюрморт, аркадские сцены?

Время, требуемое для «чтения» картины, и возможность увидеть ее мгновенным взглядом составляют удивительный контраст. Картина схватывается на бегу, быстрее, чем воспринимается рекламный плакат, а чтение и разглядывание картины требует своего рода маленькой вечности.

Мне этот парадокс темпоральности чтения кажется важным для понимания не только телесности живописи, но и телесности самого человеческого существования. Мы редко задаемся вопросом о временных условиях переживания телесности. Мы воспитаны в духе пренебрежения к бытию тела и, покуда не заболеем, переводим время нашего организма в мысль или действие. Телесность проскакивается.

Досуг, который требуется для чтения картины, обостряет чувство телесного присутствия. Ибо разглядывание живописных подробностей само по себе есть погружение в телесность картины и

вызывает к жизни ощущение телесности и темпоральности самого зрителя. Можно сказать, что содержательный контакт с картиной мобилизует нашу человечность не меньше, чем контакт с человеком.

Казалось бы — тут-то и лежит причина склонности живописи к эротическим сюжетам. Думаю, что это не так. Эротика в живописи действует как символ иного рода, она отвлекает от живописности, как и всякий внеживописный сюжет. Подлинный эротизм живописи — требующий синтеза телесности и темпоральности — исключает или транспонирует сексуальность, так как при известном навыке зритель легко может сместить центр своего внимания и остаться в пределах досуга, не востребованного инстинктом продолжения рода.

## *Письмо 71*

### Мазня и грязь

Достоинства живописи трудно описать словами. Колористические феномены плохо вербализованы, а авангард продемонстрировал, что, действуя «от противного», можно достичь очень многого. Всеядность, обогатив репертуар современного художественного вкуса, открыла шлязы подделкам.

Тем не менее изучение «дурной» живописи — дело бесполезное.

Принципы, которыми руководствуются изготовители так называемой «мазни», на самом деле ничем не отличаются от критериев хорошей живописи. Можно было бы даже предположить, что «мазня» и была порождена теми вербальными кри-

териями хорошей живописи, с которыми можно встретиться в критической рецензии. Вот эти критерии.

1. «Яркие краски».

Достоинством живописи являются «яркие краски». Лучше всего использовать «чистые» пигменты. Так поступали и фовисты и импрессионисты. Изготовители «мазни», опираясь на этот критерий, производят ядовитейшие контрасты.

2. «Нежные тона».

Пользуясь этим критерием, художники напускают туманы серо-сиреневых, бледно-розовых и голубых оттенков, «волшебства, перламутровых переливов».

3. «Классика».

Архитектура, драпировка, богатые интерьеры. Дух «старых мастеров».

4. «Абстракция».

Геометрические фигуры, пятна, «яркие краски» и «нежные тона».

5. «Обнаженка». Тут встречаются «мыловидные» с пушистыми волосами.

В знаменитой акции Комара и Меламида («Лучшая американская, русская, английская и пр. картина») обыгрывается неадекватность словесного и соответствующего ему статистического критерия предпочтений. Но авторы поручили написать статистически обработанные сюжеты безвестным художникам, превратившим картины в нечто невразумительное. На самом деле эти предпочтения никак не программируют живопись, и, опираясь на те же вербальные характеристики, Ван Гог или Жерико написали бы, видимо, неплохие картины.

Еще один ненадежный признак «мазни» — небрежность в деталях. Этим мазня отличается от

примитива или наивного искусства. Наивное искусство славится тщательностью обработки деталей.

Конечно, рыночное искусство изготавливается быстро, так как рассчитывается исходя из соотношения цен и затраченного на работу времени. Экономический аспект темпоральности живописи действует наряду с другими.

Однако очень трудно, оставаясь в пределах вербальных критериев, отличить небрежность «мазни» от «порывистости» Сутина.

Существует еще и другая рыночная продукция, которую «мазней» назвать было бы не точно. Это так называемые «виды» городов и архитектуры, которые изготавливаются и продаются в местах скопления туристов. Эта живопись есть разновидность нищенства. Стоит такая картинка обычно недорого и делается на глазах у зрителя. Подобно сапожникам, такие художники могут быть названы «холодными», так как работают под открытым небом. Делается эта миниатюрная живопись просто. Заранее заготавливаются небольшие карандашные рисунки «видов», часто переведенные с открыток — фотографий или репродукций. Художник покрывает эту графику красками, следуя вербальным способам описания цвета предметов: небо — синее, закат — желтый, мостовые — серые, тени — черные, деревья — зеленые, цветы — красные.

Ну а что сказать о «грязи»? Естественно, грязью называют те тона, которые не подходят под вышеназванные «яркие» и «нежные». Иной раз слышится совет молодым живописцам: «не пишите грязью», пишите «чистыми» тонами. Совет хорош, но несправедлив. Грязи как таковой нет не только в природе, но и в живописи. И хотя прав был Галич, сказавший «грязь есть грязь, в какой ты цвет ее ни крась», грязь — это только неудач-

ное сочетание безвкусно подобранных красок. И в природе грязь — одна из самых соблазнительных задач живописи, и в составлении колеров различение оттенков серого — одна из самых упоительных для глаза гамм.

Но словами тут скажешь немного, разве что вот «упоительные для глаза». А уж кого они напоят, а кого нет — не известно.

И «мазню», и «холодную» живопись отличает верность слову. Она по-своему концептуальна. Если бы упомянутые художники выдвинули свои принципы в качестве творческой декларации, они, возможно, попали бы в число концептуалистов. Но они не станут делать этого по той причине, что ценителей концептуализма едва ли можно встретить на уличных базарах и среди толпы в каком-нибудь туристическом центре. Собиратель концептуалистов сегодня, как и коллекционер классики, ориентирован на имена и каталоги. На рынке же трудно встретить мэтра. Так что рыночное искусство сваливается в зону китча, то есть искусства анонимного. А для цвета и света имя не так уж и важно. Анонимность вообще и есть последнее прибежище истины в искусстве.

Любую критику своих работ рыночные художники, скорее всего, отвергнут, так как им известна, рожденная критической рефлексией, норма свободного художественного самовыражения: «Я так вижу».

Китч — нечто среднее между наивным творчеством и рыночным ширпотребом. От наивного искусства китч заимствует некоторую архаическую монументальность, от «мазни» — вербальные категории прекрасного. Комар и Меламид в серии «лучшая картина» приближаются к китчу.

Вербальная критика не способна выявить недостатки и достоинства произведения. Словесный аккомпанемент — нечто эфемерное, сопровождающее экспертное суждение критика или философа, которому верят не потому, что его описание точно определяет смысл живописи, а потому, что эксперт так или иначе добился статуса арбитра, хотя бы и путями, ничего общего с искусством не имеющими.

Быть может, единственным, хотя и косвенным, фактором в пользу полномочий критика выносить свое суждение о живописи остается его собственный литературный талант и историческая компетентность. В конце концов, критик — автор текста, и этот текст — вполне художественное произведение, в нем есть свои «яркие краски» и свои «нежные тона». Стиль критики может не соответствовать стилю живописи, но читатель может судить о ценности критических суждений по впечатлению от самого критического текста. Талантливая статья о бездарном художнике менее вероятна, чем бездарная статья о гении. Поэтому читатель критики в какой-то мере имеет основания верить тому, что пишет автор талантливого текста. Но считать это доверие абсолютной гарантией истинности критического суждения (если таковая вообще существует) нет никаких оснований.

## *Письмо 72*

### Номенклатуры и качества

Номенклатура стилей порой совершенно неконструктивна. Конечно, мы знаем, что такое

импрессионизм и фовизм, и можем даже объяснить их принципы. С несколько большим трудом удастся описать принципы дадаизма или абстрактного экспрессионизма. Но вот кубизм название получил, а описать его конструктивные принципы до сих пор никому толком так и не удалось.

Трудно обозначить колористические и световые эффекты. Семантика колорита неопишима, если, конечно, не считать семантикой «яркие краски» и «нежные тона».

Отношения цветов располагаются в пространстве холста, где перемешаны «сцены» и предметы, фигуры, пятна и смыслы, где действуют связи элементов картины друг с другом и с тем, что вне картины. Так же перемешаны и процессы — творческой деятельности, созерцания.

Конечно, поскольку мы видим и создаем эти структурные отношения, их можно назвать, поименовать, применяя арсенал языковых средств — метафоры, сравнения и эпитеты. Можно усилить их значения с помощью слов «гениально», «неповторимо» и пр. Эти описания могут сами по себе быть чрезвычайно точными, глубокими и неожиданными. Но в целом они будут не столько раскрывать, сколько заслонять живое бытие живописи. Цель можно считать достигнутой, если критику удастся возбудить в зрителе достаточно адекватное и глубокое восприятие картины. Впрочем, в музыке вербализация еще менее достижима.

## *Письмо 73*

### **Драматизм**

Хотя живопись с трудом поддается вербализации, рыночная живопись все-таки указывает на

продуктивный путь такой вербализации. Если бы удалось расширить эти средства, перед нами открылась бы сфера драматургии живописи.

Проще всего из множества драматических возможностей живописи, понятой как искусство света и цвета, указать на метафору, то есть перенос колористических схем.

Переставив местами традиционные клише «яркие краски» и «мрачный, тусклый колорит», мы откроем возможность уподоблений и розыгрышей. Если взять вот такой тусклый колорит осенних сумерек и в его гамме разыграть традиционные для палитры «ярких красок» пейзажи и натюрморты, то получится метафора, которой в свое время воспользовался Дерен, перейдя из солнечного фовизма в темно-зеленоватую гамму своего второго периода. (Вероятно, он почувствовал опасность девальвации цветности и ушел в «тень», в сырые тона глинистых пигментов.) Можно воспользоваться и противоположным приемом — расцветить, например, тусклые сюжеты осенней непогоды голубыми и розовыми оттенками.

Подобного рода метафоры имеют театральный эффект. Драматургия живописных образов напрямую сопрягается с театральными техниками подсветок, костюмирования, и прежде всего — грима. В живописи эти приемы не читаются как сценическая условность, но тем сильнее действуют.

Установка на созерцание картины — в отличие от разглядывания рисуночного эскиза — ведет к тому, что изображение читается не как сцена, а как особый мир. Пейзажи Дерена и ранних кубистов, несмотря на отчасти театрализованный характер, читаются не как декорации, а как образ мира. Такая условность восприятия картины может быть истолкована как притворство зрителя,

воспринимающего картину в нарочито естественном ключе. Это инверсия свойств «картинности» и театральности, присущих всякой картине.

Отчасти этот эффект можно видеть в византийской иконе. Не исключено, что одним из источников иконописи мог служить эллинистический театр. Мысль о связи театра и иконописи приходит в голову при попытке истолковать «обратную перспективу» как перенос на икону условной бутафории театральной сцены. Древнегреческие театры были круглыми в плане и имели радиальные проходы. Оси проходов сходились на оркестре, перед сценой, и должны были бы оптически продолжаться на сцене в виде веера расходящихся лучей. Следуя геометрической логике построения театрального пространства, естественнее следовать этой радиально-кольцевой структуре, а не внедряться в нее с прямоугольными формами. Тогда не сохранившаяся до наших дней бутафория сцены — скамьи, столы, подставки и прочее — должна была бы строиться в «обратной перспективе» расходящихся от оркестры линий. И вещи театрального реквизита было бы естественно использовать в качестве атрибутов иконописи по той простой причине, что они уже были вынесены за грань профанного мира в условный мир сакральных событий.

По традиции XX столетия обратная перспектива, как и прямая, рассматривается в качестве символической формы, устанавливающей соотношение зрителя и некоторого внешнего по отношению к нему мира, в иконах — мира горнего. Но философская интерпретация проективной геометрии и символического пространства требует развитой рефлексии, икона же — непосредственная и наи-

вная картина. Прямое зрелище. И потому мне кажется, что условность этих предметов, взятых как бы со сцены театра и перенесенных в иное, уже не театральное, но все равно священное действие, позволяла средневековому человеку ощутить мир иной без обращения к геометрии и оптике.

Признание связи иконных образов со сценическими приемами едва ли противоречит более глубоким символическим интерпретациям обратной перспективы. Скорее, такой взгляд расширяет возможности интерпретации. Ясно, что обратная перспектива не являлась плодом кабинетных метафизических построений, а была рождена метафорой.

В зрелой иконописи никто уже не видел реликтов театра. Видели не лицедейство, а священные сцены. Ведь и литургия наследует драматические принципы греческого театра и храмовых действий. Храм — это особого рода театр, увиденный в трансцендентной перспективе. Тяготение кубизма к обратной перспективе можно было бы объяснить и его тяготением к театрализации. «Иномирность» кубизма при первых его шагах тоже складывалась не как умозрительная концепция четвертого измерения, а просто как театральный прием.

Драматургия не ограничивается театром, она разлита в мире, — этот факт был известен искусству задолго до появления социологической теории ролевого поведения. Но социология использовала теорию ролей для де-театрализации жизни, ее де-мистификации, а искусство, напротив, стремится наделить мир мифологическим смыслом, усилить драматизм человеческих отношений.

Религия и искусство придают жизненным отношениям драматический пафос. Живопись стала «частной» сферой, выпавшей из храмового действия, и с помощью все той же «рамы» театризовала жизненную среду, уже не ограниченную в пространстве города и мира какими-то особыми священными территориями. Дизайн, в свою очередь, в поисках новой целостной среды предельно расширил свои границы. Но поскольку в качестве священного смысла в нем вышла на поверхность функционализация, которую и театр, и живопись, и церковь всячески преодолевали, современная архитектура храмов выглядит чуждой их внутреннему смыслу.

