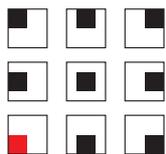




АЛЕКСЕЙ БОСЕНКО

СВОБОДНАЯ
АТОНАЛЬНОСТЬ



І Н С Т И Т У Т
П Р О Б Л Е М
С У Ч А С Н О Г О
М И С Т Е Ц Т В А

АЛЕКСЕЙ БОСЕНКО

СВОБОДНАЯ
АТОНАЛЬНОСТЬ

Киев
2020

Утверждено к печати решением Ученого совета
от 24 декабря 2019 г., протокол № 10.

Рецензенты:

И. Б. Зубавина, доктор искусствоведения, профессор, академик НАИ Украины;
А. Ю. Клековкин, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент НАИ Украины,
заведующий отделом теории и истории культуры

Босенко А.

Б85 Свободная атональность / А. Босенко; Ин-т проблем Современного Искусства НАИ Украины.
— Киев: Феникс, 2020. — 320 с.: ил.
ISBN 978-966-136-757-8

Книга «Свободная атональность» написана вне жанра. Ее даже нельзя отнести к так называемым «открытым произведениям». Она спровоцирована творчеством известного художника Виктора Сидоренко, но не является прямым комментарием к его живописи. Его работы — детонатор. Голос художника — прима, текст книги — секунда, втора. Он говорит: «Посмотрите!», текст: «Услышьте...». Разные пути к одному и тому же.

Свободная атональность упоминается редко — она проявляется по умолчанию, на нейтральных полах видимости, по ту сторону слова, в молчании музыки, поэзии, живописи, философии... В книге действует своего рода принцип неопределенности, жизнь атональности как музыки диалектики, а не знания о ней. А-тональность — «персонифицированное» «Ни-что», одинокое в своей отрицательности. Это требует доверия, прежде всего, к своим чувствам, абсолютного слуха и зрения, но недоверия мышлению. Эта книга — «Теория невероятности», обращенная к чувствам, аналога которым нет. Причинно-следственные связи бессильны. Есть только логика и поэтика свободы. Зрение видимости.

Эта книга — для тех, кто не задает вопрос «Зачем все это?»

УДК 75.01

ОГЛАВЛЕНИЕ

Пролог, он же эпилог.	7
Часть 0	
Оправдание времени как искусство забывать	21
Часть 1	
Интенции, инвенции и интонации.	75
Часть 2	
В лучших традициях Н. Кузанского: О том же	155
Часть 3	
Восхождение в Эмпирей. Видения будущей жизни?	237

Пролог, он же эпилог

Текст этот случаен, спонтанная прихотливая последовательность его слов сохранена как траектория, трек. Это не комментарий к творчеству Виктора Сидоренко — скорее посторонний, и, к тому же, преломленный, ломанный, отраженный взгляд. Мое видение. Художник видит по-другому. От меня ничего не зависит. Не было ни задумки книги, ни проблемы, просто чистый интерес. Запало в глаз, и отделаться можно было только исписав.

Исписать, избыть не получилось, потому весь текст — еще и послесловие к увиденному. Хотел бы написать, что это та стена, опора, которая случайна по отношению к картине, но сходство — только в непрошибаемости и несокрушимой негибкости самого мышления. В остальном стеной, на которой эта картина демонстрируется, есть та бесконечность, частью которой эта картина и является, и о том, как она выглядит на фоне вечности — задника во всеобщей сценографии явления — остается только догадываться. Бесконечность и вечность — всегда «в остальном», оставленном. Главное в этом тексте, все же, — работы Сидоренко: они — первотолчок и основание. Текст — отраженный свет, ступор от видения.

Но некоторое движение происходит, и его видно по интонации. Картины, как лаг, отсчитывают пройденное, оставленное позади пространство, показывая прихотливую траекторию, складывающуюся позади. Дрейф это или сознательно прокладываемый курс — трудно сказать. Я попытался высказаться наотмашь, но сразу скажу: «не получилось». Картины Сидоренко мгновенно начинают обрастать новыми связями и отношениями, а потом и вовсе теряются, уступая место проблемам, которые и не могли быть поставлены, ну, в общем, ведут себя так, как и любое произведение искусства — становятся неисчерпаемыми, насмешничая над попытками «понять» и выразить в логике понятий. Да и не понятия это дело.

Для сравнения, как ориентир, я поместил в эту книгу и свой первый журнальный «опыт» о нем, «Апологию времени» — чтобы была видна динамика. Поразительно, как все это взросло: не как подвой, а просто как обычная ветвь. Хотя беспокоит, что в тексте нет развития — есть шум листвы или бегущего потока. Но счастливо время созерцания, когда не нужны ни завязка, ни кульминация, ни тем более развязка — нет трагического восприятия жизни, есть просто смотрение.

Не то, чтобы меня очень волновала судьба живописи. Я фаталист: выживет — хорошо, а если смертельно больна — то, значит, здорова. И смысл не в том, чтобы выносить приговоры и заниматься предсказаниями; то, что она — жертва технологий и сплошь претерпевает «трансмутации», еще ни о чем не говорит, это может быть способом ее существования. «Новая карнавальная культура», где живопись рядится в побитые шашелем времени формы, превращаясь и ускользая, оставаясь в стороне или создавая «нанотехнологии» только потому, что это «в тренде» — все это не о том. Живопись безмолвна, она ни для чего, она незаметна, когда она есть, как видение, зрение, но очень желанна, когда теряют зрение.

Вся эта книга — сплошная аннотация к визуальности (не скажу, что к картинам). Они могут восприниматься по отдельности — текст им не к чему, но ошеломляющее впечатление они производят именно «все вместе», «tutty». Без комментариев и толкований. Сидоренко не спрашивал меня, я — его, просто написал книгу, не старясь «взять интервью» (а надо было бы). Это не «музыка к кинофильмам», не озвучивание, я не догадываюсь, что он хотел сказать. Смотрите. Его картины пробрасывают в странное состояние, когда невольно ловишь интонацию и реагируешь на нее. Есть вещи, которые я не рискнул сказать даже себе. В сущности, выяснял отношения больше с философией. И, в сущности, главное должно произойти после книги, в тех проблемах, которые для современности таковыми не являются и даже не могут быть поставлены, а ты уже можешь их решать, и решимость эта — от работ Сидоренко. «Не торопись, поскольку все дороги тебя ведут единственно к себе. Не торопись, иначе будет поздно...» (Х.-Р. Хименес).



Из серии «ИНВЕРСИЯ ЭГОЦЕНТРИЗМА», 2015

Я намеренно не очень затрагивал территорию живописи, стараясь писать о музыке, и не только потому, что так менее болезненно, иначе застит глаза художнику массой побочных деталей, но и потому, что нынешняя живопись и философия — феномен скорее музыки, и это надо понимать буквально. Хотя, если бы я казал, что современная музыка — явление живописи, архитектуры, философии или поэзии, то тоже не ошибся бы — все так или иначе сотворяет друг друга — но это была бы другая книга.

Не случайно все завертелось, когда Сидоренко пригласил меня на выставку, вернее, конференцию при ней, с названием «Атональная реальность». Я и завелся. А во-вторых, давно усвоил: «с художником говори о музыке, с музыкантом о живописи или поэзии, но ни-ни о философии — будет тошно». Должен сказать, что от Сидоренко я ни одного «кривого слова» в адрес философии не слышал. Вся ругань и поношения принадлежат мне.

Интересно бы написать, ни слова не говоря ни о философии, ни о музыке, ни о живописи, наверное, получилось бы — но и так текст скоропостижный, вычурный и громоздкий, а к тому же и изрядно адаптирован, донельзя упрощен. Хотя Виктор Сидоренко как-то сказал, что хотелось бы, чтобы писалось не для «лямбда-омега и бета-обывателя» (Прямо по Уэльбеку), не на потребителя, а как что-то серьезное, но для этого не обязательно банальности вроде «жизнь интересная штука, но маленькая, а мы быстро стареем» прикрывать цитатами из некогда популярного писателя. Стыдишься примитивов, и потому прикрываешься, оправдываясь. Все цитаты в этом тексте — просто отсылка к прецеденту, на самом деле все гораздо фантастичнее и невероятнее, так, что представить невозможно, но тогда суть вообще не будет восприниматься: нечем. Сидоренко прав: сказывается нехватка теории, но вот нужна ли она, пока любые попытки, как мыльные пузыри — радужные, но скороспелые. В глубоком осмыслении потребность есть, но происходящее, по большей части, мелко. А единичные случаи не очень жаждут, чтобы их феномен был «засвечен», и ревностно защищают свои «секреты» и «тайны» от непосвященных. «Элевсинские мистерии». Все знают, участвуют, но никто не проговорился.

Дело не в умственном развитии и даже не в скорости восприятия — скорее идет речь о тонкости отношений, о привычке все разделять в рассудочных категориях, в ампутации воображения, когда пользуются общим мерилom вкуса — модой, а сами не мыслят и не чувствуют. Мне даже кажется, что Сидоренко нарочно утрирует, боясь, что не поймут, и ведь не понимают, не видят, потому, что непривычны не формы, а само видение. Видеть — неприлично.

На это сетовать бессмысленно, достаточно пристально посмотреть вокруг. Многие ли воспринимают уже сложившиеся в экзоскелет, окаменевшее, ороговевшее овнешненное явление, как несущую конструкцию — музеефицированные шедевры? Что говорить о вновь являющихся, к которым не знаешь, как относиться, и на всякий случай принимаешь настороженно, — не говорю, что в штыки. Относительными оказываются свершившиеся произведения, которые скучают или разъедаются всеобщим восхищением в музеях, и, исполняемые там же, только явившиеся — абсолютны в своем явлении, в непосредственном, незамутненном движении из глубины. Абсолютное беспокойство. Рефлекторно хочется закрыть глаза.

Тут оказалось, что и для живописи, и для философии (и музыки с поэзией) возникают одни и те же проблемы (видимо, для всей сферы духа). Решения этим вопросам нет и не будет. Похоже, «Поминки по Финнегану» уже наступили, хотя «превращенные формы искусства» давно весело агонизировали — остались отдельные очаги сопротивления, они же очаги болезни, когда последнюю представляют как вероятное проявление здоровья, а мыслить по-другому как-то неприлично. Так модно было болеть «меланхолией», «чахоткой», «депрессией». Но современное искусство, как правило, страдает слабоумием, и предназначено для людей с особыми потребностями в жизнерадостности, в тотальном интересе к уродству и шизофрении. Но, увы, все в уме. И это безнадежно.

Когда сопротивляются в безнадежной ситуации, меня всегда это волнует. И то, что Сидоренко создал целый мир, который существует в известной автономности, что он даже не сопротивляется,

а просто живет и пишет, безо всяких на то оснований, произвело сильное впечатление, потому что в деморализованном времени «так не принято».

Я не ищу спасения в его работах, просто интересно, откуда берутся силы в этой совершенно бессмысленной жизни.

Скромность не относится к числу моих добродетелей. Меня удивила полная податливость философии, ее неспособность вторгнуться в герметичность того, что я вижу. Чем больше смотрел, пытался вникнуть, тем дальше, при всей кажущейся «понятности», оказывались образы, и тем беспомощней были «средства» эстетики. Могу расписаться в том, что слова ничего не значат. Это светолитие не является диалогом с художником.

Поэтому все, когда либо написанное о природе света, и то, что, возможно, будет написано здесь, будет уместно, хотя всегда сомнительно и случайно, вернее, свободно. И будет ли это Дионисий Ареопagit или знаменитая мистическая книга Мехтегильды Магдебургской (1212–1280) «Свет, источаемый божеством», или то, что писал Шеллинг или какой-нибудь будущий гений, который еще не родился — все это будет естественным образом превращено в этот текст. Видение картин Сидоренко, даже если они не изменятся и застынут в своей прошлости, относится и к другим текстам и произведениям искусства — нет ничего отдельного, и в то же время любое произведение в своей единичности может обойтись без всего, кроме, возможно, света.