## **Письмо 74**

### **Смерть**

Драматизм жизни не сводится к убеганию от смерти, но все же смерть — необходимая часть драмы. Оформленность драмы упирается в конечность жизни. Искусство требует смерти как условия завершенности произведения и, следовательно, бытия. Коперниканская революция, перенеся человека в бесконечность, нанесла существенный удар по искусству и его совершенству и усилила страх смерти. В искусстве, однако, конечность усложнена игрой определенности с неопределенностью.

Цветы приносят к могиле и кладут на гроб, окрашенность жизни на ее границе с небытием вспыхивает цветом. Эта цветная вспышка может

быть опошлена, но она не теряет своего пронзительного смысла.

В живописи смерть логично представлять чернотой. Не случайно «Черный квадрат» Малевича часто интерпретируют как смерть всей до Малевича существовавшей живописи, как ее братскую могилу, над которой начинается «новый мировой расцвет».

Живопись читается на фоне отсутствия цвета, каковое ассоциируется со смертью.

Но драма жизни и смерти не сводится к полюсам. Она разворачивается в переходных моментах расцвеченное<sup>TM</sup> и тусклости. Ослабление контрастов в световоздушной перспективе ведет от «здесь и теперь» «тутбытия» к тусклости небытия на линии горизонта, и устремление за линию горизонта означает в такой смысловой перспективе устремление в мир иной.

Одновременно можно заметить, что смена вертикальной оси мира на горизонтальную переводит небо и ад в плоскость горизонтальных перемещений, что отчасти служит оправданием мифологии, трактующей ад как «дальние страны», — они же, впрочем, и рай. Герой советской патриотической песенки не хотел не столько улетать, сколько просто умирать. Родина — это «тутбытие», «тамбытие» — это «загробный мир», как говорил про заграницу Остап Бендер.

Любая живопись, с этой точки зрения, про отношения жизни и смерти. Ибо «...там — слишком там, здесь — слишком здесь».

Конкретный вид этих отношений полон драматизма.

Если в живописной картине присутствует сюжет (бой, свадьба, смерть и так далее), то ее собственные средства порой могут как бы оставить-

ся в резерве. Первая большая картина Пикассо «Наука и милосердие» изображает умирающую женщину, в изголовье постели которой сидит врач, а рядом монахиня с Евангелием в руках; цвет здесь практически отсутствует. Или — по сравнению с этюдами Александра Иванова к «Явлению Мессии» сама картина превратилась в коллаж из фрагментов итальянской живописи на фоне барбизонского пейзажа: колорит изменил свой смысл, цвет из атмосферического стал цитатным. Но там, где живопись лишена возможности опереться на сюжет, там вполне востребована ее собственная драматургия.

Драма жизни и смерти светится в белой стенке вермееровского интерьера, в офортах Рембрандта, в портретах Модильяни и Паскина, в кубистических композициях. Она разыграна молча, голос живописных средств не слышен, не удерживается вербальной памятью, ускользает от попыток подчинить себя художественной воле. Для зрителя это молчание трудно. Трудно молча созерцать драму жизни и смерти. И вот искусствовед и экскурсовод поют о жизни и смерти, отвлекая нас от молчания картины.

Хуже, когда дар молчания утрачивает художник, и его живопись начинает говорить так громко, что не нужен и экскурсовод. Это смерть живописи. Едва ли случайно, что сюрреализм, увлеченный темой смерти, убил живописность.

Дальше все покатило катастрофически, как снежная лавина. Дамиан Херст выставил в музее труп рассеченной пополам коровы с телятком во чреве — «Мать и Дитя». Недавно в Англии судили художника, занимавшегося эксгумацией трупов для чисто художественных целей, — при этом не осуждая «эстетику кадавров», а лишь отстаивая

права родственников эксгумированных, с которыми «художник» не согласовывал отрывание тел. В Берлине и Лондоне прошла выставка Гюнтера Хагенса, использующего трупы для художественной вивисекции. Народ валит валом. Многие согласны завещать свои трупы для последующего творчества. Сказывается, что давно на городских площадях не рубят головы, и жажда трупов остается неутоленной. Только здесь понимаешь смысл слова «живопись» до конца — это искусство, которое предпочитает обходиться без трупов и эксгумаций.

## *Письмо 75*

### *Детский мир*

Пикассо прожил долгую жизнь, но всегда боялся смерти. В последнем автопортрете мы едва узнаем его, знакомые глаза глядят в лицо смерти.

Экспрессионизм заметен и в более ранних работах Пикассо — в плачущих женщинах.

Он искал иероглифический язык живописи, используя опыт детского рисунка, в котором есть черты непреднамеренного экспрессионизма. Непохожего на взрослый — скажем, немецкий экспрессионизм, в котором доминирует страх. Детям чужда мысль о смерти и страх смерти. Смерть не присутствует в рисунках детей и не вынуждает их к совершенству формы. Детский рисунок не претендует на завершенность или картинность — это, скорее, ряд бесконечных заметок, конспект. В нем всегда — темпоральность действия, рассказа. Крапивы одеваются, пушки стреляют, дождь льет, ветер дует, солнце светит.

Главную роль играет экспрессивный жест. В нем видят единство моторной и зрительной активности. И действия с краской сохраняют детскую моторность, к которой примешивается игра — ребенка радует сама возможность что-то красить и расцвечивать. Следы этой радости известны нам из «Тома Сойера».

Некоторое влияние детского рисунка испытывали многие — Михаил Ларионов, Пауль Клее, Василий Кандинский. И Пикассо в старости бежал от смерти к детской беззаботности и кое-чего добился. Его автопортреты с Жаклин сияют веселостью. Хотя говорить о том, что Пикассо удалось на самом деле «впасть в детство», нельзя, и последний автопортрет — тому свидетельство.

Детское отношение к живописи обычно присутствует в живописи взрослых как рудиментарный остаток. Но время от времени он разгорается и прорывается на поверхность. Так это было в «Action Painting», в деятельности группы «СоБга», у Дюбюффе и в абстрактном экспрессионизме, хотя едва ли можно отождествлять феномены детской живописи с живописью авангарда. Различие, опять-таки, в темпоральности.

Детская спонтанность не связана ни со страхом смерти, ни с установкой на экспрессивность. Ибо экспрессивная установка переносит центр тяжести с объекта на авторское самовыражение. В детской экспрессивности этого как раз и нет, она объективна, темпоральность детского жеста имитирует внешний объект и событие.

Но иероглифичность детской живописи дает пример иконического мышления, не зависящего от вербальной культуры взрослых. Как раз к тому времени, когда ребенок овладевает грамотой, он обычно перестает пользоваться иероглификой и

начинает искать пути «реалистического» изображения.

## Письмо 76

### Свет

Наверное, самое явное отличие детских рисунков от взрослого искусства — то, что в рисунках детей нет света. Там есть окна, лампочки, там бывают лучи солнца или фейерверка, — но там нет света. Нет там, конечно, и темноты. Там есть ясность.

Пикассо, так много взявший от приемов детского рисунка, был мастером света. До кубизма его любовь к свету «оставалась в тени», а потом вспыхнула и дальше разгоралась все ярче и ярче.

Свет в его живописи и рисунках живет множеством способов. Он освещает тела, сияет с неба, отбрасывает черные тени, просвечивает или мерещится неразборчивостью сумерек. Он не только выявляет пластику предмета, но выражает и тактильное отношение к поверхности, он ласкает вещь, как ласкает ее ветер, отмечает мельчайшие неровности и шероховатости на ее поверхности.

(Детям все эти телячьи нежности совершенно чужды, их интересуют действия. Свет в живописи и графике — явление зрелого сознания.)

Свет играет в искусстве Пикассо большую роль, чем цвет. У Матисса, напротив, на первом месте цвет. Точно так же цвет доминирует у Гогена, а вот у Ван Гога или Дега свет и цвет оказываются уравновешены.

Согласно академическим правилам, свет служит средством моделирования тел. В таком качестве свет использовался уже ренессансными художниками. У



Пикассо эта функция света сохраняется, но свет становится самостоятельной субстанцией. Он окутывает вещь и пронизывает воздух вокруг нее.

Отчасти эта субстанциальность достигается тем, что тени, выявляющие свет или его отсутствие, представлены в виде своего рода знаков — условных штрихов и пятен, которые интерпретируются нами как относящиеся равно и к предмету, и к его освещенности. Способность зрения одновременно «считывать» и прием сам по себе, и его изобразительный референт позволяет увидеть некий штрих и как след движения кисти, и как поверхность предмета, и как световой эффект.

Фотография усилила нашу способность к созерцательности, которая без света вообще немыслима. Созерцательность же есть не просто видение предмета, но одновременно и рефлексия этого видения. Можно было бы сказать, что созерцательность есть любование самим видением, видение видения. Детям она чужда, их внимание приковано к объекту и действию, а не к собственным состояниям. Игровое сознание ребенка практично. В эстетике Нового времени мир дан зрению через созерцание, рефлексивно. Но свет не сливается с предметом до неразличимости. Он освещает предмет, оставаясь при этом самим собой, сохраняя собственный онтологический смысл.

## *Письмо 77*

### **Искусственное и естественное**

Созерцательность, казалось бы, противоречит активистской эстетике Пикассо. Но в ситуации

«заката Европы» ностальгия окрашивает и его мир. Что особенно ясно видно в сопоставлении Пикассо с русскими художниками, для которых свет был всегда интересен, но редко представлял самостоятельную проблему.

Свет рефлексивнее цвета, что парадоксально. Ибо если цвет избыточен, а свет необходим, то онтологичность света должна быть значительнее, чем онтологичность цвета. Но цвет выступает как более глубокая субстанция, чем свет, он плотнее спаян с предметностью вещей, он вещественен. Именно это сделало цвет способным превращаться в краску и превращать окрашенность в красочность. Попытки авангарда играть со светом гораздо менее продуктивны, чем игры с цветом и краской.

В живописи свет не только падает на картину, но и продолжает жить внутри нее. Смешиваясь с цветом, он дает окрашенность, колористический эффект самостоятельной светоцветовой субстанции, лорреновский атмосферический ореол вещей. Крайний вариант такой окрашенности можно увидеть у Пьера Сулажа.

Сулаж использует только черный цвет, изредка добавляя иные пигменты. Полагать, что он развивает идеи «Черного квадрата» Малевича, нет оснований: «Черный квадрат» был произведением идейным, символическим и концептуальным, а картины Сулажа, на чем сам автор совершенно справедливо настаивает, — суть артефакты чистой оптики, никакого пророчества в себе не скрывающие и никаких сверхидей не предполагающие. Энергетика этих картин заключается вообще не в цвете, а в фактуре. Здесь черный — блестящий гудрон. Он, как зеркало, отражает свет, и контраст черноты фона с проблесками позволяет прочесть

фактуру поверхности. Этот прием сродни подсветкам, используемым в театре.

Театральная живопись вообще лишена живописного цвета, она какой-то иной природы. Наверное, оттого, что театр (как и детский рисунок) не располагает к созерцанию. Театр — учреждение зрелищное, а зрелище и созерцание — вещи разные. Понятия «театрализация живописи» и «живописность сцены» даже не симметричны друг другу.

Стихи можно читать, не вдумываясь в их смысл и наслаждаясь лишь ритмической эвфонией звучания. Музыку можно слушать, не вникая в программный смысл темы. В театре же подобное созерцательное отношение почти исключено. Если зритель перестанет следить за событиями и персонажами на сцене, театр превратится для него в «живую картину».

Театр, в том числе и самый реалистический, даже натуралистический, все равно являет собой пример искусства как чего-то искусственного. Театральная сцена — место розыгрыша, и чем натуральнее ведут себя на ней актеры, тем сильнее ощущение «обманки», наслаждение искусством имитации жизни.

Можно поговорить о соотношении искусственного и естественного и в более широком смысле.

В живописи к естественному можно отнести все то, что идет не от художника. Натура как таковая, натурный свет и цвет. А искусственность всегда указывает на сделанность, на следы ремесла, на причуды фантазии. Все, что может рассматриваться как искажение или, напротив, как добротная тщательность в выписывании деталей, — от искусства и искусственно. В голландских натюрмортах естественность — в изображении птиц, рыб, винограда и лимонной кожуры. Искусственность —

в самом декоративном нагромождении этих даров природы на столе.

Игра искусственного и естественного в границах картины составляет один из источников живописной магии и обаяния живописи. Более того, в разных масштабных приближениях естественное может обнаруживаться внутри искусственного. Пикассо смешивает эти категории постоянно и сознательно. Подобно своим любимым циркачам и акробатам, он постоянно «демонстрирует» искусство, устраивая из картин — театр, в котором искусство выступает на первый план, на фоне «естественного» предмета или сюжета. Он разрабатывает свет с театральной откровенностью, как нечто искусственное, и в то же время опираясь на естественную силу живописного созерцания; световая эквилибристика у него окутана естественным светом, она дышит.

Искусственность, которой всегда угрожает недостаток кислорода, в картинах Пикассо спасена объемлющей ее естественностью. И из этого ощущения спасения искусственности в объятиях естественности рождается веселость его творчества.

## **Письмо 78**

### **Примитив и профессия**

Отношение искусственного и естественного принимает весьма необычную форму в примитиве. Подчеркнутая любовь Пикассо к таможеннику Руссо объясняется не причудами, а ясным пониманием того, что соотношение искусственного и естественного, равно как и мертвого и живого в живописи, — самый тонкий ее нерв.

Примитивный художник ничего не знает ни о естественности, ни об искусственности, хотя самые его усилия обычно воспринимаются как кропотливый труд, то есть как нечто в высшей степени искусственное. Но для наивного художника предмет, объект — всегда важнее впечатления.

Примитивный художник исходит из словесного портрета своей живописи, он тоже ценит «яркие краски», «нежные тона» и тому подобные штампы, но, в отличие от автора «мазни», он не спешит. Тщательно вырисовывая все, что он хотел бы вместить в полотно, — а обычно ему хочется вместить в него как можно больше значительного, — примитивный художник отталкивается от идеалов «настоящего» искусства.

Если бы примитивный художник выбирал между искусственностью и естественностью, то выбрал бы, наверное, искусственность, — что не мешает ему быть в душе реалистом. Но в глазах эстетов примитивный художник наделен естественностью, — как неспособностью к рефлексии.

Примитивный художник верит в то, что его вкус не может не совпадать с истиной, и его отношения с другими художниками мыслятся им в предустановленной гармонии, знать ничего не знающей о коллизиях, разыгрывающихся на художественной сцене. Он — выше этих коллизий.

В аналогичном положении и художник-авангардист, опережающий коллизии своего времени и не считающийся с ними как с чем-то давно изжитым. Разница лишь в том, что авангардист пренебрегает ими сознательно. Он настаивает на своем праве быть самим собой и быть законодателем вкуса, что в ситуации исторической обус-

ловленности вкуса выглядит несколько искусственно.

Вопрос ставится так: естественно ли человеку соразмерять свои действия не с ближайшим окружением, а с такими дистанцированными представлениями, как культура, история, искусство в целом, религия и прочие. Естественно ли вел себя, скажем, Малевич — проклиная искусство далеких веков и проповедуя какой-то новый путь для человечества? Не естественней ли выглядит художник, рисующий то, что ему близко и что он знает: свой садик, своих кошек?

Профессионал, получивший художественное образование, в идеале обязан понимать происхождение своих творческих приемов, исторический шлейф должен тянуться от каждого его мазка. Современный художник сознательно работает с искусственными и естественными компонентами своего творчества — так, чтобы внутри его искусственных построений оставалось естественное ядро, а в области естественных импульсов присутствовала культурная и профессиональная память; чтобы одно проникало в другое. Примитивный художник может о чем-то догадываться, но может и не знать ничего.

Рынок уже признал права наивного искусства. Оно продается, экспонируется в музеях и галереях. Грань между социальным статусом профессионала и любителя стирается.

Но в перспективе эта терпимость может привести к непредвиденным последствиям. Примитивное искусство будет профессионализироваться, а профессиональное примитивизироваться. Иными словами, эти виды творчества могут поменяться местами, или между ними начнет вырастать

нечто третье, что поглотит их обоих и имени чему пока нет. Имени нет, однако примеров искусства такого рода уже много: из наиболее известных московских явлений — живопись Ирины Затуловской или Константина Звездочетова.

## Письмо 79

### История

Не думаю, что живопись Моранди когда-нибудь будет считаться «устаревшей». В ней нечему устаревать. Все так просто и так точно, что создается впечатление, будто Моранди имеет косвенное отношение к истории.

Не все исторические явления имеют одинаковую историческую судьбу, и «приговоры истории» над искусством во многих случаях подлежат пересмотру.

Идея исторического прогресса, под гнетом которой оказывается сегодня искусство, едва ли все-сильна. Сама история вполне может восстановить в правах отвергнутый стиль.

Вот уже полтысячелетия, как изобретена масляная живопись, но нет никаких признаков ее технического устаревания. Появившийся не так давно акрил продолжает ее дело. Единственными техническими изобретениями, повлиявшими на живопись, остаются фотография и искусственные красители.

Гегелевская логика, в соответствии с которой искусство должно уступить место науке, ориентирована на слово, и изобразительное искусство остается ему неподвластно, на что и намекнул Магритт в картине «Каникулы Гегеля».

Действительно важный вопрос касается исторической востребованности художественных форм. Не ясно, почему те или иные формы исчезают.

Неясно, почему требование оригинальности произведения искусства часто формулируется как требование его «исторической» оригинальности. Кажется вполне возможным, что историческая оригинальность или новаторство покрывают далеко не все поле возможной оригинальности.

Теория искусства часто преувеличивает значение частных форм рефлексии и сводит процесс индивидуального формообразования к действию какого-то одного механизма.

Даже в самих исторических концепциях развития искусства никак не удастся исключить многообразия синхронно действовавших художников. Их нельзя построить «в затылок», они идут толпой.

История в известном смысле есть продолжение борьбы за власть. Искусство в историях представлено в виде «борьбы» старого с новым. Этот Армагеддон исторического сражения, однако, печален. Ряды новых поколений встают из земли, чтобы вновь лечь в нее под натиском следующих.

Историки искусства и торговцы картинами, подобно служителям погребального культа, интересуются в основном покойниками. Случайно ли, что в галереях скептически относятся к живым художникам и охотно выставляют почивших? Один мой знакомый торговец картинами, отвечая на просьбы живых художников пристроить их полотна в галереи, говорит: «Вот умрете — приходите».

Ну, а художники культивируют сюжеты, относящиеся к смерти, как будто смерть, представлен-

ная на их полотнах, сделает их уже не настолько живыми, чтобы рынок не желал иметь с ними дела. Так культ истории понемногу превращается в культ смерти.

## **Письмо 80**

### **Мода**

Если история не может быть достаточным критерием для определения ценности художественных представлений, то мода, на первый взгляд, еще меньше пригодна для этого. Но на самом деле мода и не претендует на окончательный суд, она лишь организует мнения — причем делает это заведомо условно, на тот или иной день. Ничто не мешает моде завтра изменить сегодняшние оценки на противоположные. Мода, в отличие от истории, не связывает себя обязательствами инерции.

Модным может стать любой художник, практически независимо от качества своих работ. Много зависит от «раскрутки». Но кажется все-таки, что плохого художника «раскрутить» труднее, чем хорошего, и стоять это будет дороже. Художник, несмотря на все парадоксы авангарда, «виден», качество не скрыть и не уничтожить критикой. Раньше или позже, хорошая живопись сама себя спасет.

Все может сделаться предметом моды, в том числе и цвет, который модельер предсказывает на грядущий сезон. Ныне мода стала институтом управления и проектирования. Моду проектируют, с помощью моды управляют вкусами милли-

онов. Еще вчера один мой знакомый художник писал милые пейзажи, сегодня сооружает инсталляции и организует перформансы.

Мода есть институт внешнего управления качеством продукта. Искусство управляется изнутри. Но, даже признав это, нельзя сказать, что художник полностью сам собой управляет. Художник и самим собой управлять может лишь отчасти. Так называемый «свободный художник» свободен только от указок со стороны. Он творит, повинаясь интуиции. Если его рациональная рефлексия совпадает с этой интуицией, он может еще и теоретизировать. Если не совпадает, то теория не спасет и лучше от нее отказаться. Художник творит так, как если бы через него творило нечто иное. Но никак не «мода». Мода может принудить что-то делать, но творить она не заставит.

Некогда советскими художниками пытались управлять партийные органы. Их управляющая деятельность больших результатов не дала. Хотя порой, особенно в начале, художники и большевики вдохновлялись сходными утопическими интуициями. Привить искусству плохо спроектированный «соцреализм» смогли, но ненадолго.

Могут сказать — а как же школы?

Тот же Малевич, Филонов с его школой аналитического искусства, импрессионисты?

Импрессионистов, как и кубистов, никто не организовывал. Но вот русские футуристы и супрематисты пытались создать школы и воспитывать художников так, как если бы их творчеством можно было управлять. И немало добились. Возможно, что сейчас на Западе комиссары авангарда добились и большего. Чарлз Саатчи и Николас Серота определяют художественную моду, их деятельность напоминает усилия Наркомпроса.

Но Малевич, Татлин и Филонов не были законодателями «моды». Они были «учителями». Ученики следовали им не из соображений моды.

Искусство не поддается плану, хотя, видимо, есть что-то в мире, что заражает одновременно многих сходными идеями. Насколько велико это однообразие времени, пресловутый «zeitgeist», и насколько в будущем он будет сохранять свое влияние — неизвестно.

## Письмо 81

### Стиль

Художник творит, повинуюсь интуиции и разуму. Конечно, он кому-то подражает, от кого-то отталкивается. Но добиться результата он сможет только тогда, когда попадет в нужное русло, когда его «понесет» течением, когда он настроится на свою «волну», когда он обретет, найдет, получит в дар свой стиль.

Стилем в данном случае я называю порождающую систему, которая действует сама и которой художник должен себя подчинить. Все это не исключает ни случайностей, ни воли, ни революционных настроений. Одним художникам так и не удастся нащупать свой стиль, другим удастся. Третьим удастся несколько раз в жизни поменять этот стиль.

Но и Пикассо плыл по течению. Отсюда все его парадоксальные повороты. Наивно полагать, что он сознательно выбирал направления будущих поисков и находок. Они его находили. Отбиваясь от журналистов, Пикассо как-то сказал: «я не ищу, я нахожу». Возможно, что тут он немного и слу-

кавил. Он, конечно, искал, но находки не гарантировались поисками. Все его поиски остались бы его личным делом, *если бы его не находило оно.*

Стиль — это порождающая система. Она гарантирует успех, откуда из нее не выходишь: это набитая рука и натренированный глаз. Это умение решать уравнение с двенадцатью неизвестными и всякий раз находить решение, не запутываясь в вычислениях. У Пикассо этот стиль, конечно, не сводится к одной пластической манере, он работал во многих манерах, но стиль как порождающая система и у него — совершенно отчетлив.

Суть ее — органика взаимосвязи всех входящих в творчество элементов: материала, эротики, любви к поверхности и пространству, колориту и краскам — ко всему. Все это превращается в творческий акт, который обычно трактуется как выбор. Ведь всякий, кто взял в руки кисть, должен делать этот выбор — и если не делает, то только потому, что «демон» не подсказывает, что нужно отбросить, а что использовать.

Знаменитая энергетика Пикассо, который писал по десять холстов в день, свидетельствует, что этот порождающий демон в нем был не из сонных.

Стиль — это не столько результат, сколько энергетический процесс, темперамент и темпоральность. Но стиль это и телесность: художник находит стиль в своем теле, стиль соответствует телесной конституции. Индивидуальность стиля не понять, если не учесть строение тела.

Ибо стиль — это жест, походка, манера двигаться. Эти черты можно пытаться имитировать. Но в принципе они врожденные, соприродны телу. Вот

Боннар методично и скрупулезно покрывает свой холст мазочками, он похож на свои картины.

Ученики невольно имитируют пластику движений учителя, чтобы освоить его советы, почувствовать то, что нужно увидеть.

Трагедия тех, кто учится по самоучителям и книгам, в том, что они лишены телесного контакта с учителем. Подражая жесту учителя, ученик в конце концов обретает чувство собственного тела и собственного жеста.

Но, будучи связан с телесностью, стиль к ней не сводится. Для стиля совершенство — не превосходная степень, а соответствие порожающему принципу. Там, где он соблюден, — совершенство является само собой, там, где потерян, — ничего не выходит.

Стиль не выражает личность и индивидуальность, хотя и вырастает из них. Он означает растворение личности в сверхиндивидуальном. Говоря о стиле личности художника, о том, что каждый подлинный художник обретает свой стиль, мы впадаем в кажущееся противоречие, так как оцениваем индивидуальный стиль извне, а рождается он — изнутри. И там, где он действительно рожден изнутри, он-то как раз и избавляет человека от поисков «себя», даруя ему нечто большее — энергетику порождающей системы. Но эта система включает и его тело, его организм. В литературе, вероятно, это сказывается в меньшей степени, отчего постструктуралисты и уничтожают автора, но в исполнительском искусстве и живописи это неуничтожимо.

Не случайно социалистический реализм отличался нетерпимостью к проявлениям индивидуальности. Тут неприятие было не политическое, а эстетическое.

Беда в том, что, не различая внешнего и внутреннего, соцреализм пытался всем навязать единство под знаком идеологической лояльности, а всякое отступление от единого стиля немедленно ставило художника в ряд нелояльных. Искусствоведы в штатском видели, что там, где нет стилевого конформизма, там нет и не может быть требуемой идеологической лояльности. Идеологическая лояльность Исаака Бродского или Лактионова могла быть притворной, но готовность к фальши была важнее «искренности». Ведь еще сам Казимир Северинович провозгласил, что нужна не «искренность», а «истинность». А истина для социалистического реализма была внешней. Филонов был растоптан системой вопреки его лояльности.

Если же речь идет не о мимикрии и имитации, стиль проявляется как естественный выход художника за границы собственного «я». И тогда каждая картина, в которой такая метаморфоза имеет место, может служить свидетельством «преображения».

Чтобы несколько умерить пафос, повеселю тебя наблюдением, связанным с сюжетом «явления» в разных стилях.

В русской живописи центральным сюжетом теофании остается «Явление Христа народу» Иванова.

Христос является издалека, хотя мы знаем, что, по сути дела, он является из другого мира. Невозможность изобразить мир иной средствами реалистического искусства свела весь сюжет к приходу издалека.