Меня поразила беззащитность работ Сидоренко, и то, что они — на грани возможного. Нет, они снабжены всем необходимым для автономного скитания, плавания в открытом океане мирового искусства, но они — в себе.

И высказаться по поводу картин не хотелось. Началось все с реплики. Интерес представляет полная автономия взглядов и разность подхода. Казалось бы, сели б мы с Виктором Дмитриевичем, и читали бы текст вслух (в старину, да и сейчас, в театрах случаются «читки»), разглядывая картины к обоюдному удовольствию или неудовольствию, пили чай из самовара с малиновым вареньем — это было бы неплохо.

Но беда том, что на определенном этапе текст вышел из подчинения. Он вышел из берегов и начал «дерзить» нет, не Виктору Сидоренко, а мне. Я-то считаю, что мы присутствуем при отношении искусства, которое основывается на разложении «формы форм» и основания, поэтому о живописи, как и о музыке, литературе, философии наконец, можно говорить, только сняв шляпу, как остаточном затянувшемся Мемориальном Явлении, но тут эти старые ретроградные формы нашли выход. И «амнезия» становится истоком «промежуточной» эстетики — позднее, запоздалое, запаздывающее свечение. Видение это запаздывание: всегда вослед.

И оказывается, что в силу того, что форма — процесс, в искусстве и философии нет архаики. Тут вообще нет времени, даже если превратятся в труху все картины, все фолианты, и сожгут все инструменты. Причем это не только в том смысле, что дух бессмертен и подвижен — он как раз метафизичен, но реальное развитие в своей «преходящести» становится в действительности вне времени и пространства, создавая их и наделяя идеальностью, к тому же позволяя водить свои фантазии в качестве «ложных солнц» — в науке это происходит сплошь, но нечаянно, в искусстве — часто сознательно.

Например, я всю пользуясь «непроверенными данными», разночтениями, разными переводами (это особая, ничейная земля, когда в междуязычье, и не только литературном, а, например, между языками музыки, живописи, поэзии, философии, существуют нейтральные полосы размером с бесконечность, где живет немолвленное и непроизносимое). Когда-то В. Катаев запустил уверенным тоном знатока красивую метафору, что в древнегреческом языке украинское слово «мрія», мечта, означает «надежда». Он прекрасно знал, что это не так, но не удержался, даже В. Шкловский поверил. Я сам этим пользовался на лекциях, чтобы студенты вздрогнули и очнулись. Потом они торжественно «уличали» меня, но эффект был достигнут. Не хватает невероятного.

У Сидоренко этого с избытком. Я к тому, что ничего нельзя принимать на веру, его картины — это чистая поэзия, если бы не были живописью. Хотя, наверное, это похоже на поэзию Античной

натурфилософии Парменида или Лукреция Кара «О природе вещей», только тут — о природе времени.

Понятно, что «форма форм» настолько себя исчерпала и утонула в подробностях, что либо надо ее почтительно принять в качестве новой схоластики, основывающейся на авторитете «вещи», либо перейти к собственно эстетике, как она есть — то есть, к «формированию чувств в пространстве и во времени», к непосредственному превращению форм движения, и забыть об отдельности искусства, философии. Для этого духу не хватает. Промежуточная эстетика — это давно и достаточно банальное состояние — аффект и эффект эстетизации истории.

Грубо говоря, как только нечто теряет свою функциональность, оно эстетизируется, и в своей бесполезности, неупотребимости, анти-прагматичности становится свободой. Свобода — как музейный экспонат. Иначе та же память и забвение, искусство и философия станут областью клинических исследований (или уже стали). В качестве знания философии нечего сказать. Живопись расписывается в полном отсутствии воображения. Но сам изобразительный ряд и запись, при всей строптивости, претендуют на событие, хотя остаются в растерянном молчании. Произведения живописи пытаются избавиться от созданности. Они хотят сказать «так получилось», хотя в случае с Виктором Сидоренко каждый замысел воплощен с максимальной точностью и превосходит последующее предвосхищением, но, думаю, даже для него они неожиданны, хотя и чреватые ожиданием. О Сидоренко я вообще остерегаюсь высказываться; кто он на самом деле, сказать трудно, я даже не знаю, есть ли у него хоть один автопортрет — это многое бы прояснило. Так проговариваются в стихах или в письмах, даже фальшивых, когда хочется предстать лучше, чем ты есть. Поэтому я пишу о том, что я действительно вижу воочию, хотя это, может быть, мне только кажется. Я допускаю некоторые вольности, но по сравнению с теми, что вытворяют метры в своих фантазиях на темы истории философии, мои — робкие детские шалости: вспомним ли мы ближайших современников, вроде Умберто Эко, непререкаемого С. Аверинцева или Михаила Гаспарова с его «Занимательной

Грецией», или экстазы Немецких Классиков, или людей приبلудных попроче, вроде Гуссерля и ли Витгенштейна — все это интересно только своей свободой, а не канонизированностью.

Так что заявление Максима Кантора, что по настоящему живопись началась, когда стали писать не темперой по доске, символизирующей стену не совсем верно, и фресковая живопись по сырой штукатурке, и по доске — это теплая и вовсе непрошибаемая незыблемость. Идея же, что паруса, натянутые на ветру («обратная сторона ветра»), побудили расписывать свою летящую изнаночную сторону, должна восприниматься истиной — за правдоподобие и красоту. Как и то, что первые скрипки делались на стапелях, закладываемая, как каравеллы — эти парящие утверждения лучше передают дух видения, света и живописи, даже если это и не так. Да, произведения Сидоренко — в полном штиле, хотя такое бывает, когда парусник идет фордевинд, даже ураганный ветер не задует свечу. Для меня «черная серия» — это григорианский хорал, можно было бы назвать «Унисоны», «Секвенции», но суть не в этом: заяви я, что фигуры «Восхождения в Эмпирей» «продуваются в аэродинамической трубе», это было бы тоже верно. Суть в том, что эти картины распахивают бесконечное число возможностей, лишая «чистой формы господства» (Маркузе), собственно, благополучия «формы форм». Я еле удерживался, чтобы не бросить все и не начать писать книгу «Искусство и Техника», но это вообще было бы немислимо для одного человека.

У меня взгляд отраженный и преломленный, впечатленный, я могу в полной уверенности сказать: «Так случилось, это не было задумано заранее». Это взгляд-допущение, я не пытаюсь найти причины, почему он такой, а не другой. Могу только сказать, что меньше всего здесь психологии. Это просто удивление, как мало философия может в отношении искусства, когда последнее начинает мыслить по-своему, а тебе остается гадать, как это может быть. И Платон, и Кант, и Гуссерль, и еще сотни почтенных имен и тысячи написанных книг, все нескончаемые исследования, — «у каждого своя барачка» (Эзра Паунд), — не могут справиться с искусством, если оно вдруг упрется и станет непостижимым и неподатливым в самом

акте творения. С материей можно творить что угодно, — кажется, у Л. Шестова, — а дух неподатлив. До сих пор материю понимают по-детски, как вещество, в то время, как она вбирает в свое развитие и дух.

Поэтому «нет материи и движения, а есть движущаяся материя или материальное движение». И каждый «творящий» что-либо «чувствует ко всему» и по отдельности. Неподатливость движения и его гибкость — в повторимости и репродуктивности, а неповторимость и невозвращаемость — в «сейчас и больше никогда».

Мы не знаем, что именно утрачиваем. Можно бесконечно говорить о смерти искусства. Оно само себе периодически устраивает пышные похороны, но процесс сотворения «из ничего», «мнимость» и самомнение искусства спасают его от полного забвения. До тех пор, пока свято верит в свою значимость, искусство незабвенно, даже в самых жалких своих проявлениях. Монизм и дуализм искусства все время всплывают, как явное сердцебиение, тахикардия, у Бергсона, Делёза, Бурдьё, Козеллека, Бадью, Жижека и других «неудачников», которым повезло в том, что им было некогда думать — их признали.

У художника Сидоренко, который, казалось бы, мог «стричь» купоны со своего статуса, есть невыясненный момент — он выясняет свои отношения с живописью — востребованность, популярность его интересуют постольку-поскольку. Мне, например, никогда не попадался читатель, который бы сказал мне правду, поэтому гарантируешь себе, что сделал все, что мог, и только. А что на самом деле получилось — это вопрос. Думаю, что и Сидоренко хотел бы «читателя, советчика, врача, на лестнице колючей разговоров» (О. Мандельштам), но тут — тотальное одиночество, «когда всю ночь разговариваешь с собой, и тебя не понимают» (М. Жванецкий).

Искусство не только предполагает два начала: одно в монизме, другое в дуализме — то есть, по сути — триада, но и роскошно в этом укореняется. Оно сохраняет и оберегает свой неповторимый образ тем, что не сохраняет себя в прошлом, а всецело находится в моменте настоящего. И мне кажется, вот этот миг удалось схватить — когда душа расстается с телом.

Однако при чтении этой книги следует помнить, что она — о творчестве Виктора Сидоренко, даже если меня далеко «заносит» — все спровоцировано его работами, и, кроме видений и чистого явления, в ней ничего нет. Просто его живопись намертво связана с историей определенных проблем — он может и не признавать эти исторические связи, но от него мало что зависит. Он художник, но живопись ему не принадлежит. Это он причастен ей, а заодно и музыке, поэзии и философии, хотя бы тем, что мыслит. К тому же, я так вижу, мыслю и переполнен слухом, а этого достаточно, чтобы написать книгу.

«Свободная атональность», как и название выставки «Атональная реальность», и «Жернова времени», «Живопись философии», «Ультра СИ», «Забвение», «Искусство припоминать», «Зависть», да, как не назови — все будет претенциозно и напыщено. В любом случае, не оставляет тревога: а надо ли расходовать кучу слов, чтобы перевести очевидное в явную неочевидность? Я могу сказать, что уж говорить — случилось, написалось о Сидоренко, меня зацепила странная «не нарочитость» этих творений. Мне могут возразить, где я тут вижу жизненность и естественность, если все выстроено и отточено? А в том, что это не декларируется, не дублируется, как «антибуржуазная авантюра», при этом дает дальнейший простор, не прихлопывая однозначным смыслом. Это почти блажь, но в согласии со всеобщим развитием; «Солнце, взойди!» — и Солнце всходит по всем правилам (шучу).

Поэтому хотелось бы, чтобы к этой книге отнеслись с серьезным юмором, как к попытке написать то, что можно увидеть. Тот, кого по воле случая или своей сюда занесет, и его не занесет опавшими словами, должен помнить, что читающий всегда прав, он заново создает книгу, поэтому глупость или гениальность, мнение или чувство — только его чувства, только его недомыслие или мера — так, только ложь может быть истинна.

К тому же в эту книгу, как и в любую другую, нельзя войти дважды одинаково: она будет всегда другой. Только читатель выстраивает ее архитектонику и придает ей оттенок и интонацию. Не то, чтобы я таким нехитрым способом защищаюсь, отрекаясь от текста

(хотя, действительно, это — от-речение — речь, речение, как течение), но потому, что я в том же положении, книга мне не подчиняется, выходит из берегов, и я не могу найти ни одной приглянувшийся строчки, хотя помню их наизусть.

Тут даже ортопедический аппарат «науки» не работает. Ссылки и цитирование выносились не «по-научному», все кондовые правила современной схоластики игнорировались. Конечно, чуть было не смалодушничал — можно было бы сделать все заподлицо, то есть перекомпоновать, перетасовать текст, структурировать, раздробить рубрикацией, разможить, измельчить, дифференцировать, интегрировать, возвести в степень, извлечь корень и логарифмировать на всякий случай, оснастив моралью и выводами, но это все равно, что препарировать картину, отделив изображение от холста, отдельно свалив композицию, отъяв ритм, проанализировав краски и т. д. — все это для дилетантов.