Шпенглер полагал, что синий и сине-зеленый — фаустовские цвета, выражающие бесконечность как в пространстве, так и во времени. (Напомню, что,

согласно опросам Комара и Меламида, все народы в качестве любимого цвета называют голубой.) Античная живопись ограничивалась, по его мнению, телесными цветами — белым, черным, желтым и красным. Явление Христа из глубины картинного пространства отождествляет даль и мир иной; в линейной и воздушной перспективе ближе к горизонту даль голубеет. Александр Иванов бился над своим Мессией почти всю жизнь, но результат не соответствовал ожиданиям. По Шпенглеру, антитезой голубизне и дали является блеск золотого фона. Вот почему на византийских иконах и мозаиках Христос является из этого золотого фона, а не из атмосферической голубизны. Шпенглер утверждал, что в природе никакого золота нет и быть не может, что этот металлический цвет — искусственен. Но он недооценивал такую мелочь, как солнце, которое производит эффект скорее золотой, чем атмосферический. Следовательно, ошибка Иванова в том, что Христос у него идет с востока, вечерний цвет которого — фиолетовый. Если бы он шел с золотого заката — эффект теофании был бы сильнее. Проще всего было бы, следовательно, перенести время действия на утренние часы. Опять-таки — темпоральность.

Александр Иванов решил вывернуть сакральное пространство наизнанку. В иконной логике на первом плане должен был бы быть Спаситель, а народ — поодаль. Он сделал наоборот, но поместил фигуру Христа в центральную область картины, чем возвратил ей главенство в композиции. Но это композиционное средство, равно как и то, что Христос спускается вниз, к людям, — не спасает ситуации. Люди на картине Иванова — это коллаж фигур из итальянской живописи XV—XVI веков.

Это «живая картина», инсценировка, тогда как Иисус движется обычным человеческим шагом, и его фигура, как и пейзаж XIX века за ним, свидетельствует о естественности больше, чем о театральности. Эффект получился парадоксальным: в реальности Иисус на картине только идет к людям, но не приходит к ним. Пространства коллажа и пейзажа не соединяются.

Далее сюжет «явления» получает развитие у Репина. «Не ждали» — законное название для явления Мессии, так как, при всех возможных пророчествах, момент его появления оставался конкретно непредсказуемым. Тут является домой политзаклученный. Жест удивления Репин передал детям — брату и сестре. Повороты их голов почти повторяют повороты голов ивановских рабов.

Тема «далекое и близкое» здесь, однако, решается уже иначе. Герой появляется не в дали какого-нибудь Владимирского тракта, а тут же, в комнате, что можно понять как возвращение к «внутреннему» из «внешнего». Тут нет ни голубизны, ни золотого фона. Места, из которых возвратился политзаклученный, лучше было бы обозначить черным. В крайнем случае, коричневым. О коричневом же Шпенглер пишет как о самом фаустовском из всех цветов, в котором идея бытия и времени, истории и современности таинственным образом соединяется. В колористической схеме это есть не что иное, как сочетание красного, синего и желтого. Однако различия между коричневым и серовато-фиолетовым Шпенглер не проводит.

Темпоральность здесь доминирует уже в теме. Персонажи картины «не ждали», то есть были в ином времени, не во времени ожидания. Герой картины направляется к зрителю и к матери, и



время его движения скрадывает пространственность картины. Физиономические реакции детей и матери перекликаются с физиономическими типами на картине Иванова, но их объект не трансцендентен. Он оказался в одном с ними пространстве, но в ином времени. Время его и время их жизни еще не сошлись. Тут тоже своего рода тонкая темпоральная разорванность.

Третий акт этой исторической драмы разыгрывается в соцреализме. Более характерным здесь сюжетом, наверное, будет не пришествие, а отъезд — на войну или на учебу, — но есть и один хрестоматийный пример «явления». Картина «Прибыл на каникулы» Федора Решетникова совмещает Явление Мессии и визит Деда Мороза. Сам герой — на сей раз мальчик из Суворовского училища. Тема отправки на фронт отложена на будущее, дитя является к деду, как новый год календаря уходящему году. Старик отчасти напоминает Иоанна Крестителя, а на лице сестры суворовца, опять же, как у ивановских простолюдинов, восторг и изумление. Мальчуган отдает дедушке честь, что можно истолковать как «пришел не нарушить закон, но исполнить его».

Федор Решетников не стал помещать суворовца в центр картины, иначе он стал бы карикатурой на младенца из совсем иной композиции. Суворовец занимает правый нижний угол полотна, место, не отмеченное сакральными значениями. Но ось, соединяющая его лицо и лицо деда, сохраняет при чтении картины слева направо нисходящее движение картины Иванова. Это снисхождение деда к внуку, выраженное композиционным приемом, противоречит идейной нагрузке — дед верит в великое предназначение внука в будущей жизни. А может быть, и не верит.

В этой картине Решетников остается честным и не берет на себя ответственности за то, чего не знает. Быть может, внук и не выполнит возлагаемых на него надежд. Идейная экстемпоральность тут сопряжена с возможным конфликтом ожидаемого и реального.

Но какое отношение все это имеет к стилю?

## Письмо 82

### Метод

Если эта история не имеет отношения к «Стилю» с большой буквы, то, быть может, она имеет отношение к «Методу» с еще более большой буквы?

Метод и стиль — близнецы-братья, и еще не известно, кто из них больше истории ценен.

В стиле таится магия метода. Стремясь найти свой стиль, стать «самим собой» — к чему стремились, кстати говоря, ученики Гурджиева, — многие ищут *путь* — то есть метод. Сам Гурджиев и претендовал на такой путеводительный инструктаж. Он, как шерпа-проводник, брал с собой на Эверест сильных духом и предлагал нешуточные препятствия. Немногие дошли до цели, пожалуй даже, никто не дошел. Но путь, на сей раз *четвертый*, — был указан.

Художник порой тоже пытается взять стиль измором — измором самого себя. Филонов чуть ли не отказывался от еды. (Тут много прямых параллелей с аскетическими упражнениями.) Гоген отправился в дальнюю даль.

Но для большинства художников «метод» — не путь в даль, а обретение «ключа», магической формулы.

Мне вспоминается, как московский архитектор Александр Скокан рассказывал о встрече с Константином Мельниковым в подмосковном доме отдыха архитекторов «Суханово». На какой-то далекой парковой дорожке, прогуливаясь рядом с выдающимся архитектором Константином Мельниковым, юный тогда еще Саша спросил мастера: «В чем же секрет вашего архитектурного чуда?» Старик ответил с величественным простодушием: «Я люблю все косенькое».

Вот она — разгадка. Мельников не стал пугать теориями, а дал в руки отмычку. «Бери, мол, и делай как я».

Но мало иметь ключик, он еще должен подходить к замочку.

В этой притче самое важное — индивидуальность замка. Индивидуальность — это одновременно и условие, и помеха на пути к стилю. Ведь что получилось из кубизма у Глеза, Метценже, даже Гриса. То, что Пикассо и Брак сделали сами, последователи и ученики решили повторить, опираясь лишь на свою индивидуальность. И вот вышла декорация и стилизация, тогда как у Пикассо и Брака — откровение и стиль.

Соцреализм не понял, что такое внутреннее и что такое внешнее, так как был сосредоточен на другом вопросе: «Что такое "хорошо" и что такое "плохо"?»

Маяковский, попытавшись сочинить образец коммунистической пропаганды для детей, не ушел дальше английских моралистов. Нельзя внутреннее заменить внешним, совесть — примерами.

Хотя, если дать нужный намек, нечто, так сказать, «проницательное», дело может сдвинуться с мертвой точки. Многие этого не понимают и боятся следовать советам и примерам.

Я думаю, что это ошибка. Сознательно избегать опыта предшественников можно, только надеясь на чудо.

## Письмо 83

### Великие мелочи

«Не пренебрегайте мелочами, ибо от них зависит совершенство, а совершенство — не мелочь», — говорил Микеланджело.

Но о совершенстве судить все труднее. Многообразие стилевых новшеств, экспериментов и революций затрудняет отличить совершенство от декларации. Зато видно, где — органика творчества, а где — имитация. Всякая подлинность стиля упирается не столько в метод, сколько в мелочь. В какой-нибудь незаметный прием, в случайную находку.

Мало того что находка может быть только случайной, кажется еще, что находится всегда что-то незначительное, какая-то ерунда. Пренебрегать ею не рекомендуется, ибо она-то и может вывести на большую дорогу.

Крупная находка кажется маловероятной. Значительное не находится, а вечно маячит в тумане. Великая, недостижимая цель. А находится то, что никому не нужно. Какой-нибудь штришок, способ смешивания краски, пористость бумаги, мягкость графита. Находится какой-нибудь заваливающий предмет, вроде старых башмаков Ван

Гога, которые почему-то вдруг хочется изобразить со всей возможной монументальностью, помоечный мусор, в который вдруг упирается взгляд.

Мелочь — пылинка, которая инициирует кристаллизацию потенций.

Мельников говорил: творчество начинается там, где я могу сказать — «это мое». Но что, как не мелочь или пустяк, и может претендовать на индивидуальную принадлежность. Великие идеи — всеобщие.

Мне трудно поверить, что художником движет любовь к человечеству, но очень легко представить, что в нем есть подлинная любовь к какому-то сорту бумаги или туши.

Тут-то и выплывают вновь телесность и темпоральность. Что еще способно понять эту мелочь как свою, как родное, как семя. Телесность этой мелочи и есть ее же бытие во времени. Ибо эта деталь, мелочь, естественно, предполагает концентрацию, фокусировку зрения и внимания, и в ее незначительности вдруг зрение ухватывает самое себя. Это — родное. И вот это родное, посеянное в почву, политую потом труда, начинает расти и развиваться, как случайно воткнутый в землю отросток.

Догадка о всесии мелочей давно поселилась в мифологии. Волшебные сказки полны таких «находок». С ними связаны суеверия симпатической магии. И они уже стали предметом специального художественного и искусствоведческого анализа. Ахматовский «сор» теперь экспонируется на выставках. Характерное для современности превращение средства в цель. Но мусор, изъятый из

контекста телесности и темпоральности, теряет личное родство с творцом.

Индустриальный подход к мелочам лишает их магических свойств. Едва ли мелочи, собранные мусороуборочным комбайном, способны по-прежнему дарить подсказки художнику. В массовом объеме они насильственно лишены своей индивидуальности. И только индивидуальный контакт мелочи и личности способен высечь искру из их встречи и воспламенить трут/труд.

## *Письмо 84*

### Мышление

Мелочь важна и еще по одной исключительно важной причине. В силу своей малости она, как правило, не подлежит аналитическому расслоению и воспринимается синтетически. А синтез — центральная категория художественного мышления.

В живописи, как и вообще в искусстве, всякий появляющийся на холсте элемент означает некоторую целостность. Обдумывая ее роль и место в композиции, художник едва ли склонен представлять ее себе с разных точек зрения. Прежде всего, он видит ее как таковую. То же самое можно сказать и о всяком жесте, штрихе, пространственной ситуации.

Конечно, художник вправе размышлять о любой части своей картины или о живописи в целом в аналитических категориях, но окончательное суждение художника если и не интуитивно, то органично. Художник мыслит желаниями. Он постоянно хочет или не хочет видеть тот или иной

элемент, или хочет или не хочет его видоизменять. То, что художник делает кистью на холсте или карандашом на бумаге, ему, прежде всего, нравится или не нравится. Он постоянно оценивает холст в целом.

Все это снова и снова заставляет задавать вопрос о формах художественного мышления. В последнее время художественное мышление рассматривают, как правило, в связи с переменой стиля.

В смене стилей на первый план выступает логика отрицания, она доступнее стороннему наблюдению. Отрицание тех или иных художественных форм строится, однако, не с точки зрения критики их совершенства, а с точки зрения критики их социокультурной символики.

Такая критика в корне противоположна академической, исходящей из нормативного образца. Говорят, что художника нужно судить по им же поставленным законам, что приводит к «порочному кругу».

Мелочь влияет на целое, на контекст. Но может измениться и сам контекст. Наперед известной логики связи контекстов нет. Художник всегда решает уравнение с дюжиной неизвестных.

В этой ситуации стилистическая программа, живущая в привилегированном элементе (может быть, его Малевич и называет «прибавочным?»), позволяет решать задачу методом приведения к стилистике выбранной целостности.

Раскрашенная прялка и абстрактная картина Марка Ротко — не просто различные стадии развития мысли. Тут принципиальное различие внешнего и внутреннего мышления.

Станковая живопись создавалась как функциональная машина — то есть как орудие воздействия, с определенной целью. Классицизм с его символикой и сюжетной программностью был именно такой машиной. Но мы видим этот же тип мышления в сюрреализме или метафизической живописи Кирико, в парадоксальных сюжетах Магритта, которые могут обсуждаться словесно, а в изобразительной форме лишь иллюстрируют мысль. Это внешняя по отношению к живописи мысль.

Впрочем, и это не так. На самом деле и в классицизме, и у Магритта — независимо от того, насколько они «живописны», — действует та же порождающая машина, в которой мелочь уравнивает целое. А литературная программа — лишь элемент этой машины.

В некоторых картинах Пикассо можно найти литературный подтекст.

Но в кубистическом натюрморте внешнее мышление не работает. Пейзаж Айвазовского или Гогена, портрет Ван Гога — не подчинены внешней логике.

Стало быть, там действует иное мышление и иная логика. Еще Ван Гог как-то умудрялся говорить о том, чего он хочет добиться, а Гоген не мог и не говорил. Обнаженная натура у Энгра не передается словом, но в еще меньшей мере она передается словом у Дега и Ренуара. Сезанн совершенно непередаваем с помощью слов; он никогда не выходил в своем мышлении за рамки живописи, что и сделало его — вольно или невольно — лидером новой живописной школы, несмотря на сомнительную притчу про куб, конус и шар.

## Письмо 85

### Моранди: натура и конкретность

Вчера побывал на выставке Джорджо Моранди.

Размеры холстов карманные: 40 х 60 см и менее. Все картинки как бы одинаковые, краски «жухлые».

Цвет почти элементарный — белый графин, голубая чашка, желтая коробка. Моранди показывает, сколь малыми средствами может обходиться живопись. Он работает полутонами. При этом хитрость в том, что, сохраняя основные предметы композиции в монохромном спектре, играя не столько на их окрашенности, сколько на освещенности, в фонах он находит оттенки, немедленно воспламеняющие всю картину.

Картины Моранди находятся на грани, а может быть, и за гранью абстракции. Его мастерская — лаборатория: чашки, коробки, бутылки, графины на фоне стены, вроде химической посуды, — даже свет у него какой-то лабораторный.

Казалось бы, при такой пластической схематичности можно обойтись без натуры. Ведь Пикассо рисовал женщин, пейзажи, мифологические сцены и прочее посредством чистой фантазии. Моранди, кажется, мог бы изобразить свои бутылки, не глядя на них.

Но — все нарисовано с натуры. Это видно совершенно отчетливо даже в поздних холстах, то есть после создания сотен аналогичных натюрмортов. Каждый раз Моранди вновь и вновь ставит на стол все ту же чашку, коробку, бутылку и пишет их с натуры, как в первый раз. Через день или

через месяц он расставляет эти предметы вновь в почти таком же порядке и рисует их, чуть-чуть сдвигая точку зрения. И опять — как в первый раз.

Что за чепуха?

Раньше я был убежден в том, что рисование с натуры есть схватывание жизни в ее случайной конкретности. Мне казалось, — да и сейчас не откажусь от этого мнения, — что случайная конкретность превосходит в своей содержательности все, что может дать мышление и воображение. Я полагал, что конкретность натурального рисунка в том и состоит, что нарочно так не придумаешь. Но это вроде бы должно относиться только к тем ситуациям, в которых художник оказывается волей судеб, — со случайно встреченными вещами или людьми. И совсем другое — опыт художника, год от года живописующего одни и те же наизусть знакомые предметы, расставляя их в продуманном порядке. Зачем тут нужна конкретность?

И вот Моранди рисует с натуры эти, в сущности, совершенно абстрактные сюжеты и предметы.

Но именно благодаря работе с натуры его живопись обретает неповторимую магию. Она в конкретности каждого вида предмета в каждом очередном ракурсе, который даже нельзя назвать поворотом, настолько малым было его смещение по отношению к ракурсу предыдущему. Это мелочи, но их не выдумаешь. Оказывается, что само присутствие художника в одном пространстве с этими до предела обедненными простыми предметами сообщает живописи небывалый магнетизм.

Тайна этой конкретности как раз в словесной невыразимости различий и случившихся с натурой перемен. Мы их видим, но описать уже не можем, они за гранью вербального смысловозличения

За смыслом жизни и живописи не нужно ехать на Таити. Они тут, рядом.

Дмитрий Митрохин, в последние годы жизни прикованный к постели, рисовал то, что находилось рядом с подушкой, — склянки из-под лекарств, стакан воды, фрукты, весь предметный мир умирающего. Об этом есть рассказ у Олеси.

Но Моранди ограничил себя добровольно. Его живописный аскетизм лишен страданий и бедности. Чисто лабораторная игра. Можно было бы сказать — почти академическая игра форм, хотя тут нет ни свойственного академизму поклонения избранному предметам, ни учебного безразличия к ним. Предметы Моранди могли бы быть и иными. Хотя ему дороги именно эти бутылки и коробки, именно этот кувшинчик, именно эта рюмка. И не ясно, то ли на самом деле они особенные, или это его любовь, его взгляд сделали их таковыми.

Главным тут оказывается время, пристальное, долгое разглядывание. Это не размышление о вещах, не сон о них. Это — беседа, со-бытие, со-тут-бытие с ними, здесь и теперь, сегодня и вчера, вчера и завтра.

Что же открывается Моранди в этой сверхдлительной, неторопливой темпоральности?

Телесность, свет и колорит.

Он видит тела этих существ, следовательно, — их души.

Натюрморты Моранди — это «тихая жизнь» индивидуальной телесности. То есть это все о любви. И свет, и вариации скромной окрашенности — это сочувствие, которое ярче «ярких красок» и нежнее «нежных тонов». Оно не выдуманно, не схематично, оно рождено натурой художника и списано с любимой им натуры.

## **Письмо 86**

### **Метафизики**

Моранди вырос из метафизиков. Но основатель Метафизической школы Джорджо де Кирико почти не писал с натуры. Он изображал фантастические сюрреальные сцены. В его творчестве два главных периода. Самый главный — когда он создал свои метафизические пейзажи и натюрморты, и второй, псевдоклассический, заполненный в основном автопортретами в исторических костюмах. Работы второго этапа напоминают работы позднего Малевича и большой ценности, на мой взгляд, не представляют, а метафизические композиции раннего де Кирико обладают огромной внутренней магией.

В этих пейзажах и натюрмортах перед нами театр с его искусственным светом, пустой сценой и черным задником, бутафорскими атрибутами и кукольными подобиями людей — странными деревянными манекенами.

Эти картины — о разлитости смерти в мире. Это театр смерти. Примерно в это же время Сталину пришла в голову оригинальная идея создать вечный театр смерти — мавзолей. В котором до сих пор идет спектакль: Ленин, «живее всех живых», в том смысле, что «живой труп», живет после смерти, и, как выясняется, даже ежемесячно принимает ванну. Вероятно, Дали сделал бы это мытье публичным. Впрочем, на Западе к чему-то похожему уже приближаются: «кадавризм», если можно так назвать искусство, материалом которого служат трупы. Пока еще это всего лишь анатомический театр, но телесность постепенно съезжает к трупности.

Смерть в метафизической живописи к трупам отношения не имеет. Пейзажи де Кирико обозначают пограничное состояние смысла, они пугают возможностью исчерпать его. В этом отношении их мертвенность и даже, можно сказать, «мертвечина» есть символ той самой безнадежности, противоположностью которой выступает окрашенность мира.

В картинах 1912—1915 годов читается отвращение к войне, столь любимой футуристами. На фоне футуризма эти холсты выглядят как предчувствие бесчеловечности будущего. В свете этих предчувствий смерть человека выражается безжизненными обломками классической скульптуры и архитектуры, из которых испарилась их некогда живая основа.

Поразительна близость де Кирико и Малевича. Оба следуют за футуризмом в некий обесчелоченный мир. Но для Малевича это позитивный мир космических сущностей, а для де Кирико — замогильный мир исчезнувшей цивилизации. Они глядят в разные стороны: Малевич — вперед, Кирико — назад. Но видят примерно одно и то же. Малевичевские супремы — столь же бесчеловечны, как и классические обломки де Кирико.

И попытки вернуться к жизни у обоих приобретают похожий характер — через театрализацию, костюмированность, смену ролей и нарядов. Театрализованный желтый свет на фоне сине-зеленых небес у де Кирико перекликается с синим и красным у позднего Малевича. Малевич начинал с «Победы над Солнцем», у де Кирико солнце победило, — но не «солнышко» леса и моря, а термоядерное солнце административных окраин.

А у Моранди победила любовь в неярком свете дня, в комнате с занавешенным окном.

Проблема человечности и бесчеловечности многим кажется сентиментальным бредом. Считается, что все, что порождает человеческий разум, — человечно уже в силу своего человеческого происхождения. Стало быть, смерть самого человека, открытая постмодернистской философией, как и смерть автора, — тоже человечна. Но этот парадокс не вдохновляет. Ницшеанское недоверие к чрезмерной человечности постепенно испаряется, девальвируется социально организованной бесчеловечностью бюрократической мегамашины. Спрашивается, что же в живописи созночно человечности? Не те же ли самые темпоральность с телесностью?

## *Письмо 87*

Боннар и Вьюар

В полной мере любовь и цвет разыгрались в живописи Пьера Боннара. Картины его сделаны как раз теми точечными мазками, в которых прозорливый Флоренский увидел родовое свойство живописи.

Вот Боннар — в мягкой шляпе, маленьких очках, с прищуром, а на картинах его модель, впоследствии супруга — Марта, обычно в ванне, лечит экзему. Иногда Марта появляется где-то с краю, почти за кадром, иногда повернута к художнику спиной.

Боннар пишет свой сад, как садовник его поливает и пропалывает. Внимательно присматривается к каждому кусту. Он похож на пчелу, собирающую нектар цветовых оттенков.

Вюйар пишет по большей части интерьеры, не жалея сил на скатерти и ковры. Мещанский, как и у Боннара, быт — все вокруг стола да на веранде. Какие-то тетки, кресла и диваны, столы и салатницы. Ни событий, ни мифологии. Однако Боннара Матисс считал пророком чистой живописи.

Живопись выбирает себе странных пророков, живет где хочет, не стесняется ничем. Все это идет еще от импрессионистов, от завтраков на траве, от бульварных кафе.

Предметность картин Боннара и Вюяра не разрушена и не деформирована, лишь чуть смазана — как бы близоруким взглядом.

## **Письмо 88**

### **Жизнь**

Пришла пора вернуться от категорий телесности и темпоральности в категорию, из которой они и вышли, а именно к «жизни». Ведь живопись и есть жизнь, «обмен белковых тел», или, как у Гройса, «искусство — обмен».

Вот тебе и «клеточка» живописной телесности и темпоральности, ее эмбрион.

Если верно, что живопись — жизнь, а картина — живой организм, то отчасти понятнее будет и то, отчего она так часто тянется к смерти. В смерти жизнь впервые опознает себя и свою смертность. Это порой навеивает суицидальные намерения, но не обязательно ведет к самоубийству. Мысль о самоубийстве, как и мысль о смерти, приходит в минуты депрессии, но как раз они и открывают новые жизненные горизонты.

Всякая жизнь, знающая о своей смертности, тянется к смерти как к инобытию, то есть тянется к себе самой через иное.

Смерть, стало быть, тоже жизнь, в отличие от безжизненности. Смерть — это процесс, умирание, борьба, уступка, изнеможение. Безжизненность есть холод, небытие, пустота.

В живописи есть и смерть, и безжизненность. Смерть в живописи переживается как драма, а безжизненность — как унылость, тусклость. Жизнь и смерть составляют полюса живописной метаморфозы. Живопись постоянно превращает смерть в жизнь и жизнь в смерть, она играет со смертью. Но живопись, как все живое, подвержена не только смерти, но и умиранию, она болеет, теряет силы, вянет, борется с умиранием и стремится к воскресению.

В борьбе с угасанием жизненных сил она и прибегает к игре со смертью, обыгрывая смерть не сюжетно, а живописными средствами.

История оказывается для живописи и могилой и ключом живой воды.

Жизнь живописи — не обмен белковых тел (мне энгельсовская формула близка своей телесностью), но все же обмен чувств и мыслей. Тут дело не в информации, а в участии. Отсутствие интереса к живописной картине или — напротив — обостренный интерес к ней сами по себе от живописи не зависят и определяются какими-то другими, привходящими обстоятельствами. Было бы интересно понять, какие силы приводят к угасанию живописи и интереса к ней. Наверное, она плохо переносит всякого рода назидательность или критицизм и ей ближе спокойное созерцание и любование повседневностью. Впрочем, всяко бывает.



## *Письмо 89*

### Человечность

Тот факт, что картина — живое существо, хорошо виден на примере Модильяни. Его портреты очень человечны, хотя у многих портретируемых на лицах нет зрачков; глаза написаны с бельмами, но не производят впечатления слепых. В отличие от Энгра, Модильяни никогда не упирается в поверхность пластического тела, его тело и его телесность иные, они внутренние и даны вчувствованием, хотя в них есть то, чем знаменит Энгр, — линия и абрис. Но он пользуется схемой, внутри которой живет свет и цвет, таким образом, его картины прозрачны. Сама энергия живописи сообщает жизнь портретам, колорит вливается в тела персонажей и буквально «оживляет» их.

И тут мы возвращаемся к слову, которое, видимо, давно уже выразило это впечатление о жизненности живописи в самом ее названии. Непонимание живописи можно объяснить как раз тем, что оживление иконических знаков остается за пределами техники словесного анализа.

Человечность противоречива. В ней в равной мере соединяются жертвенность и насилие. Бесчеловечность — увы — в известной мере сама по себе человечна, так как присуща только людям. Люди — они одновременно и святые и не люди, жестокость и доброта в них находятся в вечной вражде. Одним словом, — люди не просто живые: они переживают свою жизненность как драму несовместимых начал.

В какой же мере именно живопись позволяет раскрыть эту не сентиментальную сторону человечности? Думаю, что, как и музыка, а может

быть, и еще больше чем музыка, живопись способна понять и воплотить оба начала драмы — и социальность, и асоциальность, и добро, и зло. И именно потому, что ей дано воплотить их в невербальной форме, избежав таким образом идеологических симулякров и жупелов, ей не сродни ни запугивать, ни поучать: она лишь свидетельствует и выражает.

## *Письмо 90*

### Карикатура

Секрет жизненности портретов Модильяни можно еще косвенно пояснить, обратившись к карикатуре. Карикатура близка иероглифу или шрифтовому знаку. Она — логическая «схема» изображения. Всякая ее дополнительная обработка есть украшение, превращение знака в заглавный инициал. Еще занятнее — попытаться придать карикатуре объем с помощью светотеневой моделировки. Буква приобретает трехмерность, схема начинает претендовать на телесность. И если светотень и цвет вводятся не условным образом, а натурально, «реалистически», то возникает совмещение практически несовместимых установок, и перед нами — метаморфоза знака.

Портреты Модильяни близки к карикатурным схемам, но светотеневая моделировка наполняет их плотью, а колорит наделяет жизнью. Получаются своего рода буквы какого-то антропоморфного алфавита; одновременно и люди и знаки людей — почти как на иконах.