Я оставил хронологию текста в той последовательности, в которой он был написан, здесь нет вставок, от первой до последней буквы все написано подряд, в хроматизме, единственное, что, когда текст начинался, картины «Атональной реальности» еще не были написаны, а диптих «Восхождение в эмпирей» и «Восхождение к новой жизни» писались после того, как была написана вторая глава: я даже не знал, во что все это разрешится. Книга не была задумана, она получилась спонтанно и, надеюсь, эту сиюминутность и скорость сохранила — она всецело случайна, но исключительно имманентна. Любопытно, что финальные строки писались по мере того, как вызревали картины — почти параллельно и столь же стремительно. Правда, пролог-эпилог писался последним, но тут уже ничего не поделаешь, хотя надо было не писать. А заключения так и не будет: весь смысл в незавершенности. То есть со-зерцание рождалось, становилось одновременно с предметом и объектом. Показано главное: это неповторимое ощущение, когда вы не знаете, что дальше — оно происходит на глазах.

Задача тут ближе не к открытиям, но откровениям, и никто никому ничем не обязан. Хорошо бы под названием пояснить: «двухголосая инвенция» или «двухголосая fuga».

Я рассматриваю картины Сидоренко, как авторскую партитуру, и исполняю, как получается, с листа. «Искусство фуги» — но это уже было. С одной стороны, это превосходит мои возможности, с другой, произведение — слишком тесно, и сопротивляется, обнаруживая, скрывая, если не фальшь написанного, заигранные слова, истертые от долгого употребления (какая фальшь в свободной атональности?!), то точно обозначая интонационную инородность. Но я заметил, что то же самое происходит и с великими афоризмами, вроде «Красота спасет мир» — любая банальность, если она не прием, здесь чужеродна. Итак, я намеренно вводил диссонансы и «шумы» в качестве выразительных средств, хотя передо мной — живопись строгого письма; атональность не анархична, не случайна, она свободна. Мне легко дышалось под поверхностью видимого, в глубине, хотя приходилось пользоваться гелиевой смесью, иначе — можно заболеть то ли горной, то ли кессонной болезнью. В любом случае, остается риск, что завтра не поймешь самого себя.

Часть 0

Оправдание времени как искусство

забывать

Апология. Оправдание временем и оправдывание, наделение ложной правдой и индульгенцией на дальнейшее. *Хронодицея* (столь любимая Ф. Шлегелем) — не «оправдание истории» — оправдание времени за содеянное зло, хотя время не при чем — времена не выбирают, не они источник зла, и время — само жертва преходящего бытия, исчезающего *на глазах* существования. Вот эту «на глазах» высыхающую жизнь и схватывает художник, одновременно пытаясь не отводить взгляд и смотреть, создавая само видение, видя видение в упор, выводя предметность из-под взгляда, за него, укрываясь за видениями и закрывая глаза... истине. Не соглядатай? Не надзиратель? Документалист? Не праздный любопытствующий фланер, зевака? Homo Faber? Таксидермист? Вивисектор? Делатель? Создатель?... Просто прохожий по времени. Косноязычием живописи старается вырвать отсрочку у забвения. «Мгновение, постой, повремени». И в тот же момент «припоминает» очень избирательно. Он всегда — «тот же момент». Искусство забывать. *Самозабвение.* Исчерпание/ истощение, умаление неумолимой памяти. Временная амнезия. Брошенное время и мучительная попытка вспомнить, переосуществить. Не ожидание — предчувствие. Время без сожаления. Попытка выращивания из *цитохронизмов* побегов безнадежной иной жизни, другого бытия, а не гистологический анализ на доброкачественность. И опять, в забвении, впадение в ретроградную *амнезию.* Анамнезис забытого, за бытием оставленного. Портрет покидания. Прощание навсегда и его запечатление из *далека, создаваемого из ничего.* Поминки. Воспоминание как «воля к безвременному» (Ф. Ницше).

Виктор Сидоренко делает вид, создает. Он рисует, пишет, отли-
вает из искусственных материалов, испытывает, запаивает в моно-
кристалл и вообще всячески культивирует артефакт своей биогра-
фии, как всеобщей хронографии.

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

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

И, смею утверждать, что даже если сам Сидоренко будет утверждать, клясться и божиться, что это типичный процесс спатIALIZации, при всей схожести, я не соглашусь. Здесь нечто иное. (Просто сама спатIALIZация это временная затычка, заменитель, чтобы не называть вещи своими именами, это имитация знания, под этот термин можно подвести что угодно, своего рода современный «черный ящик»: и темно, и научно, как постоянно изменяющийся фрейдизм, чуть что — а там бессознательное. В самом деле: спатIALIZация — пространственные формы, в которых воплощается социальная активность и материальная культура, — согласно Фуко, — от жестов и телесных опрaвлений до геополитических изменений. Какова глубина мысли! Чтобы увести термин из-под удара, все сводится к тому, что С. непрерывно изменяется, поскольку отражает перформативную ситуацию актуализации данного пространственного порядка, и зависит от нее, к тому



Из проекта «ЖЕРНОВА ВРЕМЕНИ», 2003

же является продуктом борьбы за смысловое содержание местоположений, оценку и репутацию местности, стереотипирование и идеологизацию места. То есть все, от пивного ларька и хуторского супермаркета до глобальных вопросов, вполне укладывается под это могучее определение. Создание прос(т)ранства: культуру пронесит. У Сидоренко ничего этого нет. Ему не нужно возвращать достоинство живописи при помощи идеологического разрешения очередного И. Валлерстайна. Достаточно того, что пока последний художник занимается своим делом, будет действовать презумпция невиновности.) Это совершенное воплощение затаенного безмятежного ожидания, без надежды, без страсти — фиксация в общем-то умным, рассудительным, «поміркованым», замиренным с миром, решением: дело художника — видеть, — а мы видали виды. А там посмотрим. А не будет на что смотреть — создадим. Поэтому со стороны, вне цеховых интриг, его работы, особенно нынешние фигуры — это транспаранты, баннеры, висящие в невесомости стремительно меняющегося, мутирующего пространства. Современное искусство вообще все больше определяется скоростью: и восприятия, и впечатления, и создания. Оно — свершившийся промышленный переворот. Личность художника ничего не значит, да, по сути, он и не нуждается в ней, полностью захваченный функционированием, расширенным воспроизводством. (В современной философии нечто похожее: изображение только подобия, похожего на неподобное. Исполнительство, зачастую виртуозное, полностью замещает произведение как процесс. Исполнителей много, композиторов мало. В «Федре» Платон фантастически заметил, что душа, когда у нее устают крылья, превращается в творение. Произведение — это усталость души. Здесь вымещается бессилие, как смысл невоплощения, как воплощенная невозможность. Так что в работах Сидоренко властвует отрицательная величина, не отрицающая величину, но утверждающая величину потери и воплощенного, уплощенного отсутствия. *Лишенность* как таковая, которая, тем самым — тотальное время без пространства. Ничто предстает и окружает. И все это пронизано отрицательной любовью, почти по Канту с его «Опытом введения в философию отрицательных величин», где он достаточно наизгалялся в этом вопросе. Или что-то вроде введенного Лотманом термина «минус-приема», который означает сознательный отказ автором, художником от общепринятых норм стиля, жанра, а также восприятия читателем, зрителем, приемов в литературе, а теперь вот и еще и в живописи. Но взятое в реальности, а не логически, само время видится в виде разлуки, которая непротиворечива.) Он, даже если является личностью, не пытается ее преодолеть, личина приросла

и обращена вовне, а потому он, художник, в массе своей, стремится удовлетворить или даже создать потребность в индивидуальности в ее крайней форме отчуждения. Однако еще Ги Дебор заметил эту тенденцию в «Обществе спектакля»: чем больше стремятся к индивидуальности, тем больше приходят к коллективному бессознательному. Мало того, это принимают как данность, создавая всевозможные модели, вроде достаточно плоского Ф. Джеймисона с его программной работой «Постмодернизм или логика культуры позднего капитализма», где он все сводит к примитивным и окончательным, — это такое «окончательное решение», — четким, как он сам выражается, моделям, числом четыре: 1. Диалектическая модель сущности и явления; 2. Фрейдистская модель скрытого и явного. Или вытеснения; 3. Экзистенциалистская модель подлинности и неподлинности, которая сводится к оппозиции отчуждения и его преодоления; 4. Новейшая фундаментальная семиотическая оппозиция означающего и означаемого. Можно продолжать до бесконечности, и все это не стоит усилий не только критики, но даже, по большому счету, восприятия, тем более что критика вкуса подменяется утверждением своего вкуса как единственно возможного, и эта единственность выдается за единство. К тому же почему-то всех вышеназванных считают марксистами, что просто смешно в своей неграмотности. Главная особенность, что, красиво расписывая, даже живописуя роскошное гниение всего и вся, все без исключения в своей среде сражаются за «выживание капитализма». У Сидоренко, по крайней мере, холодное безразличие и стерильность в работах, равно как и чистота исполнения, он к этому мутному пространству не имеет никакого отношения — просто человек брезглив, хотя и без чистоплюйства. Даже то, что его работы не коммерческого направления, уже говорит о многом, например, о попытке выяснения отношения с самим собой. Дуэль на шести шагах, я против я, и не на публику, и не ради идеи, что примечательно. Зритель всегда случаен, а секундантами — его работы. Однако выдержать некоторый аристократизм оказывается трудно, поскольку для этого надо защищаться от современности искусственной элитарностью. А здесь — бои без правил, где все средства хороши. Как говорил Бернард Шоу: «Между публичной лекцией философа и боем быков нет видимой пропасти, но на лекции Вы никогда не встретите матадора». Ну, это лирика, так ли это, в сущности, не важно, главное, что без фальши и уж никак не игра. Живопись как жизнь или ценою жизни, но я это действие так называю по старинке, что-то другое здесь, пугающее своей определенностью, предсказуемостью, предначертанностью. Искусство вообще фатально. Когда оно становится предсказуемым, то избывает себя.

Однако нет светлой печали, ностальгии. Жестокая тоска по несбывшемуся — вот что задевает за живое (и за мертвое). Может показаться, что он сводит счеты со временем, топчется на могилах, сравнивая их, мстит прошлому, оставляя за ним одно единственное право быть зеркалом, причем кривым, которое только необходимо разбить, чтобы осколки впивались в глаза. И это было бы сходно с нарциссизмом, если бы прошлое отражало его — оно его поглощает. Отражается не прошлое отражение, а нынешнее воспроизведение способности отражать. Поглощение предполагает абсолютно черное тело. Или, как у Сидоренко, два зеркала поставлены друг перед другом, и его задача — устранить себя из этого противостояния, но сохранить взгляд, который будет устремляться в разные стороны бесконечностей. Здесь эксперимент ставится на самом себе, в лучших традициях, прошлое время прививается, чтобы иметь иммунитет от нынешнего и будущего, относительно которого сомневаться не приходится. Создается антисептик — он должен нейтрализовать время, обезвредить, обеззаразить его. (У Г. Маркеса есть роман, один из последних, название которого переводят почему-то как «Любовь во время чумы». Чума — трагедия, но при этом слове как-то вспоминается Возрождение, Боккаччо, зачумленная Флоренция, и, вопреки чудовищному времени, шедевры рядом с площадями, где сжигаются трупы... и все же любовь. Настоящее название — «Любовь во время холеры», потому и желтый флаг на корабле, и трагедией и не пахнет, пахнет другим, какая там любовь — гегемония холерного вибриона. Так что от современного издыхающего духа несет дальше, чем он видит, да и протухшее время атмосферы не озонирует.) Катастрофично, когда подвижка во времени, не то, что серий, но и каждого фрагмента, как тектонических пластов, начинают сотрясать и разламывать пространство и время, сталкивая их друг с другом, будто они чужие, разные сущности. «Магнитная томография прошлого» (так можно рассматривать эту попытку вступить в магнитный резонанс со временем в этом проекте Сидоренко) сдвигает что-то в «устойчивом неравновесии», начинаются обрушения, которые подчиняются теории катастроф, и если их нет, то их следует выдумать. И тут

есть действительная опасность, что пренебрежительное отношение к истории может вызвать такие силы, которые вмиг расправятся, превратив в миг твою жизнь. К счастью, время — как сфинкс, только загадок не задает и на такую мелочь, как наша жизнь, не обращает никакого внимания. Вот только зачастую, когда забывают о прошлом, помнят только хорошее, а нынче усиленно вспоминают плохое, навязывая собственную мелочность, жлобство и маразм произошедшему, то есть свою обыденность и обыкновенную обыденность. Время восстает против этого, если его очень сильно допечь. Достать? Не дотянуться. Осколки оскверненного прошлого действительно впиваются в глаза, но приводят к совершенно обратному — к ясному видению, с непостижимой четкостью выцарапывают тайные знаки, делая зрение краугольным. Но, к тому же, искривляют само пространство, создавая гравитационный коллапс сиюминутного, свертывая всю историю вокруг мгновения — единственного смысла всех времен.