Вероятно, первые изображения людей при всей их схематичности воспринимались как живые. Фаюмские портреты, исполняемые для саркофагов, и вправду живее фотографий. Может быть, их жизненность — от веры в загробное существование.

Было бы интересно и полезно сопоставить приемы схематизации и «оживления» в разных стилевых структурах, в том числе в иконе. Вообще трансформации изобразительных схем мало изучены. И реалистические их обработки, и декоративные, так часто встречающиеся у Пикассо, который всю жизнь экспериментировал с алхимией оживления схем. Важно и то, в какую традицию «вклеивается» схема и какие метаморфозы вырастают из совмещения.

Думаю, что «время изображения» может дать ключ к пониманию этих метаморфоз. Чудо метаморфозы не только в изменении пространственных характеристик изображения, его линейного, светотеневого и колористического образа. Время играет роль синтезирующей все эти компоненты субстанции. Быть может, время — не нейтральная категория, а универсальная субстанция бытия?

## ***Письмо 91***

### **Умирание**

Как жизни картины, так и ее смерти противостоит умирание, постепенное охлаждение живописности, превращение в мертвечину. Вот такая гиблая метаморфоза. На мой взгляд, пример ее можно найти в живописи Сальвадора Дали.

Начинал он с постимпрессионизма, не без успеха подражал Сезанну и упражнялся в кубизме.

В середине 20-х годов сделал резкий поворот к сюрреализму и, недолго задержавшись в опытах с автоматическим письмом, ушел в область сочинений с литературными программами. Тут начинаются все его «магические» картины с часами, ро-ялями, Лениными и прочим. Слово теперь играет ведущую роль, а пластика и цвет уходят на второй план — в качестве подручных средств реализации магического сюжета.

Категории телесности и темпоральности здесь обретают вид каких-то предметных символов. Создается впечатление, что, убив их в качестве живых агентов живописного дела, Дали тут же начал работать с их манекенами. Телесность — в облике гладких глыб плоти. И темпоральность, тоже овеществленная, в виде деформированных часов. Это уже не категории живописи, а категории иных, в том числе и эротических, переживаний.

Уклон Дали в сторону сновидений и сексуальной символики привел к такому же усыханию собственно живописных достоинств его картин, как в соцреализме уклон в сторону пропаганды коллективного труда.

Коллективистская этика соцреализма и индивидуалистическая сексуальная озабоченность Дали указывают на полюса какой-то одной схемы. Тем более идея сна и фантазии жила и в соцреализме (казалось бы, там могла открыться стихия оргиастических сцен, — но нет, Рубенс прошел стороной). В соцреализме фантазия воплотилась в театрализованных изображениях псевдоисторических событий, а в сюрреализме претворилась в создании театрализованного мира страха и наслаждения. В обоих случаях живописность стала лишней.

Вероятно, так и должно происходить в процессе умирания. Оно сопровождается поляризацией и усилением мотивов страха и наслаждения.

Тут нужно отдать должное соцреализму. В его системе существовали нейтральные сюжеты и жанры (собственно, к соцреализму имеющие косвенное отношение) — пейзаж, портрет, натюрморт, — в которых оставалась возможность живого чувства. Телесность в соцреализме присутствует, но вот темпоральность обычно уходит в сюжет. И хотя псевдоисторические события соцреалистических картин трактовались как события сакрального времени, невозможно было точно определить в них ни меры реальности, ни меры сакральности. Так что соцреалистическая живопись выпала из времени. Такое выпадение нетривиально и случается не часто.

## **Письмо 92**

### **Бессмертие**

Живопись сообщает жизнь всему, что запечатлевает. На то она и живопись. В самом деле, что может быть живее живописи? Разве что сама жизнь. Но жизнь коротка, а искусство вечно. Из всех искусств, однако, живее всех, наверное, живопись.

Если вечность и бессмертие даны человеку как трансцендентный вдох, как свидетельство и надежда, то именно живопись выражает их в наиболее адекватном виде. А потому умирание живописи есть не что иное, как ее забвение человеком. Ведь для нас преодоление смерти — в памяти.

Бессмертие живописи ни в коем случае не следует сводить к так называемому бессмертию шедевров. То, что шедевры живописи, хранящиеся в музеях и частных коллекциях, по-своему бессмертны, нет нужды ни доказывать, ни оспаривать. Но это бессмертие шедевров принадлежит им не потому, что они оказались счастливыми на общем тусклом фоне забвения, а потому, что в них-то как раз и воплотилось родовое качество живописного бессмертия как такового. Они бессмертны в силу своей живописности.

Бессмертие живописи ничего общего не имеет со славой творцов шедевров. Оно — в охоте, ловле, присвоении, можно сказать — похищении для вечности текущего момента, вот этого луча солнца, вот этого блика на стекле — здесь и теперь. Переплавляя этот момент в вечное присутствие, художник приобщается к магии темпоральных метаморфоз, которые не требуют социального оправдания.

Художник думает: «Как красив этот скрытый туманом бор». На самом деле перед ним возможность сохранить этот временной момент, вырвать его из череды сменяющих друг друга моментов и перевести в вечный порядок мировых состояний. В каком-то смысле каждый пейзаж, портрет, натюрморт есть обнаруженная художником мировая константа. В них мировой процесс переводится в число статичных ценностей, основ бытия. Но в этом уже не столько магическая, сколько божественная прерогатива манипулирования этими элементами таблицы мирового порядка.

Зритель и ценит произведения живописцев не за историческое значение имени художника (за это их ценит художественный рынок), а за присвоение вечных констант бытия и введение их в

свой домашний обиход. Вот почему никак нельзя сводить существование живописи к музеям. Музеи по природе своей сообщают экспонатам оттенок мертвенности; ведь это — холодильные камеры, а не пространства повседневной жизни. И в общественных зданиях, куда картины принято вешать без всякой меры, живописи тоже не место. Место живописи только в доме.

Дом — органическая среда существования символов человеческой жизни в ее телесности и темпоральности. Только дом способен присвоить и усвоить внешний символ самой органики душевной и телесной жизни человека, ибо дом, в известном смысле, настолько же есть человек, насколько человек — есть дом.

## **Письмо 93**

### **Воскрешение**

Грустно видеть в истории живописи одно лишь убиение цвета словом. Но на самом деле это совсем не так. Рядом с умиранием постоянно идет воскрешение живописи. Слово может играть как губительную, так и живительную роль в ее судьбе.

Ведь даже концептуализм внес в живопись какое-то новое дыхание и возбудил к ней интерес. В кубизме слово стало плотью. Наконец, слово в Италии воскресило античное тело. Правда, воскресило как-то так, что вскоре оно окоченело в академизме.

Итальянский Ренессанс долгое время оставался самым известным прецедентом подобного воскрешения. Ренессансы стали расти, как грибы

после дождя, и к началу XX века было реанимировано почти все, что можно реанимировать.

Страсть к воскрешению разгорелась как раз к тому времени, когда Шпенглер забил в колокол отходную по Западной культуре. Он видел в этой страсти к реанимации прошлых культур симптомы агонии культуры. Пожалуй, это был перегиб кабинетной фантазии.

Ренессанс считается воскресителем именно плоти, но он же и воскреситель времени. Речь не о часах, хотя они, как показал в свое время Мамфорд, быть может, пробудили время именно как чувство. Средневековые обладали небогатым репертуаром темпоральных переживаний, в основном — линейного типа. Отсюда — туда. Ренессанс первым начал продавать обратные билеты. Посюстороннее воскрешение прошлого и у итальянцев и, скажем, у Федорова, при всем различии их стилистических интуиции, окрашено практическим оптимизмом — «можем, если захотим».

Но мне здесь хотелось бы обратить внимание лишь на малую деталь этого величественного проекта. При реанимации в живописи возникает некоторое усмотрение настоящего в прошлом. Прошлое восстанавливается не как нечто абсолютно иное, не как потустороннее и трансцендентное, а как то, что живо и сейчас, и свидетельствует о непрерывности жизни.

В Ренессансе идея живой материи, непрерывного ее воспроизводства, получила буквально телесное переживание. Тело ожило, на нем появились живые краски, оно задышало. Пневматика духа вновь стала пневматикой тела. Ритм и пульс круговых процессов, отчасти даже и механическое движение колеса с рычагом — туда-сюда.

С этого времени нужно начинать и отсчет истории реставрации. Старая живопись становится не только предметом копирования и подражания, но и просто восстановления. Ее моют, снимают копоть, грязь и лишний лак, расчищают из-под слоев поздних записей. Более широкая реставрационная практика началась в романтизме, когда пошли археологические находки, когда стали реставрировать и реконструировать старые классические и средневековые постройки.

В процессе реставрации живопись светлеет и начинает узнаваться как нечто забытое. Тут на сцену выходит драма аристотелевских разлук и встреч, возникает нечто сентиментальное, родное.

Старое и новое в процессе ренессансного узнавания обнаруживают избирательное сродство. Давно умерший и современный художник узнают друг друга как давно потерявшиеся родственники. Это рожденное «ренессансами» и укрепленное историческими реанимациями чувство очень важно для живописи.

## **Письмо 94**

### **Родство**

То, что переживается как эпохальная встреча, свидание после разлуки, впитывается живописной плотью и живописной темпоральностью несколько иначе, чем словом. Разумеется, язык вбирает историю, и тонкое ухо исторического лингвиста улавливает, как в речи звучат голоса разных эпох. В лучах исторического слуха взвешенные частицы корней, грамматических форм и прочее кру-

жатся, как пыль в лучах заходящего солнца, и видно, что тут опускается в темноту, а что всплывает на поверхность. Но в языке многое тонет безвозвратно. Целые языки вымирают, и возродить их не под силу, хотя малые народы и не жалеют на это последних копеек.

В живописи же возрождение старых живописных средств может быть осуществлено без столь тяжких усилий. Тут достаточно просто принять в душу эти некогда бытовавшие живописные приемы и краски и воспроизвести их снова — в отдельности или в смеси с тем, что нравится сегодня.

Наследование прошлого становится в современных условиях более доступным, чем ранее, когда механизмы воспроизводства культуры были жестко ограничены локальной памятью непосредственно встретившихся людей. Археологи используют эту историческую ограниченность как средство датировки и генетического анализа происхождения ветвей древа культуры, но сегодня механизм стилистического заражения стал совершенно иным, так как художнику оказались доступны образцы искусства разных эпох.

Контакт настоящего и прошлого сделался возможен. Это как если бы в тюрьмы и больницы начали свободно пускать, разрешили свидания. Это воплощение мечты спиритов, открытое для всех свидание с праотцами.

Теперь художник беседует с давно умершим, как с соседом по мастерской. За этой фамильярностью — принцип родства художников или родственности всей живописи.

Общность генофонда всех людей на земном шаре художники почувствовали несколько рань-

ше генетиков, переживая историю живописи не как архивную книгу, не как мартиролог и кладбище имен, а как родство.

Но раз так, то обок всякие церемонии. Заимствуй все, что хочешь. Пикассо всегда говорил об этом. Щедрость истории, как и ее жестокость, — абсолютна. Бери все, что можешь взять, — вот единственный принцип семьи.

Но все это нужно теперь понимать как способ видения и искусствосмотрения. Тут узнавание становится чуть ли не главной способностью, и при том узнавание без имен. Живопись, в отличие от литературы, обладает столь размытыми единицами своего языка, что узнавание едва ли можно впрямь в анализ интертекстуальности.

Невозможно сказать — откуда что. Пустьистики искусства пытаются расширить эти возможности, пусть их номенклатура исторических соответствий растет на радость экспертам и тем, кто подделывает шедевры. Обычный художник, не озабоченный вербальной номенклатурой, живет в этих родственных заимствованиях как рыба в воде, он пользуется ими как своим собственным телом и переживает их время как время своей собственной жизни, за рамками дат рождения и смерти.

Иными словами, в современной живописи стала видна всепроницаемость времени. И это совершенно уникальное историческое и преодолевающее историю ощущение всеприсутствия оказалось даровано зрителю.

Точно сказал Анри Руссо о Пикассо: «Пикассо работает в египетском стиле, а я — в современном».

## *Письмо 95*

### Современность

Родство обостряет отношения между поколениями. Тут и почтение к предкам, и война отцов и детей. Известное родство живописной культуры не исключает резких поколенческих конфликтов и радикализма молодежи. Случайно ли, что наши авангардисты в начале прошлого века объединились под маркой «Союза молодежи», противопоставляя себя старикам. Но все эти оппозиции и противостояния все же принадлежат не только и не столько самой живописи, сколько социальным обстоятельствам ее существования. Между умирающим Базаровым и его отцом оказалось гораздо больше общего, чем мог предположить сам Базаров. Понятие современности в живописи следует искать в существенных свойствах самой живописи. Но есть ли в ней в самой понятие современности? На мой взгляд, безусловно есть.

Современность в живописи принадлежит самому акту ее созерцания зрителем. Как бы стара ни была картина, в момент созерцания она именно жива, со-временна зрителю. В созерцании времени зрителя и художника пересекаются так же, как пересекаются в этот момент и все временные линии сюжетно-атмосферических и чисто оптических свойств картины. Место, в котором эти линии пересекаются, и следовало бы назвать «текущим моментом», точкой сосуществования времен.

Самый способ понимания предполагает это совпадение времен и темпоральностей, точнее — синтез темпоральностей разного рода, которые в живом созерцании не просто совмещаются, а взаимно стимулируют друг друга. Видя пейзаж, мы

вольно или невольно переносимся в его время. Видя портрет — незримо присутствуем рядом с изображенным. Отмечая нервность мазка — чувствуем дрожь художника в момент написания картины.