Прошлое разрастается до огромных размеров, прирастая в своей нездешности к настоящему, становится в *ритуальных танцах* и разбухании просто невыносимым, и осуществляет экспансию на нынешнее, вываливаясь опарой и всем отработанным временем, отнимая пространство, становится просто необозримым (это не гигантомания автора) и пожирается жерновами прошлого и будущего времен. Перемалывается в настоящее, едва ли не покушаясь на автора. Вопрос в том, как его забыть. Изображения — фигуры умолчания, незабвенность как таковая, но что скрывается за ними? Это простое присутствие различия, которым забавлялись феноменологи, от Гуссерля и Хайдеггера до Бернета. Погибель, выраженная в атональных просторах его видений, оказывается фактом его биографии. Он свидетельствует в своем автобиографическом откровении о никому не нужной исповедальности против себя, исподволь выколуывая из испове-дальности саму заповеданную ведомую даль, самоустраняясь, оправдывая время уже тем, что оно было. Это — другое зрение, видение иными глазами, невидимое время оно делает не только не-навидимым, но и не-на-глядным. И уж точно не наглядным пособием. Иными словами, художнику удастся изжить

живопись от поверхностности, а она всегда на поверхности, и потому очевидна, и, как всякая поверхность, оказывает сопротивление, являясь опорой. Взгляд больше не отталкивается, он отвращается. Поверхностность содрана как кора, живьем. И увязает в плотности времени, простершегося от ресниц до закартинья, от сейчас до «тогда» и «в то время как». Время выдернуто из-под взгляда, «вывихнуто», выведено из системы координат, которые теперь внешние и не являются костяком окаменевшего в изумлении пространства. Оно повисло осторонь, теряя соразмерность с человеком. Живопись настолько открыта, что у нее нет «обратной» стороны. Она «односторонняя», но особым образом, как будто есть одна-единственная поверхность, без внутренней. (Максим Кантор сравнивал полотно картины с парусами, но здесь уже не старые просмоленные. И не из дакрона, а из неведомого, не природного материала.)

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

Схолия 2. В этом отношении в современном искусстве вообще не нужны и невозможны критики, комментаторы, разве что сказители, этакие странствующие менестрели, но никак не рецензенты, которые, как в популярных ресторанах, определяют рейтинг и ставят звездочки за кухню и обслуживание. Все эти менеджеры, кураторы, галерейщики и прочая пошлая нечисть, обсевшая искусство, вся эта никчемная сволочь никакого отношения к искусству не имеет. Тома, написанные, чтобы оправдать их присутствие, напоминают новомодные теории о том, что паразиты, гельминты выполняют важную функцию в жизни человека. В принципе им все равно, чем торговать, шедеврами или дерьмом, но они предпочитают в дерьмо превращать искусство. Современное искусство робко

пытается сопротивляться становясь свободным, теряя свою видовую предопределенность, но это не превращение, не взаимопереход, а гибридизация, не развитие, но механическая рядоположенность, где формы просто сталкиваются на уровне физических свойств.

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

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

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

Спасение в том, что художник — не балабол, а сказочник. Он не выбалтывает сокровенное, но сочиняет, присочиняет, в том числе и воздух. (Современное искусство вообще уже не вымысел, а домысел, не потусторонность, а взгляд постороннего, отсутствующий по существу, со стороны, со старческим бесстыдством, выдаваемым за беспристрастность.)

Административная эпоха, где дионисийство и прадионисийство, вакхический восторг сменяются унылыми буднями общества анонимных алкоголиков, не способствует развертыванию воображения. Просторы высохли и скукоживающееся пространство оставляет только «искусство дистанции» (Хосе Ортега-и-Гассет)



Из проекта «ЖЕРНОВА ВРЕМЕНИ», 2003

в котором заблудилось лишь «эхо времени». Физический субстрат написанного остается, но гибнут смыслы.

Поддыхает и само время. Оно не просто остановилось и не бьется, но исчезает даже как простая «форма внутреннего созерцания» — взгляд обращается в себя, вперяется в пустоту потенциальной бесконечности, где жизнь совершенно не актуальна. Именно здесь единственным спасением, когда ничего не остается, видится/является попытка создать иной мир — не в поисках *аутентификации* (с чем/кем сравнивать?) Кого не узнавать? Потери невозполнимы, нет, а, напротив, кто напротив? С тоской и недоверием себя не узнавать? — развлечение для детей, ищущих пресловутый «смысл жизни», как будто он есть. Для людей «пожилых» окончательная утрата — это свобода от рутины вечности и бесконечности, которые становятся только средством, материалом самосозидания, развития человеческой и любой другой сущности в развертывании универсума, а не жалкими попытками присвоения, отвоевания, реализации «прекрасной души». Вообще проблемой самоидентификация может быть в случае, — человек есть чистая случайность, — сугубой неадекватности, аутизма, тогда бросаются в поисках искусственных заменителей, способных восполнить разрыв. Искусство, а в большинстве случаев и философия, представляют такого рода протезирование смыслов, чувств, поведенческих реакций, и просто механизмы, убивающие время жизни и потребляющие время развития человека, в отказе от себя, в сотворении из ничего и пространства, и времени, и так называемого «Мира» и своего «Я». Клише. Эктип. Слепок. Посмертная маска с движения. Повесть о том, как трафарет обретает душу, которая в свою очередь обзаводиться клише и становится брэндом.

Внешне этот процесс напоминает «приглашение на казнь». Создать удалось. Оживить сложнее. Время заполняет чужую форму чуждой, другой ипостасью, заколачивается изнутри и ищет себе выход, подымаясь к горлу (и «объяли меня воды до души моей...») и грозя новым потопом. Изблеываясь. Мертвое время, отработанное, протухшее, грозит расправиться с любыми формами и с самим искусством, уплотняется в непреодолимый,

сверхпрочный материал, схватывается и окаменевают, застывает, и ты буквально испытываешь клаустрофобию. Выжженное внутреннее пространство заливается чуждым материалом, как в воссоздании тел людей Помпеи, и от этого потопа нельзя спастись *новым ковчегом*. Да и плавать на гробах прошлых вымытых форм — безнадежное предприятие. Куда? Что же дальше? Каким образом? Дальше дальней дали — последняя даль Ничто.

Поражает та холодная ирония, переходящая в сарказм, когда после неудавшегося спасения начинается *деперсонализация* и хладнокровное исследование, бесцеремонное разглядывание индивидуальности. То есть впечатление, что не только Сидоренко, а вообще современный художник, будь то в музыке, в живописи, в скульптуре, да мало ли в чем (в философии и всех ее ипостасях от низменной психологии до возвышенной эстетики) сминает форму и загоняет ее в исходный материал движения, в начало, чтобы начать сызнова. Своего рода космогония, (некий *автодзоон*, отрицающий творца со всеми тонкостями трактовок неоплатонизма, даже *автодзоморфизм*, чтобы быть точнее) возвышенная к истокам. (В восточном православии есть одна любопытная тонкость, которую многие знают: ангелы менее совершенны, чем люди, поскольку не способны к творчеству, они только предстоят, тогда как творцы имеют право выбора и способны к со-творению, причем и без грехопадения, и с оным. Так вот, говоря богословским языком, Сидоренко сотворяет ангелов, которым еще не ведомо грехопадение. Его так называемый «человек в кальсонах», отмеченный отнюдь не божьей печатью, — художник «на Бога не берет», — это «облако в штанах».) Здесь речь уже не о художнике или творчестве, а о процессе *идеации* и *индивидуации*, где каждое отдельное действие восходит к способу развития вообще, причем вне зависимости от заранее данного масштаба или «интенции».

При этом, во всех смыслах, еще не созданных, начиная от первозданного средневекового и так называемого «схоластического» понимания, да и задолго до того, еще в архаике досократиков и вообще всех философий, в праимфологии всех народов, все это хтоническое присутствовало и блистало черной яростью происхождения,

страстью неукротенной ядерной реакции, раскат которой мы видим в любой попытке самовыразиться, до вялых попыток Гуссерля и Юнга, вовсю эксплуатирующих эти термины в тех значениях, которых отродясь не было.

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

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

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

Скрежет. Во сне самозабвенного торошение времен, их нетерпеливая торопливость наталкивается на намерения времени же, и они ломаются друг о друга, корежатся в бессмысленном нагромождении форм, тают, оплывают, и нет места эгалитарной рефлексии. Она не успевает прийти в сознание. Нет места оценочным суждениям, потому что ваше мнение никого не интересует, вас попросту не спрашивают, вопросов нет. Нет проблем — есть монолог художника. «Нате!» Безнадежность, беспощадность. Не самокопание, самоканание — холодное любопытство. Время без чувств. Бьется

в истерике. Торосы времени. Time-hummock, pack-time — и холод без конца. Время сочится, проступает сквозь трещины и разломы кровью бытия и замерзает в причудливых формах. Произведение не обращено к вам и не ждет ответа, оно не отражает человека, как фантом, и не отбрасывает тени. Ни тени сомнения, ни тени, нечего отбросить. Оно поверх.

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

Так появляется «человек в кальсонах» — «человек без свойств». (Надо сказать, что не в кальсонах он, а в «исподнем», в чистом белье, в которое по традиции переодевались перед смертью.) Без эмоций и... без страха. Качества отсутствуют. Чистое количество, как отрицающее себя качество. Загнан в себя из всех углов банальной и глупой бесконечности, выгнан из вечности, «которая может быть пыльный чулан, с пауками и тараканами...» Извечен.

Изувечен. Оклеветанная вечность прошлого времени, пустота — «быльность» и боль разрыва. Он изгнан из жизни. Однако это норма и даже образец.

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

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

Можно добавить, что и вся жизнь умещается, нет, не между прошлым и будущим, но в этом неверном «наверное», где прошлое, будущее и настоящее сливаются воедино. В этой затянувшейся паузе, тектонику которой мы заставляем звучать, как верно взятый тон. У нас, впрочем, даже этого нет. Если Ад есть (а в Аду горит Ничто, по утверждению Мейстера Экхарта), это ад не Сведенборга, не Данте, а скорее Ад Бернарда Шоу, в котором кишмя кишат дилетанты от искусства. Здесь властвует бездна отвращения, которая непреодолима, и мостки через нее не перекинешь. Не стерпится — не слюбится. И пребывание в Раю только потому, что это приличествует положению, и из чувства нравственного долга, заставляет ханжески

терпеть все неудобства. Лучше общество в Аду, это несомненно. Здесь можно быть самим собой и не раскаиваться.

«Ад — это другие...» (Ж.-П. Сартр).

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

Дон Жуан, родной брат Фауста, говорит у Бернарда Шоу в пьесе «Человек и сверхчеловек»: «Тогда оставайтесь здесь, ибо ад — обитель тех, кто бежит от действительности и ищет блаженства. Только здесь они могут укрыться, потому что небо, как я уже говорил, есть обитель властелинов действительности, а земля — обитель ее рабов. Земля — это детская, где люди играют в героев и героинь, святых и грешников; но из этого бутафорского рая их изгоняет плоть, которой они наделены. Голод, холод и жажда, болезни, старость и одряхление, а главное, смерть — все это делает их рабами действительности: трижды в день должно поглощать и переваривать пищу, трижды в столетие должно зачинать новое поколение; вековой опыт веры, науки, поэзии свелся, в конце концов, к одной лишь молитве: “Сделай из меня здоровое животное”. Но здесь, в аду, вы свободны от тирании плоти, ибо здесь в вас нет ничего от животного; вы — тень, призрак, иллюзия, условность, безвозрастная, бессмертная, — одним словом, бесплотная. Здесь нет ни социальных проблем, ни религиозных, ни политических, и — что, пожалуй, ценней всего, — нет проблемы здоровья. Здесь точно так же, как и на земле, называете свою наружность красотой, свои эмоции — любовью, свои побуждения — героизмом, свои желания — добродетелью; но здесь вам не противоречат беспощадные факты, здесь нет иронического контраста между природными потребностями и выдуманнными идеалами; вместо человеческой комедии здесь разыгрывается нескончаемая всесветная мелодрама в романтическом вкусе. Как сказал наш немецкий друг: «Поэтическая бессмыслица здесь здравый смысл, и Вечно Женственное влечет нас ввысь», ни на шаг не сдвигая нас с места» А Рай вообще за кулисами»¹. Так вот, если этот ад есть, то Сидоренко не будет гореть в нем, потому, что он создал его здесь, по крайней мере, создал в монокристалле

1 Шоу Б. Полное собрание пьес: В 6 т. — М., 1979. — Т. 2. — С. 480.

времен, образованного во внезапном «вдруг». Монокристалл — схождение светов — впору вычислять коэффициент преломления времени. Подобного рода произведения — «сам себя конструирующий путь» по степени искажения времени позволяют судить об истинности его, не осуждая, не принимая, а понимая все, как есть. Как непонятная музыка имеет собственную полиритмику, тональность, размер (правда, утрачивая такт, оно бестактно) — все оставшееся становится акустическим пространством, которое звучит само по себе, даже без музыки и любого источника звука.

Но это не полифония. Индивид, особь, которую изображает художник — никак не «симфоническая личность» (Карсавин) и даже не неприятзательный простоватый «одномерный человек» (Маркузе) — но точка, не имеющая протяжения, в которую без остатка свертывается Универсум и «больше ничего», и ничего меньше — ни больше, ни меньше.

Однако это «потом», когда все произойдет, а пока — чистая геометрия. Работы эти можно доказывать как теоремы. Но, пусть простит мне автор, их нельзя любить, как невозможно любить героев Достоевского. Хотя вполне можно восхищаться изяществом решения, виртуозностью исполнения. «Экстаз холодного расчета». Если все это правда, то дальше искусству жить незачем. Помните пресловутое «инженер человеческих душ»? Душ не стало, и остатками распоряжается «главный бухгалтер», в дальнейшем просто Б (Бог или ВРИО). Беспомощно наблюдаешь за виртуозной точностью, за лазерным уточнением координат человека, позиционированием относительно к дальним звездам, и начинаешь понимать, что эта точность пострашней самых хулиганских выходов, которые знает современное искусство, потому что здесь временность привита как генетическое свойство самого произведения,

Схолия 3. Современное мышление в любых областях, там, где оно есть, как вирус, встраивается в геном уже готовых сбывшихся произведений, событий. И большая редкость, когда этого удастся избежать.

Сидоренко удалось, поэтому он, в отличие от большинства художников, композиторов и философов, не укрывается за творческой интуицией, — она есть, но



Из проекта «ЖЕРНОВА ВРЕМЕНИ», 2003

она не главная, не действующая причина, как и «инстинкт» художника, — а пользуется определенной и выверенной концепцией, то есть точно знает, что он делает. Не усматривается желания при помощи сильнодействующих выразительных средств достичь максимального эффекта, впечатления, впечатанного что есть силы, или хотя бы попытки обаять потенциального покупателя, взывая к потребителю со *всемвозможной* экзальтированной аффектацией. Ничего *подобного* (что следует понимать буквально).

Его произведения — ясно поставленная проблема, вопрошание, которого достаточно, и оно потому безответно, что ничего и не ждет. С его видением можно и должно не соглашаться. Однако оно, это зрение, не нуждается в комментариях и толкованиях, что приводит к трудности писать о художниках вообще, так как последние знают свое дело неизмеримо лучше и являются самыми строгими и патологически бескомпромиссными критиками, видя огрехи там, где их нет и в помине.

Поэтому, когда приходит время о них писать — это сугубо эстетический порыв, а то и эстетический разрыв, как придется. Ты в чужом просторе. И противостоит тебе воля другого. Здесь это — дело только твоей воли, но не необходимости, это не твоя судьба, хотя сама воля направляется на сопротивление предмету, иначе она не была волей, то есть направленной свободой.

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

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

Но тот, кто знаком с творчеством Сидоренко не фрагментарно, а в целом, и не как с реестром, каталогом, понимает, что ему удалось избежать этого и не ограничиться чистой формой, причем избегать сие приходится и потенциальному зрителю, потому что в отличие от обыкновенных произведений, построенных

на разрушении иллюзии ради обмана зрения (трансцендентальная иллюзия просто меняется на обман зрения почти в натуральном обмене), здесь он имеет дело с реальностью, может быть чужой, но живущей по собственным законам, не похищающей кровь и зрение окружающих.

Это не декларация идеи, которая сохраняет независимость и плохо поддается искажениям ложного восприятия. Его завершённые работы слишком совершенны, вывернуты из времени, превращённого и максимально поглощающего материал. Здесь, по выражению Гегеля, множество материй, но нет вещества. Они (произведения) свободно располагаются на нейтральных полосах времени: не в настоящем, не в будущем, не в прошлом и не в вечности, замерев вне изменения, развития, становления в одном им ведомом измерении. Вот эта вневременность вопрошает, и дальнейшее осмысление принадлежит созерцающему, который произведение читает как текст, создавая восприятие заново. Взгляд проваливается в объём, а поскольку он бесконечен, то начинает блуждать, странствовать. Так что к творениям Сидоренко вполне можно приложить все то, что Ортега-и-Гассет писал о Веласкесе. Конечно, это дерзость с моей стороны, (хотя многие склонны к неожиданным ассоциациям, как одна знакомая, которая усматривает в «Левитации» то ли Малевича, то ли Шагала, почему нет, театр Малевича, «Победа над Солнцем»), но не могу удержаться от дальних ассоциаций: «Если говорить точнее, Веласкес, уходя от объёмности, превращает полотно не в плоскость, а в пустоту, углубление. Поэтому любая его фигура, строго говоря, не плоска, но и не объёмна. Каждая ее точка расположена на своей отметке глубины. Вот почему, не впадая в объёмность, он все-таки сохраняет треть (и четвертое, и многомерие с многонамерением и высокомерием, мерой самой меры — А. Б.) измерение — измерение вглубь полотна. Иными словами, мир не объёмен, а пуст; он — пустота, внутри которой размещаются объёмы. Но тем самым они вбирают в себя и его пустотелость. Если ограничиться чисто зрительными компонентами, любое тело — это и пустота, и объём: оно занимает отмеренное место в великой пустоте мира и входит в нее составной частью»² [2]. С той разницей, что Сидоренко изображает не пустоту, а пространство как таковое, и воспроизводит реальную пустоту мира, утратившего душу. Только пишет он как композитор, использующий акустическое пространство. Язык его особый и потому может быть отнесен к любой эпохе, как универсальный язык музыки. Суть его меняется,

2 Ортега-и-Гассет Х. Этюды об Испании. — К., 1994. — С. 198–199.

но особенность музыки в том, что она воспринимается как целое, сопротивляясь собственному изменению и времени. Тут нет стилизации, только избавление от времени, которое заполнено даже не телесностью, а некими созданиями, а они общаются только между собой, на древнем языке, вызывающем тревогу. Фигуры находятся в форме покоя, но в статике напряжения. Есть что-то спинозовское, когда «фигуры» — производные от атрибутов, а те от субстанции. Они «помнят» о своем происхождении. Та самая хайдеггеровская «метафизика присутствия».

Однако, в конечном счете, это проявление «метафизики свободы», которая исходит из субъективности. Интеллектуальная живопись, которая требует для восприятия не меньше усилий, чем у художника, чье воображение и представление создало произведение, но они не совпадают с воображением и восприятием интеллектуального восприятия, и в этом зазоре умещаются вся полифония чувств и все время произведения.

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

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

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

Требуется некая пронизательность и искусство чувствовать идею, которая никогда не похожа на свое воплощение, чувствовать адекватно, рассматривая ее как единый процесс. Идея, форма и ты сам исчезают в едином. А оно — не

«форма форм», а непосредственное движение как отрицание отрицания. Во всей *in modo ponendo tollens* (лат. — двусмысленности, в том числе и цитирования по неизвестной латыни. Двудликий Янус? Кто знает, что он вовсе не бог двоедушия или лжи — он бог дверей, входов и выходов, перекрестков, распутий и выбора, начала и конца. Двудликие старого лица и молодого и одновременное движение одного времени в разные стороны). То есть здесь не важно, кто ты, какова траектория, логика предмета. Специфика предметности преодолена и не играет роли: композитор ли ты, художник или подвизающийся в философии. Самозабвение, где собственно другой не так уж интересен и оставлен в покое: захочет — воспримет.

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

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

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

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

То есть одиночество не знает памяти, оно в беспамятстве, а воспоминания в своей сообщаемости могут быть только в отношении к общему. Такая вот неуловимая коррекция тезиса Хальбвакса от «мы никогда не предаемся воспоминаниям в одиночестве» до «мы не являемся подлинными субъектами атрибуции воспоминания». Словом, память является переосуществлением воспоминания

до тех пор, пока иллюзия памяти не перестанет быть «дефектом апперцепции» и не материализуется в единство самосознания, перестав быть просто точкой зрения на «коллективную память».

В науке такой подход был бы неправомерен, в искусстве только такой подход и правомерен, поскольку произведение есть «период полураспада» Я в процессе его превращения в иное произведение, все равно какое. Отсюда иллюзия, что я творю, а не мною. Я самоцель, а не средство и закономерный эгоцентризм творца, его уверенность в своей исключительности. (Мануальная зараженность и завороченность действием.) Хотя именно он — опосредствованность, посредственность. Он должен исчезнуть в произведении свободно. Искусство, грубо говоря, становится инструментом познания, коль скоро его заставили заняться производством чувств, в котором оно избавляется от них, а заодно избавляет от чувств человека, изводящего себя и других, а времени подсажен ген вещи, пораженный вирусом собственности. Большое хроническое время тянется скучно и нудно как хронический насморк.

«Что вы все хотите от меня?» — вот что обычно чувствует представитель среднего класса, попадая на самые грандиозные проекты, выставки современного искусства, как правило, из соображений моды и престижа, принудительно. «Да ничего, потому, что сам ты ничто. Пустота душная. (Кажется, у Пелевина ПустОта — персонаж.) И сам ты “душной козел” (Бажов). И чувств у тебя нет, и чувствам до тебя дела нет. Ты только имитация, воплощение унифицированной функции. Свалка, помойка, отстойник, куда сливается отработанное время и сбрасываются обломки существования, остатки жизнедеятельности, экскременты неусвоенного пространства и отходы производства. Искусство твое — отходняк, жри — вот твои шедевры». И будет жрать, как селедочные головки, пока не лопнет, эдакий «кадавр» — человек, удовлетворенный желудочно. («Понедельник начинается в субботу» Стругацких, однако не селедочные головки показатель, бывали времена, когда они спасали вполне пристойных людей, и Блока, и Мандельштама, и Жевертеева с Мейерхольдом, и всех в 1918 году на «Корабле дураков», однако писались великие вещи и селедкою не пахли. А сейчас, хоть подавитесь изысками всех кухонь мира, шедевры не предвидятся по определению.) И ирония

не поможет, равно как и снобизм. Не видящий, но старательно глазеющий индивид охотно хватается за «индивидуацию» в тяжелом духе современности, поскольку может внести свое «я», заложить его, как объективную форму, наделив бесформенное объективностью, своими чертами, и время сомкнется, поглотив его. Авантюры жизни закончены, остались шоппинг и секс-туры современного искусства. Торговля и туризм для искусствоведов по кладбищам и мемориальным местам. Вещатели от имени современного искусства, художники от кутюр, философы, искусствоведы напрасно тешат себя смутной надеждой, что их не понимают. А что тут понимать?! Все предельно ясно и не выше ординара, поскольку унифицировано и не выше стандарта (он же штандарт). Непревзойденность сменяется всеобщей заменяемостью. Непредвидимость — заведомым результатом. Ничего не происходит, потому что время сведено к механизму, ровным счетом ничего не изменяющему, время проходит поверх — вечный движитель второго рода, который невозможен.