Но в таком случае мы можем говорить о том, что в актуализации живописного созерцания восстанавливаются все его временные горизонты, все ритмы и пульсации, сопряженные с существованием картины, и вся она не только становится современной в смысле смещения этих временных горизонтов, но и может рассматриваться как образец современности. То же происходит при звучании музыки.

Все это ни в коем случае не исключает исторической потребности обновления стилей или, наоборот, увлечений прошлым. Но эти движения во времени социальных и культурных эпох лежат в совершенно иной плоскости понимания самого времени. Быть может, лишь во внечеловеческом, социально-техническом воображении время постигается умом. Современность, о которой постоянно говорят проповедники авангарда, оказывается умозрительной категорией, отчужденной калькуляцией бытия. Лозунг осовременивания искусства вообще и живописи в частности звучит сильнее всего в социально ориентированных течениях художественной мысли.

Правда, и импрессионизм, далекий от логического и социального понимания живописи, говорил о своей современности. Но то было возвращение от умозрительно-символического искусства к естественности живописного чувства, и употребление категории «современность» здесь — следствие ограниченности категориального репертуара художественно-философской мысли.

Конечно, художники предпочитают говорить не столько о своей принадлежности к определенному поколению, сколько о современности самих художественных форм. Формалисты говорят об «усталости» формы. Но усталость формы — понятие, относящееся лишь к условиям ее восприятия. «Ренессансы» демонстрируют нам бессмертную энергетику формы. Формы по сути своей принадлежат вечности. Смена форм лежит в горизонте историчности человеческого и социального бытия, но вневременность форм делает их как бы «вечно молодыми» и вечно современными человеку, поскольку он их может понимать и переживать.

Из этого следует, что временность, темпоральность, как, впрочем, и телесность, — чужды «формам» в их собственной природе и сказываются лишь в человеческой коммуникации. Это мы временны и телесны, формы же вневременны и внетелесны. И даже если считать, что сами временные категории, как-то — прошлое, настоящее и будущее, — есть тоже формы, то можно предположить, что именно они точно так же образуют в мире форм некий порядок с установленной последовательностью или цикличностью смен. И значит, мир форм, в том числе и форм живописных, обладает своего рода вечной современностью.

## Письмо 96

### Форма

В живописи формы существуют не так, как в архитектуре. Живопись более текучая субстанция. Поэтому формой в живописи чаще всего называют все, что остается за вычетом, так сказать, со-

держания, которое, в таком случае, приходится понимать как сюжет, мораль и вообще то, что можно назвать словами.

Габричевский полагал, что к форме следует относить все, что остановлено, изъято из процесса становления. Но ведь нужно знать, где остановить этот процесс, а в самом творчестве и восприятии такого знания не дано. Оно дается только вербальной рефлексией.

Еще недавно форму в живописи можно было определить как все то, с чем боролись враги формализма. Где им что-то не нравится, там — форма, а где нравится — там содержание. По поводу живописи было бы крайне странно услышать — «форма мне нравится, а содержание — нет». Обратное представить не составит труда.

В живописи — если форма хороша, то и все хорошо, в ней все есть форма и ничего нет, кроме формы.

Вот Пикассо. Ну что можно сказать о «содержании» его картин: гитары, яблоки, голуби, акробаты... Разве это содержание? Нет, содержание картин Пикассо — это метаморфозы формы, которые не совпадают с формой.

Ибо форма это всегда некая конструкция, правда, не в том смысле, в каком о. Павел говорил о конструкции, противопоставляя ее композиции картины. Форма как конструкция, точнее даже, реконструкция — это живопись, взятая с точки зрения способа ее изготовления. Характер мазка — форма, характер линий — форма, распределение света — форма. Пространственное построение — форма, фактура — форма: все форма. Даже девушка, стоящая у окна, — тоже форма, и не только лицо ее, поза, но и эта иконографическая схема,

ибо схема — это конструкция, это именно форма, в которую отлито «содержание», то есть все остальные «формы» полотна.

Формы в живописи реконструктивны, и их реконструктивность относится не только к конструкции картины как целого, но и к процессу создания картины; они выражают его темперамент. Художественный темперамент не ограничивается психологией. В темпераменте художника выражается его реакция на мир, в том числе и на историю искусства. Раздражение искусством, как и соревновательное раздражение коллегами по цеху, есть неотъемлемая часть художественного темперамента. Эта раздражительность противостоит логической рефлексии и отрицает ее.

Пример такого отрицания можно усмотреть все у того же Пикассо, который обычно, в ответ на вопрос о смысле своих произведений, говорил что-то вроде: «Не спрашивайте. Ведь вы не спрашиваете у птички, почему она поет». Его уклончивость, отказ от слов можно считать стремлением избежать фальши.

## *Письмо 97*

### **Символ и иллюзия**

Конечно, и ручная работа порой не спасает живопись от безжизненности. Возьмем, например, Магритта. Его ручная работа вполне на виду, и картинки удивительные, и картинность в них есть. Вообще есть все, что, казалось бы, нужно, — загадочность, трагизм, страх, иногда даже величие. Но живописи нет. Хотя в какой-то остаточной форме она все же присутствует. Во всяком случае,



если бы не было Магритта, мы чего-то не поняли бы и в остальной живописи.

Можно сказать, что мы обязаны Магритту тем, что он особенно четко противопоставил живописность другим изобразительным возможностям живописи и их логике игры с изображениями. Его картины изображают символы и иллюзии, причем иллюзии трактуются как символы. Но в чем Магритта нельзя обвинить, так это в убийстве картины посредством слова.

Вовсе не слово у Магритта убивает живопись. Напротив, слово Магритт развенчивает и отрицает, действуя целиком и полностью в пространстве иконических знаков. Он подчеркивает несовместимость слова и изображения, подписывая картинку неадекватным словом. Например, рисует молоток и пишет — «пустыня», рисует туфлю и пишет — «луна». Картина, на которой мы видим своего рода рисуночный словарь такого рода, называется «Толкование снов». Тут как раз намек на то, как смысл снов сводится к смыслу слов.

«Это — не трубка» — написано на картине. Но что это? Это — ее изображение. Но тогда и слова «это — не трубка», написанные на той же картине кистью и масляной краской, — тоже не слова, а только следы кисти. Зритель и понимает и недоумевает одновременно. Перед ним лабиринт или матрешечная конструкция рефлексивных возможностей. Если это не трубка и не слова, то это только картина, но, может быть, это и не картина, а вещь, кусок холста, краска. Или все это его зрительное восприятие плюс его мысли. А сами мысли — мысли ли это или эхо, тень мыслей, внушенных художником-provokatorом. Все эти возможности даны одновременно, но они существуют в разных рефлексивных временах и, сле-

довательно, экстемпоральны друг другу. Картина начинает походить на перспективную карусель и вызывать легкое, почти незаметное головокружение.

Стремясь создать некий метаязыковой опыт рефлексии над изобразительными и вербальными знаками, но оказавшись все же внутри картины, Магритт достиг неожиданного мистического эффекта. Он отталкивался от метафизической живописи Карра и Де Кирико, но ушел много дальше. Его картины указывают на безумие и афазию. Утрата языка при сохранении его фрагментов, межеумочность положения между иконическими и вербальными символами производят впечатление шизофренической многозначительности. Эта многозначительность притягивает внимание как таинственная тень, хотя за ней ничто не скрывается и не стоит. Магия и ужас возникают оттого, что соединение фрагментов предметного мира дано в театрализованном пространстве, на сцене театра абсурда, лишний раз подтверждая, что абсурдистская эстетика тяготеет к театру.

Сценическое пространство картин Магритта свободно меняет горизонты, перспективы, масштабы и разыгрывает совершенно непонятные пространственные и предметные ситуации. Живыми картинами их не назовешь, но мертвенность в них волнующая.

Вспоминаешь цирковых фокусников, разрезающих человека. Картины Магритта, в сущности, и есть картинный цирк и в каком-то смысле картонный театр площадных ужасов.

Но вот живописный смысл при этом из картин испарился. Тут некое подобие затемнения. Игры Магритта видны только при отсутствии цвета, как кинокартина видна только в темноте. Стоит рас-

пахнуть окно, и изображение на экране улетает, как привидение в час рассвета. Точно так же и пугающие ребусы Магритта утратили бы свою магию, будь они написаны колористом. Живопись изгоняет чудовищ.

Способность человека строить изображения бывает опасной, а живописность нейтрализует эту опасность. После этого нам остается вспомнить художника, в творчестве которого эти логические фокусы с живописью все же сочетались. Имя его — Иеронимус Босх.

## **Письмо 98**

### **Иеронимус Босх**

У Босха можно найти немало мотивов, напоминающих о сюрреалистических метаморфозах Магритта. Тут и люди, превращающиеся в деревья, рыб и насекомых, и гибриды всех сортов, и какие-то странные изменения размеров вещей и людей — то гиганты, то карлики. Тут и общий сюрреалистический тон, странные архитектурные и предметные фантазии, кошмарные предчувствия, тут и навязчивая логика абсурда, и сатанинская сексуальность.

Однако жил Босх с 1450 по 1516 год, за полтысячи лет до Магритта. И между ними большая разница. Если Магритт — вне живописи, то о Босхе этого не скажешь. Он нидерландец, и, как большинство нидерландских художников, как раз непостижимой силы живописец. В его картинах природа, хоть и умозрительная, окрашена в трогательные пейзажные тона. Таков и вечер в «Корабле Дураков», и ночь «Страшного суда».

Пленэрная живопись родилась лишь в XIX веке, когда появились портативные краски и мольберты. Босх не писал пейзажей с натуры, а писал фантастические картины; еще не картины природы, а, скорее, «картины мира». Мир и природа — вещи разные, разная у них и окрашенность, и пространственность.

Мир Босха умозрительен, он продукт не столько созерцания, сколько мышления. И если он представлен как зрелище, то как зрелище умозрительной фантазии. Это своего рода космический театр, шекспировский «мир как театр»; ренессансный, а может быть, даже и средневековый вариант панорамы, паноптикум. Это мир, увиденный глазами Бога, которому сверху видно все. И Босх, в отличие от Магритта, видящего лишь фрагменты, видит все явное и тайное, в целом и в подробностях. И все — на грани светопредставления: миру в этих картинах грозит смерть и небытие, и окрашенность мира оказывается у Босха одновременно и знаком реальности этой угрозы, и жалостью к миру, который ввергнут в пучину падения.

Магритт живет уже за этой гранью, его мысль — это бесконечное чередование адских кошмаров и иронических укулов. Бесконечность Босха еще пространственная, великая, бесконечность Магритта уже временная и дурная.

Для Магритта Бога в мире уже нет.

Окрашенность мира, его принципиальная изобразимость и мыслимость для Босха существуют как единый трансцендентный дар. Рациональное и чувственное соединяются в отношении к миру тварному и миру нормативному, в котором порядок и хаос — заповеди. Здесь если и говорить о слове, то только о Слове Божьем. Картины Бос-

ха — это грандиозный апокалипсический спектакль. Тут мысль и мир слиты, мир есть мысль о мире, о его падении и спасении.

И эта мысль дана зрению не для молитвы, а для ужасного вразумления.

У Босха, как и у Шекспира, весь мир — это сцена. Босх имеет дело с представлениями, его картинность есть в то же время постановочная театрализация, пример и поучение. Босх не столько видит, сколько показывает. Его зрение близко к гомеровской слепоте, и потому телесность и темпоральность в его картинах, как в театре или даже в кино, — не в самих картинах, а где-то за ними, в замысле о них, в чьей-то изобразительной воле.

Игра привлекательности и запугивания тут образует противоречие, которое лишает зрителя дара речи. И в этом отношении Магритт и Босх оба могут быть названы художниками, внушающими немоту. Но у Босха, в отличие от Магритта, в этой немоте есть место созерцанию. Окрашенность для него еще не отделилась от предметности, а мысль еще слита с предметными ситуациями. Воображение и созерцание остаются пока на равных.

Если же вернуться к рассмотрению категорий, то видно, что тут присутствует телесность в ее страдательно-соблазнительном облике. А темпоральность — как стягивание времени к финалу и растягивание этого финала в бесконечность подробностей. Но главное все же именно в том, что театр человеческой судьбы здесь целиком вмещен в мысль о мире как о подверженном разрушению здании.

Это театр массовых действий, предвещающий Мейерхольда и коллективные сюжеты социалистического реализма, масштабы которого слишком

велики, чтобы следить за отдельными эпизодами. Глаз утомляется многообразием сцен и вынужден уйти в созерцание контрастов райских зелено-голубых и адских красно-черных тонов. И если живопись есть жизнь, то тут она дана в том судорожном моменте, за которым ей приходит конец и перед которым она вспыхивает вся, со всеми своими подробностями, в единый миг озарения.

А самое страшное здесь — безвыходность. Мир представлен как замкнутое пространство. Но безвыходность, протянувшаяся до самого горизонта, окрашена у Босха еще в живые, отчасти пейзажные тона.

Через десять лет после смерти Босха там же, в Нидерландах, суждено было родиться художнику, который эту безвыходность преодолел, не изменив масштаба видений.

## *Письмо 99*

### **Питер Брейгель Старший**

У Питера Брейгеля мысль не исчезает, но в его картинах, в отличие от картин Босха, мир не заключен в мысль, мысль остается внутри мира. Мир у Брейгеля превосходит мысль своей широтой и бесконечностью. Трансцендентность возвращается и соединяется с горизонтальной широтой мира.