Искусство — предприятие с ограниченной ответственностью, безответно. Поэтому тяготеющие к гигантизму проекты напоминают скорее парк аттракционов, где обыватель уныло пытается получить свой адреналин, испытать шок. Торжество технологий, предметы искусства вживляются как электроды подопытной крысе, которая впадает в экстаз, поскольку условный рефлекс выработан для получения оргазма от «шедевров».

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





Из проекта «ЖЕРНОВА ВРЕМЕНИ», 2003

с последним «автопортретом» старика Рембрандта с его ироничной улыбкой, хотя тоже являются автопортретами.

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

Главное противоречие нынешнего искусства, того, которое еще имеет честь называться таковым, уместается не в противоречии, а в разладе между представлением и восприятием, которые не связаны, бессвязны, трутся, как и времена, друг о друга (трение времен — как трение океанов, замедляющих вращение Земли) и превращаются в этих жерновах в маленькие, но очень острые обломки, абразивный порошок форм, скрипящий на зубах и стирающий время до основания. (Эта полировка пространства в старину использовала акульку кожу — для шлифовки палуб, дек скрипок, альтов и виолончелей, и досок, по которым художники писали темперой.) Нет творения новой жизни, есть плохо прикрытая дежурной жизнерадостностью усталость, обреченность и бессмысленность, создание очередной небулярной теории, небесной механики. Представление, кажется, выказывается, но это не то, что воспринимается, видится, и не восприятие видения.

Поэтому обманчивая «сериальность» (музыкальная, конечно, а не телевизионная) превращается в подвижку тектонических платформ времен, наползающих друг на друга и существующих одновременно, хотя и в хронологической последовательности. Для тех, кто не впервые видит все, написанное художником, удивительным образом является это «все во всем», особенно странно в этом звучат, как мертвые кузнечики и сверчки, акварели автора и те работы, которые он пытается замолчать, или которые уже уничтожены им самим. («Кузнечик и сверчок сковали океан...», «ну чем тебе потрафить, мой кузнечик...», «Кузнечик пыльный, осень опальный...» «И хрюкотали зелюки, как мюмзики в мове...» «Grassyopper and cricket». «The poetry of earth is never dead...». «...отяжелеет кузнечик и рассыплется в прах каперс...») Произведения — крайние, не

последних, хотя каждое — как последнее, которые парят (но не как «кайты», хотя их и можно использовать для этой забавы), или погружаются, (но не дайвинг). Не хватает одного: вырезать их по контуру и смотреть сквозь оставленные отверстия контуры на звезды, бегущую воду и огонь, дышать, как в отдушину. Все это медленно по человеческим меркам, движется и являет замедленность как такую, длительность, *duretio* — временную продолжительность. После смотрения (не просмотра, не видения, не созерцания) начинаешь видеть эти борения/прощания везде, что пугает, но завораживает:

There is only the fight to recover what has been lost
And found and lost again; and now, under
Conditions
That seem unpropitious.
But perhaps neither gain nor loss.
For us, there is only the trying.
The rest is not our business.

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

T. S. Eliot. East Cocker

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

Мир становится чуждым — все путаней образ
Умерших и живущих.

*Т. С. Элиот. Четыре квартета.
Ист Коукер, пер. С. Степанова*

Так и художник.

Его произведения не обращены ко зрителю, они не для рассматривания, созерцания, медитирования, и, тем более, не для удовольствия. (Даже собственного. Это не развлечение, не доктрина, не манифест. В этом отношении он как никто далек от дешевого гедонизма и, тем более, что бы он сам ни утверждал, от тупого фрейдизма, столь любезного массовому обыденному сознанию, даже в дизайнерской упаковке лакановских семинаров.) Здесь нет ни *tristitia*, ни *laetitia*, а только единство утраченного и тем оправданного перед собой. Поэтому его создания — созданные остановленным на время временем, замедленным и переведенным в видимую область поверх и мимо. IRCAM — координационно-исследовательский институт акустики и музыки Булеза в Центре Помпиду давно уже проводит эксперименты с музыкой, переводя в слышимую и графическую область спектры звезд, архитектуру, галактики, Солнце, но ведь можно и обратно — выпускать остановленный свет на свободу, синтезируя его из распредмеченных произведений. Если бы собрать все, что сделал Сидоренко, и перевести в музыку, наверное, было бы что-то вроде *Zeitmasse* в духе Штокхаузена, Страсти по времени, если бы не *Zeitnot*, в которую попадает было выигрывающая жизнь. Вместе с изгнанным, преданным остракизму временем, пространство становится исключительно внешним. Ничего не ждущее. Не ожидающее пространство, в котором любое произведение будет внезапным, даже если художник станет цитировать только самого себя. Молчание, какое будет звучать в зависимости от давления или разрежения времени. Сила привычки раздавлена. Мы — как иностранцы, которые, сталкиваясь с чужим языком, прежде всего замечают его агрессию, к которой притерпелись носители (насилователи), и ужасаются, например выражениям «спит как убитый», «умереть от смеха», «мертвый час». Так

и видящим современную живопись не по себе от этого «мертвого часа» современного искусства, его бездыханности.

Живопись не дышит — она звучит как мембрана, а поскольку воздух и время выкачаны, и они в вакууме, то звучат в себе, собой и для себя. Взгляд вырван с корнем. Произведения — как острова архипелага (в этом отношении навязчива ассоциация с музыкой Гуго Альвена, его некогда знаменитой симфонии № 4 «С дальних островов», или, как ее иногда называют, «На краю архипелага», и дело не в названии, а в прямом ледяном, но прозрачном переживании), между которыми длится странствие. Так было в безмятежном раньше, теперь это галактики, о которых можно только догадываться. Они удалены во времени и видимы запаздывающим светом. Живопись, чтобы быть собой, должна перестать быть легкомысленной и при этом не впасть в морализаторство, или жить и дальше из чувства долга, побеждая числом, массой и плодовитостью, обгладывая пространство свободного времени как саранча.

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

Если начистоту, то нечисть текста, пробующая на разрыв само видение с его критериями истины и фальши — обратно пропорциональна (просто обратна, как возвращенная форма, где произведение

использует тебя как зеркало и, более того, питается твоей жизнью) соотношению истины и фальши в работах, в подвернувшемся случае, Сидоренко. Собственно, не так уж и важно, существует или уже нет современное искусство, — задевает истовость, не искренность, а именно истовость и отсутствие желания понравиться. Все это действие носит характер стихийного бедствия — цунами, землетрясения, наводнения, своей неумолимостью давая ощутить предчувствие неосознанной пока угрозы.

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

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

Так что (а это ясно только для тех, кто видел большинство работ художника) все последние работы — все те же потрясающие



Рабочий процесс изготовления формы, 2006–2007

акварели высохшего Аральского моря с безжизненной пустыней, черепаами, ржавыми корпусами сейнеров, которые в десятках километров от моря и нигде не поплывут, только выражено все это другими средствами. Преодоление времени заключается в том, что ничего не меняется — «все пройдет и это тоже пройдет...»

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

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

Проводить параллели, конечно, не корректно, но у Сидоренко, лишенного корпоративной и цеховой ограниченности, и свободно устанавливающего отношения в ограниченной бесконечности

своего, почти навязчивого, минималистического образа, тиражируемого и создающего пульс живописи, взгляд обнаруживает свою реальность с той стороны, создавая действительность, не присвоенную, а отталкиваемую, выталкиваемую на поверхность своей тенью, падающую наотмашь оттуда и разбивающуюся вдребезги, на осколки времени. Причем тенью метафизической, независимой от источника света. Это затмения, хотя фигуры видны яснее ясного.

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

При дьявольском самолюбии (не путать с эгоистичным себялюбием) Виктора Сидоренко, он отказывается от себя, становясь средством не самовыражения, но способом, манерой, лишенной манерности, стилем без стилизации, идеализацией, идеацией наконец, которыми воплощается само время, материализуясь, артикулируясь из невнятности в речь (почти поэзия), изображение превращается в преобразование, «втѣлюючись», взгляд обретает телесность. Переходные формы останавливаются, обретают протяженность, протяжность. Монументальность исчезновения противопоставляется вечности как всему остальному, которое не значимо. Оно не более и не менее. Это не отстраненное видение перед, выше, ниже, снизу, сверху, издали, исподволь — но со всех сторон света, из ниоткуда, отстранение как таковое. Переходные формы потому и не схватываются историей времени, что они переходные, но здесь переход запечатлен в своей явности, не ограничиваясь техникой «перспективных построений — реальность ирреальности во плоти. (Уже говорилось: переход возможен, но невозможно преобразование — только бесконечная череда превращенных форм.) Взгляд упирается во взгляд, и переглядеть, пересмотреть его невозможно.

Художник не страдает вуайеризмом, он смотрит, а не подглядывает, и, главное, видит, а не подсматривает. Его работы не продажны, не потакают современности и не льстят ей в надежде на коммерческий успех. Даже помещенные в сеть координат, они свободны от мелкочейистой сети времени, потому что сами и есть эта сеть, которую выбирают, «когда идет бессмертье косяком».

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

Нет салонности, нет условности, и что-то мешает увидеть в этом метафору, столь все бесстыдно откровенно. Эссе хомо? Вряд ли. Притяжение, но ни к чему. Своего рода гравитационный коллапс, искривляющий время и создающий воронку. Страшная живопись, без страшилок искусственной экзальтации, причем в чистом виде, но не более страшная, чем космические катастрофы, происходящие на периферии видимой вселенной, где сталкиваются галактики. Не в видениях и снах автора коренится метафизический «ужас», заставляющий растрескиваться от космической стужи современное искусство, достающий, как расстройство самого времени, где душа превращена в луженый желудок для переваривания пустоты нынешнего существования, — он не пытается поучать, исправлять, — но честное нечто, без вранья, кокетства и фальши. (Как не вспомнить Ж.-Ж. Руссо с его сомнительным тезисом: «ты не можешь не дать себя проглотить, так хотя бы не дай себя переварить».) Телесности, а тем паче эротизма, тут нет и в помине. Это абстракция человека, его отсутствие.

Здесь нет распятия и ожидания воскрешения, идеи спасения, искупления — здесь человек распят в системе декартовых координат, распят на времени и пространстве. Расправлен, как мотылек в морилке, закаталогизирован и измерен. Это не мистерия, а энтомология. Его персонажей нельзя любить, невозможно, как и героев Достоевского (уже было, уже говорилось) и даже сочувствовать им странно, поскольку они неспособны чувствовать. Такое

впечатление, что художник не любит людей, он их исследует, увлекшись экспериментом. Да и с чего бы их любить? Но беспристрастность вызывает уважение.

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

В конце концов, — а все мы, пока живы или помнят о нас, в «конце концов», — когда Лейбниц пишет «Теодицею» или, к примеру, Владимир Соловьев «Оправдание добра» (а есть еще и «Оправдание Красоты»), они не обещают счастливый конец и не ищут «выход». Безднадежность и необратимость не вызывают уныния. Хотя, казалось бы, странно, что необходимо оправдывать Бога, а не Дьявола, Добро, а не Зло, искупать вину времени, а не свою. Конечно, мир бы застыл в патоке благолепия и почил бы в благодати без злой иронии времени. И тут можно долго рассуждать о том, что Зло — отсутствие Добра и т. д. Но сама попытка «времядицеи» уже оправдана этим внутривенным переливанием собственной крови, отданной времени без цели. Время в этом оправдании и не нуждалось. Вполне эстетический жест. Но косвенно он — оправдание зла. Своего рода «высшая мера» по отношению к прошлому. Сидоренко удастся если не обойти время, то избегать его. Время отторгнуто вовне, ему отдана роль метронома и только. Оно безучастно, поскольку избыточно в происходящем процессе, как напоминание о загнанных темпах, о скорости прохождения произведения и жизни.

Когда-то Мравинский, великий дирижер и музыкант, — у дирижеров со временем особые отношения, — вспоминал, что в старину,

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

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

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



Гипсовые модели из проекта «АУТЕНТИФИКАЦИЯ», 2004

Есть такой прием в литературе — «несогласование времен». Анаколуф, (*греч.* anakoluthos) — непоследовательность, синтаксическое несогласование частей или членов предложения. Это не ошибка. Им часто пользовались поэты для усиления выразительности: когда в гладкописи появляется такая заусеница, заноза, это заставляет думать. Например, Пушкин или Блок. В современном искусстве вообще вопрос об истине и непререкаемости изображаемого, написанного отсутствует, господствует не мнение, о котором презрительно отзывались классики, но простые предположения, тут дело сводного выбора, когда домысливаешь, исходя из косвенных ассоциаций. Эта тетка — не отсыл к прошлому, а скорее символ нашего времени, это во-первых. Во-вторых, к скульптуре она имеет отдаленное отношение, впрочем, как и почти все на этом салоне. (Но это отдельная тема.)

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

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

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

Насколько это так, трудно сказать. Например, в эстетике — точно. Но есть шанс все переиграть, если эстетика не будет обслуживать искусство, а займется

своим делом. Однако и позиция таких художников вызывает уважение, потому что трудно, очень трудно высказаться напрямую и не говорить глупости о высоком. По крайней мере, честно и свободно отнестись к современности. Вот это несогласование времен, когда времена встык, — очень опасная тенденция. Утрата оснований, когда остается необоснованная, преждевременная, случайная свобода, являясь индульгенцией для дилетантов. Это не повод прекращать эксперименты и использовать новые технологии, но они не должны превращаться в издевательство. Правда, современное искусство давно никому ничего не должно в теории, хотя и живет в долг, в кредит и за чужой счет.

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

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

Когда-то я уже был поражен подобным образом. В одном из интервью знаменитого Юрия Башмета спросили: «Маэстро, есть ли у Вас любимые стихи?» Речь до этого шла о высоком. Он мгновенно ответил, что, конечно, есть, и тут же урезал: «Детства моего чистые глазенки съели вместо устриц алчные бабищи... Продолжать?»

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

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

Лучше бы он мстил времени, но бестеневые лампы созерцания не оставляют и тени сомнения, что это препарирование времени закончится классификацией и схемой. Если бы автор создал трафарет человека и тиражировал его серым, вырезал бы его по контуру или запаял в кристалл, тщательно запаковав ту форму, из которой его отливали, то эффект был бы сильнее: видение полости, из которой откачали воздух, создав вакуум при минус 273 градусах. Но идея осталась бы той же. «Абстракт, присущий отдельному индивиду», ввиду отсутствия сущности, восторжествовал. Исчерпывающая точность тавтологии, — время — это время, и неча на время пенять, — ведет к порочному кругу, и в этом круге корчится от унижения, первом и последнем круге, вращающемся, как в театре. Нет личности — чистое существование. Без будущего, торжество посредственности. Энтропия. Гравитационный коллапс. «Возвращается ветер на круги своя...» Новая Атлантида, которая знает, что обречена? Все равно, каким временем быть уничтоженным, все чужие, все — прошедшие, даже новая поросль.

В конце концов, вопрос об отношении к истории — вопрос элементарной порядочности, раз столь рьяно пытаются с ней расправиться, то значит, есть причина, точно так же, как в попытках исправить или просто унижить, уничтожить свою молодость, — вопрос совести, такой устаревшей и нелепой. Но вот попытка, не оправдываясь, оправдать время — вопрос чести, тоже, впрочем, незнакомой нынешним.

То, что делает Сидоренко, не винтаж, не попытка лакировки прошлого и, в сущности, не попытка самооправдания, а простое изображение своего видения, которое и является предметом, а вовсе не само событие, которое он отражает, преображая. Своего рода протирание пространства, отделяющего прошлое от тех, кого оно еще занимает, захватывает и не отторгает. Последняя волна эмиграции: прошлое время эмигрирует, покидает, бросает нас, оставленных наедине с пожелтевшими, как старые фотографии, воспоминаниями, чувствами, истрепанными и обожженными по краям, выцветшими обоями коммунальных пространств, рассыпающимися в прах закладками из цветов, книгами, которые уже никто не читает, заметками впопыхах на папиросных коробках, старых программках, билетами на памятные концерты, где надорван корешок с надписью «контроль», письмами не вспомнить от кого, истертыми кистями, засохшими тюбиками с краской, нереализованными планами, ненаписанными текстами, пробками из-под шампанского, оплывшими свечами, прокуреными трубками и никому не нужными воспоминаниями, не годными даже на «мэмуар», и всего прочего хлама, взвихренного сквозняком в покинутом. Этот проект — своего рода «Диоптрика» (так, кажется, назывался трактат Декарта). Проявка пленки времен среди мира «цифр», когда нечто невидимое проступает, и никуда от этого не деться, и ничего уже не исправить. И вот тут, когда уже поздно и окончательно, когда «все в прошлом» и быльем поросло и «...to my heart an air that kills...» (А. Е. Housman), начинается внезапное преображение. Элементарные частицы, внезапным образом нарушая все законы термодинамики, преодолевают покой, вопреки энтропии обретают неведомую энергию

и становятся разбегающимися галактиками, по-прежнему не имея цели, но создавая смысл, может быть, известный им одним. Протуберанцы не опадают и возвращаются в преждевременное. Пространство взвихрено и смято. А поскольку в открытом космосе расстояния скрадываются, то всевозможные виды перспектив, их утрата уже ничего не значат. Это уже не поиски выхода из тупика — открытость как таковая, откровение от, не навстречу. Неведомое дальнейшее. Беспредельное, без расстояний, на расстанях. Расставание. Сила тяжести и все законы становятся незаконными. И всемирное тяготение, и сохранение энергии опровергнуты. А заодно и теория относительности. И скорость быстрее света, о которой говорил человек Павел Флоренский. Колеблющиеся на стеблях, на пуповинах света, миры в смятом образе обретают волю к движению, возмущая научную беспристрастность художника, просят на свободу, создавая туманности. Лабораторная стерильность сменяется чистотой и помысла и взгляда. Хирургическая точность становится математическим расчетом стихии полета. Это коллаيدر, не большой адронный, а адронный, андрогинный, где разгоняются до невысказанных скоростей не элементарные частицы, а люди, расщепляющиеся на мужчин и женщин. И однажды все становится неуправляемым, они обретают свою волю. Даже творец не может ничего изменить в этих мирах. Изначальная незамутненность превращается в прозрачность, зраку, вырванному из зрения, не на что опереться, и он вынужден парить, колыхая пространство, очерчивая его, теряясь и рассеиваясь в нем. Они иницируют зрение, провоцируя к созреванию просторов и покиданием создавая даль, уходящую исподволь, избегающую воли и брошенную на волю. Расстояния в глубоком космосе не просматриваются. Горизонты оставлены. Исчезающие миры, но не невидимые. Одновременные, но не рядоположенные. Из магического монокристалла выточена и отшлифована линза пространства. Геометрия Лобачевского, Римана поглощают Евклидову, и на то нет никаких причин. Не воскресение — пробуждение. Эти неприкаянные люди связаны, как пуповиной, ветвящимися разрядами. Та же необратимость



Скульптура из проекта «ЖЕРНОВА ВРЕМЕНИ», 2004

и невозвратность, недостижимость — не дотянуться. Оставшиеся беспомощно и без сожаления смотрят вослед. «Костяк отчаяния» рассыпается в прах. Остается чистое начало, в котором пространство и время еще не отчуждены в себя. Себетождественность, когда вопрос «к чему я был?» уже не является главным, да и вообще не волнует. Еще *по-прежнему* нет воздуха. Как предчувствие любви и других чувств — зарождение света, который становится атмосферой. Но — «нельзя дышать и воздух выпит». Тоска окончена и сменяется странствием, пространность в странном ничто обретает и превращает его в пространство. Вочеловечение — прачувство человеческого, которое никогда не слишком, без которого вселенная ущербна и не исполнена. Удивление и восхищение в вечность, без диктата, пусть даже абсолютной красоты. Не музыка сфер — предустановленная гармония, в своей полноте оправдывающая и дисгармонию. И пронзительная ясность. Светозарность солнечного ветра, который гонит образы и они обретают зрение, притягивая к себе взгляд, который тянется вдогонку и догнать не может, не попевает, но и не исчерпывает, похищая жизнь. Перевод на язык живописи знаменитого выражения Августина Блаженного: «Я сказал то, что сказал, а также и во всех прочих смыслах».

Буквальное становится букварным. На самом деле гипотетическое, утрачивает возможность. Именно утрата превращает невозможное в ближайшую цель. Если коротко выразить сообщенный онтологический мотив и вероятный результат формулы — то это пропорционально согласованное развитие общества и индивидуальности в направлении порогового уровня сверхсознания, что является nonsensom в науке, но sensom, смыслом искусства, живущего утопией, в которой находит смысл жизни, но без самой жизни.

В нынешней ситуации, ориентирующей(ся) на со-временность, со-чувствие и со-жительство с жизнью, такая дуальность исчерпывает все возможности современного искусства, заставляя его биться в падучей вариаций в схемах, шаблонах и догмах, в «правилах приличия», в «так принятом» в тисках «жанра», стиля, «бренда» и прочего хлама.

Когда художник пишет, он делает это не потому, что у него появляется графоманский зуд, а произвольно. Не от нехватки выразительных средств, которые

следует подпереть косноязычием плохо сложенных слов. Он бросает эти слова в действие от избытка, как Бенвенуто Челлини — лом и серебряную утварь в тигель в азарте творения. Иногда это удается, но иногда нет. Причем это не обязательно живопись, а и сочинение музыки, писательство как таковое, любое творение, когда не важно, художник ли ты и как это все называется. Дисциплина ремесла предполагает некоторое присутствие всего остального, противостоящего произведению, которое страдает от точности выражения и именно поэтому необъяснимо, не нуждается в объяснении.

Художник может изобретать доктрины, писать манифесты, исповеди, каяться, наконец, в том, чего он не совершал, но главное — он не обязан это делать. Его свобода — в откровении поступка, когда он имеет право на заблуждение и даже глупость «несусветну», где несусветность как раз свету и живописи. Чем точнее выражение в живописи, тем невнятнее текст. Единовременный образ разворачивается в последовательности времени, запечатленного в пространстве. Это не криптография, равно как и произведение — не криптограмма, нуждающаяся (труждающаяся) в дешифровке, это пласты, хоры, антифоны музыки, молчания и живописи, где серийность — орнаментальная десакрализация пространства, не отрекающаяся от времени — «поворот» изменением ракурса. Так что письмо — от избытка видения, и оно, в отличие от визуальности, которая может отводить взгляд, недекоративно — в упор.