Есть у Брейгеля и ад, и пожары, но время его живописи уже не стянуто к последним судорогам ада, а развернуто в смену времен года, в темпоральный сюжет, известный нам, русским, в основном по Вивальди и, быть может, в еще большей степени — по «Евгению Онегину».

Контроверза, представленная этими двумя гигантами европейской живописи — мысль в мире и мир в мысли, — центральная и для живописи в целом. В этом отношении Пикассо — наследник Босха, у него тоже весь мир — в мысли, по-средневековому замкнут в ней.

Таков же и мир детского рисунка — он весь внутри мысли ребенка, в детской комнате. Путешествие — метафора взросления, отсюда роман странствий и воспитания. Комнатность становится кабинетностью, лабораторностью. Импрессионисты распахнули окно и вышли на пленэр. Думали ли они, что выпускают на свободу птицу мы ели?

Потом современная живопись возвратилась в сферу мысли — задолго до концептуалистов. И — что парадоксально, — ощущая это как замкнутость, стала изобретать какие-то новые пути прорыва к реальности. Малевич полагал, что «проткнул» голубой купол неба и вышел наружу. На самом деле он действительно покинул пространство неба, но попал не в иное пространство, а снова в свою черепную коробку, внутри которой начал изучать геометрические фигуры.

В картине «Зима» Брейгель применил сильный пространственный прием — персонажи стоят спиной к зрителю, что приводит к невольному отождествлению зрителя с ними. Зритель как бы пристраивается к ним и видит тот же пейзаж, более того, он захватывается тем же движением, идет вперед. Тем самым картина лишается своей статuarной картинности, превращается в эпизод жизни зрителя. Но у зрителя нет той цели, которой движимы «охотники», он не знает, куда он идет, и, как бывает во сне, в конце концов, оста-

ется один на один с самим собой и этим бесконечным зимним днем.

Открытый мыслью Брейгеля пейзаж позволил ему выйти за пределы мысли. Точно так же в качестве трансцендирующего объекта был открыт портрет: Гольбейн, Мемлинг, голландцы и итальянцы обнаружили в портрете практически ту же бесконечность, что Брейгель в пейзаже. Если там — темпоральность сезонов, то в портрете своя телесность и своя временность — возрасты, сосредоточенная рефлексия времени самой жизни. И в пространстве портрета есть бездонность горизонта, светящаяся в глазах под лбом, как солнце и луна под небесным куполом. В портретах Модильяни, на первый взгляд почти карикатурных, эта магия бесконечности сохранилась, а вот в портретах Пикассо ее нет вовсе.

Портрет и пейзаж — эти два жанра в новой европейской живописи открыли пространство за мыслью (но никак не заумь в духе Крученых), обнаружив новые возможности цвета и колорита. И как бы ни трансформировалась эта живописность в модернизме и как бы ни умирала она в авангарде и трансавангарде, она уже никогда не исчезнет из нашего воображения. Или мы уже никогда не избавимся от ее соблазнов.

Стоит ли умножать слова и пытаться упражняться в описании колорита брейгелевских шедевров — «Темного дня», «Охотников на снегу» или «Вавилонской башни».

От этого соблазна я уклонюсь. Если бы слова могли это сделать, тогда критика, поэзия и история заменили бы живопись. Но, к счастью, такое невозможно.

\*\*\*

И все же я хочу закончить эти письма двумя стихотворениями, написанными лет тридцать назад. Они посвящены картине Питера Брейгеля Старшего «Зима» или «Охотники на снегу».

Мне почему-то захотелось написать парный сонет. В чем был смысл этой двойственности, я толком не мог понять.

## I

Кто ты, когда глядишь на эту даль зимы,  
Измерив глубину двухмерного рассказа,  
Фигурка с точку, недоступная для глаза  
Иль точка зрения, объемлющая сразу  
Все небеса, все реки, все холмы.  
Там, в синих сумерках, где снегом скрыта жатва,  
Тебе известно все, но то, что за спиной,  
Не видно превращающему завтра  
Мое в свое вчера своей «Зимой».  
Зачем нам быть собой, когда в изображение  
Ты смог вместить существования суть?  
К себе иль от себя направлено движение  
Мое, к твоим холмам свершающее путь?

## 2

Эта даль холмов, деревень, долин,  
Вереница прудов под зеленым льдом.  
Созерцатель зимнего дня, ты один  
Это видишь все, или сам ты в нем  
Помещен фигуркой, на фоне льда,  
Возле проруби, посреди пруда?  
Быть собой — зачем? Если свет зимы  
Выражает присутствие нас вовне —  
Тела, странного нам вдвойне,  
Дома, данного нам взаимы.

И когда уйдем, поручив судьбе  
Свой недавний кров и пустой очаг  
С угольями, тлеющими в утренний час,  
За шестой грядой попадем к себе.

Теперь я вижу в этом парном сонете не только выражение неспособности слов схватить суть картины, но и символ пары глаз, данных нам для того, чтобы осязать глубину мира, а может быть, и чтобы ярче видеть его окрашенность, колорит.

Обнимаю тебя.

*Лондон, апрель 2001—2003 гг.*

# Содержание

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	5
<i>Письмо 1</i>	
Пространство.....	6
<i>Письмо 2</i>	
Метаморфозы.....	9
<i>Письмо 3</i>	
Темпоральность.....	12
<i>Письмо 4</i>	
Цвет.....	14
<i>Письмо 5</i>	
Предметность.....	17
<i>Письмо 6</i>	
Заблуждение Скрябина.....	19
<i>Письмо 7</i>	
Из небытия.....	21
<i>Письмо 8</i>	
Всеядность.....	25
<i>Письмо 9</i>	
Ювелирное дело.....	26
<i>Письмо 10</i>	
Смысл картины.....	29
<i>Письмо 11</i>	
Бесконечность и зрение.....	32
<i>Письмо 12</i>	
Сырое и вареное.....	34
<i>Письмо 13</i>	
Проклятые вопросы.....	36
<i>Письмо 14</i>	
Поле чудес.....	40
<i>Письмо 15</i>	
История и типология.....	43

<i>Письмо 16</i>	
Пятно и движение.....	46
<i>Письмо 17</i>	
Внешнее и внутреннее.....	50
<i>Письмо 18</i>	
Запад и Восток.....	55
<i>Письмо 19</i>	сп
Фигур;	
приложение и фон.....	7
Фигур;	
Фиг-фон.....	^
<i>Письмо 20</i>	
Абстра	
<i>Письмо 21</i>	6.8
Абстрактное и конкретное.....	
Вообр;	
<i>Письмо 22</i>	7.4
Воображение и память.....	
Два мг	7Q
Два мифа.....	
<i>Письмо 23</i>	8.7
Фрагм	
<i>Письмо 24</i>	9.1.1
Фрагмент и целое.....	
Текст	
<i>Письмо 25</i>	9
И картина.....	
Оглян(	
<i>Письмо 26</i>	7
Оглян(	
Целое	Q4
Целое и часть.....	7.1
<i>Письмо 27</i>	97
Избыл	7
Избыточность.....	
<i>Письмо 28</i>	99
Квадра	
<i>Письмо 29</i>	7.7
Квадратура круга.....	
Не тол	
<i>Письмо 30</i>	10.1
Только музеев.....	
Компо	
<i>Письмо 31</i>	10.4
Композиция и конструкция.....	
Лицо и голос.....	1.1.8
<i>Письмо 32</i>	
Вертикаль и горизонталь.....	1.1.0

<i>Письмо 33</i>	
Полифония.....	1 '3
<i>Письмо 34</i>	
Образ.....	1 1 6
<i>Письмо 35</i>	
Бесконечность и избыточность.....	119
<i>Письмо 36</i>	
Время и пространство.....	124
<i>Письмо 37</i>	
Леонардо да Винчи.....	126
<i>Письмо 38</i>	
Перспективы. Блеск и туман.....	128
<i>Письмо 39</i>	
Зеркала и обманки.....	134
<i>Письмо 40</i>	
Иероглифы и знаки.....	138
<i>Письмо 41</i>	
Краска и дизайн.....	141
<i>Письмо 42</i>	
Проект и дизайн.....	145
<i>Письмо 43</i>	
Интеллект и чувства.....	148
<i>Письмо 44</i>	
Типология и языки.....	154
<i>Письмо 45</i>	
Гносеология.....	'57
<i>Письмо 46</i>	
Индивидуальность и социальность.....	162
<i>Письмо 47</i>	
Картинность.....	167
<i>Письмо 48</i>	
Театр цвета.....	172
<i>Письмо 49</i>	
Воля и производ.....	'75

<i>Письмо 50</i>	
Ремесло.....	179
<i>Письмо 51</i>	
Память.....	182
<i>Письмо 52</i>	
Предметный репертуар и язык.....	187
<i>Письмо 53</i>	
Свет и цвет.....	191
<i>Письмо 54</i>	
Кубизм.....	197
<i>Письмо 55</i> .....	208
Кубизм и мышление	
<i>Письмо 56</i> .....	215
Мысль и язык	
<i>Письмо 57</i>	
Язык и живопись.....	219
<i>Письмо 58</i>	
Пикассо и женщины.....	223
<i>Письмо 59</i>	
Живопись.....	226
<i>Письмо 60</i>	
Личность.....	230
<i>Письмо 61</i>	
Нужны ли мы нам?.....	234
<i>Письмо 62</i>	
Излишества.....	236
<i>Письмо 63</i>	
Пикассо И Вермеер.....	2 3 8
<i>Письмо 64</i>	
Слово и изображение.....	241
<i>Письмо 65</i>	
История.....	243
<i>Письмо 66</i>	
Культурное и профаннос.....	246

<i>Письмо 67</i>	
Слово и цвет.....	252
<i>Письмо 68</i>	
Кризис жанра.....	254
<i>Письмо 69</i>	
Метаязык, тень и зеркало.....	256
<i>Письмо 70</i>	
Чтение и эротика.....	259
<i>Письмо 71</i>	
Мазня и грязь.....	261
<i>Письмо 72</i>	
Номенклатуры и качества.....	265
<i>Письмо 73</i>	
Драматизм.....	266
<i>Письмо 74</i>	
Смерть.....	270
<i>Письмо 75</i>	
Детский мир.....	273
<i>Письмо 76</i>	
Свет.....	275
<i>Письмо 77</i>	
Искусственное и естественное.....	276
<i>Письмо 78</i>	
Примитив и профессия.....	279
<i>Письмо 79</i>	
Еще раз история.....	282
<i>Письмо 80</i>	
Мода.....	284
<i>Письмо 81</i>	
Стиль.....	286
<i>Письмо 82</i>	
Метод.....	293
<i>Письмо 83</i>	
Великие мелочи.....	295

<i>Письмо 84</i>	
Мышление.....	297
<i>Письмо 85</i>	
Моранди: натура и конкретность.....	300
<i>Письмо 86</i>	
Метафизики.....	303
<i>Письмо 87</i>	
Боннар и Вюйар.....	305
<i>Письмо 88</i>	
Жизнь.....	306
<i>Письмо 89</i>	
Человечность.....	308
<i>Письмо 90</i>	
Карикатура.....	309
<i>Письмо 91</i>	
Умирание.....	310
<i>Письмо 92</i>	
Бессмертие.....	312
<i>Письмо 93</i>	
Воскрешение.....	314
<i>Письмо 94</i>	
Родство.....	316
<i>Письмо 95</i>	
Современность.....	319
<i>Письмо 96</i>	
Форма.....	321
<i>Письмо 97</i>	
Символ и иллюзия.....	323
<i>Письмо 98</i>	
Иеронимус Босх.....	326
<i>Письмо 99</i>	
Питер Брейгель Старший.....	329



Издательство  
**НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ**

В серии  
**«Очерки визуальности»**

в 2003 г. вышли:

Михаил Алленов  
**ТЕКСТЫ О ТЕКСТАХ**

Книга известного искусствоведа Михаила Алленова посвящена соотношению образа словесного и образа зрительного в искусстве. Автор попытался увидеть поэтический текст как архитектурный памятник, прочитать архитектуру («каменная летопись») как текст, в котором запечатлена память памятника. «Пространство, звезды и певец!» — «Адмиралтейство, солнце, тишина!»... Как соотносены эти поэтические «петроглифы» в «Камне» О. Мандельштама? «Явление Христа народу» А. Иванова и явление Воланда в предпасхальной Москве — какая между ними связь? «Третий Рим» — Москва в эпоху победившего социализма и Пашков дом, на баллустраде которого супротив Кремля обмениваются впечатлениями Воланд и К<sup>о</sup>: какой памятью обладает архитектура Пашкова дома и каково ее место в романе Булгакова? Об этом и о многом другом окрест избранных текстов — тексты М. Алленова, представляющие опыт «медленного чтения».

Александр Раппапорт  
**99 ПИСЕМ О ЖИВОПИСИ**

Редактор  
*Г. В. Ельшевская*  
Дизайнер серии  
*Е.М. Габриелев*  
Корректор  
*Э. С. Корчагина*  
Компьютерная верстка  
*Л.Н. Ланцова*

Налоговая льгота — общероссийский  
классификатор продукции ОК-005-93, том 2  
953000 — книги, брошюры

ООО «Новое литературное обозрение»

Адрес редакции:  
129626, Москва, И-626, а/я 55  
Тел.: (095) 976-47-88  
факс: 977-08-28  
e-mail: [real@nlo.magazine.ru](mailto:real@nlo.magazine.ru)  
Интернет: <http://www.nlo.magazine.ru>

Формат 60x90/16  
Бумага офсетная № 1  
Печ.л. 21,5. Заказ № 888  
Отпечатано в ОАО "Чебоксарская типография № 1"  
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 15