Здесь могут быть любые аллюзии. К примеру, излияния Кандинского, особенно в его знаменитой программной работе «Точка и линия на плоскости», где он, наверное, бессознательно усвоил гораздо более тонкие философемы о Павла Флоренского. Его фантастически сомнительные, но, безусловно, гениальные работы, которые хочется принимать на веру, хотя знаешь точно, что это не так, по памяти: «Черты отрицательной философии», «Об особых точках плоских кривых, как месте нарушения их предела», «Анализ пространственности (и времени) в художественном произведении», «Закон иллюзии», «Значение пространственности», «Абсолютность пространственности», «Мнимости в геометрии», — сами представляют «глукот вина неожиданной свободы», о которой он печалился. Они представляют собой «нас возвышающий обман», поскольку дело не в решении, и не в «научности», а в решаемости всем существом и всеми возможными способами, утверждением без оснований и направлений в абсолютной пустоте (которую еще надо создать, исчерпав) и бесконечности, собственно, направлении развития, несмотря на заведомую напрасность. Развитие всегда «позади». Поэтому проще бы назвать все это без всяких аналогий,

но с благодарностью к жившим «до»: «Пространство и время на плоскости». Тогда оправдано рассматривать время как круг, а пространство — квадратным. Как это делает, например, Виктор Сидоренко. Привожу конспективно, но дословно, частное сообщение, как образец типично нетипичного художника современности, можно было бы сослаться и на других, если бы они могли внятно сформулировать свою мысль. Эти рассуждения не вызывают «удручающую печаль», а отличаются ясностью, которая высказана со всей имеющейся прямоотой. Дальнейший текст полностью принадлежит Сидоренко:

«Формула художника. Рассматривая предпочтения и ожидания, возникающие у различных категорий уважаемой аудитории, вернее, визитории произведения и художественного процесса, отчасти закономерно, отчасти спонтанно, я, как художник, оказался в следующих размышлениях, хотя художник не должен ничего объяснять: смысл живописи — в самоочевидности. Мое произведение — это мое предположение о вероятностях решения одной и той же проблемы, которую на данном этапе иконологических изысканий я назвал «Украинским синдромом» (который может быть не менее смертельным, чем китайский). Так вот, предпочтения и ожидания, в том числе и мои, связанные с темой «вознесения над» (которое может отказаться «схождением в ад»), изменяются, переходя от серии к серии. Вариации этой темы — «Левитация», «Погружение», «Отражение в неизвестном», «Потоки», и, наконец, «Осуществление», получили несколько сопутствующий аспект в виде концептуальной канвы, нашедшей свое выражение в названии «Купола». Символизм купола, свода передает собирательность, концентрацию смысловых подтекстов, квинтэссенцию экспериментальной разнонаправленности образов общей темы. Или свод воедино, фокус параллельных линий, отражающихся от параболического сечения в общем «конусе» когнитивного семиотического аквариума концептуального вернисажа «человека» Сидоренко. Таким образом, «Купола» — это заданная функция, фокус актуального рассмотрения не только темы «Человека» в реальном русле, определяющемся текущим моментом, но и в общем информационном пространстве искусства, культурных движений, социально-политических потоков.

Пространственный купол, смотрящий на плоскость визуального контакта...

полностью внутри полотна с красной основой. Круг — циклическая динамика сакральных ритмов и глобальных временных циклов, повторяемость, репрезентация, но и преходящее. Покидание-накидывание, на «всегда»... Приходит в голову для сравнения кинометафора Ким Ки Дука «Весна, Лето, Осень, Зима... и снова

Весна». Центр притчи — «и снова...» «Иной весны, которая пришла, но не тобою стала, не тобою» (Хименес). Следующая весна — уже другая, похожая, но другая. Квадрат — символ новой методологии формирования мира. Нового мира — не как художественной абстракции, а как следствия осуществления определенного конструирования. Классический «сам себя конструирующий путь. Его алгоритм заложен в потенциале символа. Квадрат — это схема. Схема как стиль и путь реализации. Универсальный язык символического схематизма. Круг — это неизбежность, данность, время осуществления. Квадрат — метод осуществления. И отношения квадрата и круга предельно диалектичны — время определяет метод. Неизбежность определяет альтернативу и одновременно ее отсутствие. Альтернатива как момент развилки, раздвоение единого и распутье — и начало перехода к новому. Вот такая квадратура круга.

Метафизическая концепция. Круг плюс квадрат равно круг в квадрате, что есть предопределение нового качества. Это качество — необходимо. Но необходимость вызвана самим фактом проявления круга и, следовательно, появлением квадрата. Люди — это и есть новое качество, они носители перехода. Собственно, они и есть переход. Это базисная формула. Через нее я осуществляю онтологический аспект художественности. Художественность — мой личный интерес. Но он имплементирован в онтологический запрос, то есть, вплетен в интерес пространства. Таким образом, моя художественная метафизическая гипотеза передает инвариант построения пропорций индивидуального и пространственного. И при развитии гипотезы вариант может образовываться в модель, со всеми вытекающими «гуманитарными» последствиями, которые в буквальном смысле «не при чем».

Принципиальность мысли определяет культурный тренд. Великолепная двусмысленность, поскольку ракоход имеет все основания: «Культурный тренд определяет принципиальность мысли». (Конец цитаты)

Целесообразность вызывается опаздыванием и несоответствием своему понятию. Боюсь, мы опоздали навсегда, задержались без содержания в бессодержательности, тем самым обретая некоторую необязательность, принимаемую за свободу, и все дальнейшее развитие состоит не столько в оправдании этого процесса необременной утраты, сколько в достраивании и преодолении скорости оставания, отстаивания, отстаивания, формирования будущего на величину потери того, сколько еще осталось, чтобы хотя бы теоретически соответствовать тому уровню, для которого перзрели все необходимые условия. Гнилая свобода бессилия. Нет, и невозможно. Утрата напрочь актуальной бесконечности.

Задача трансцендентальной эстетики и состоит в том, чтобы снять всякий предел и избыть свободу в основании, которое и есть становление, а не продуцировать границы определения, к тому же взятые на глазок, хорошо, если глазок художника, а не глазок в закрытой камере. Задача, которая давно решена, но решается каждое мгновение заново. Давно тому вперед. Задача очень далекого настоящего, которому не соответствуем, не потому, что не в состоянии, а потому, что отстаем от развития, сознательное слабоумие, и потому — сойдет и так.

Свидетельство тому — то, что я обращаюсь, — в данном случае, бросаюсь, как к спасительной соломинке, к надежности его мысли, — к Шеллингу, как к недостижимому авторитету, далекой вершине, непокоренной и непокорной мысли (сейчас превалирует большей частью множество попкорновых мыслей, попкорновое мышление сродни клиповому сознанию), хотя по уровню развития должны бы быть давно тому вперед, решая и ставя проблемы, которые для Шеллинга, да и других персонажей, были бы немислимы. И это не вопросы как почистить компьютер (он действительно не знал, каким образом это сделать, как, впрочем, не смог бы припарковать автомобиль), а те вопросы, в которых мы чужие, например, о трансцендентальной эстетике, то есть о происхождении чувств в пространстве и во времени, где природа порождающая и природа порожденная — одна природа человеческой свободы, ушедшей в основание, которое — становление, и не чего бы то ни было, а становление становления, являющегося движущей энергией развития материи, которая стремится к абсолютной красоте ни почему и ни для чего.

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

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

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

Ты весь вдогонку, заведомо опаздывая.

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



Из проекта «СДАЧА КРОВИ», 2013

Ирония «над»... и выше.

Хронофагия временности.

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

Но эта неведомость, воспринимаемая как невозможность, буквально рождение времени из ничего, в пространство, брошенное «жаль» выступает как открытая метафора, которая никогда не кончается. Разорванность на «мета» и «фора». Фора времени, где время дает ее артисту, а артист дает фору времени тем, что позволяет ему не приходить, а покидать. «Пройти сквозь небеса часов и дней / Где время иссыхает до зерна» (Э. Паунд — персонаж хоть и сомнительный, с подмоченной репутацией, но с воображением).

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

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

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

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

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

Часть 1

Интенции, инвенции и интонации

Людам даны несчастья, чтобы они как искры,
сгорая, стремились вверх

Иов

Конечно, проще всего заявить, что вся «атональная реальность» делается в Одессе на Малой Арнаутской. Писать о творчестве Сидоренко — задача не из легких.

В свое время остроумный блистательный композитор Ф. М. Гришкович, ученик последовательно Антона Веберна, у которого учился четыре года, а потом у Альбана Берга соответственно — четыре, (есть разночтения, по другим сведениям, три и пять лет, это к вопросу о точности в человеческой памяти, она всегда то ли... «не помню») писал о различии гения и таланта, дескать, гений ходит руки в брюки, а талант чешет задницу, и хорошо, если свою. Настоящего художника, писателя и вообще человека одержимого и замороженного идеей ни похвала, ни хула, ни обывательские табели о рангах не интересуют вовсе. Но на самом деле художник вкалывает до кровавых мозолей, до выработки суставов, до заигрывания рук и разрыва сердца, и не по принуждению. За легкостью и непринужденностью скрывается одержимость. «Достигается потом и опытом безотчетного неба игра» (Мандельштам) и «Музыка не должна потеть» (Моцарт и скромно не сославшийся на него Гете).

Тем более, когда о гениальности высказываются в присутствии автора — каждая такая конференция, с одной стороны, напоминает гражданскую панихиду, а с другой — смешно, когда автору объясняют, что он хотел сделать.

Даже когда он сам пытается изложить побудительные мотивы и объяснить, что же хотел сказать — ему верить нельзя ни на йоту. Не то, что не ведает, что творит, но произведение превосходит его возможности, оно объективно и зримо,

живет самостоятельной жизнью, обладает волей — иноформой свободы, и автор в нем не властен, разве что уничтожить. Да оно и не нуждается ни в оправданиях, ни в комментариях.

Кроме того, всякая попытка критики напоминает известную сцену из пьесы Е. Шварца:

Старый генерал: «Ваше Величество, позвольте Вам по-стариковски попенять?»

Король, с опаской: «Ну?»

— «Вы гений, Ваше Величество!»

— «Говори, правдивый старик».

Есть один род приемлемой критики — можешь лучше — сделай лучше. Интересна только обратная связь, отзывающееся акустическое пространство, хотя даже дальнейшая судьба, после абсолюции, отречения и отречения произведения от автора, как правило, в забвении. Не только картина, книга, симфония поспешно пытается забыть, как это было, забыться, отказаться от скучного процесса рождения, а заодно и от автора, рассматривая его как вспомогательный инструмент, повивальную бабку, но и создатель старается в само-забвении поскорее избавиться от тяжести сбывшегося, перестать быть несущим элементом конструкции.

Особенно давит овеществленная биография, где каждое произведение — факт, свидетельствующий против автора, и сковывает его своим присутствием, заставляя заниматься с одной стороны самоцитированием, с другой стороны требованием не повторяться, и избегать самого себя. Думаю, каждый испытывал ужас от мысли, что выставляешь на всеобщее обозрение то, что сделал, и браво не боишься быть не понятым, но очень страшишься быть понятым до последнего.

Произведение — немой укор совести, напоминание о несовершенности творчества и мучительная неудача. Потому что автор всегда видит то, что не удалось. Эта «нетость» рождает особую несбыточность, и этой неповторимой «лишенностью» — особое время, в котором не спрятаться и не укрыться — оно беспощадно и меряется жизнью. Хочется избавиться от себя (Вариант «великого отказа» Маркузе-Бланшо — только так можно избежать унификации и стандартизации)

Напомню: в Греции (не стоит задавать вопрос, в какой из периодов) различали три времени: в одном: «хронос, стерезис и кайрос). Хронос соответствовал пребыванию, стерезис — лишенность, отсутствие — был присущ иностановлению, и кайрос, как время извечного возвращения, было обыденным временем.



Из серии «ИНВЕРСИЯ ЭГОЦЕНТРИЗМА», 2015

Античные мыслители может себе не отдавали отчет — это видно много позже со стороны, с той стороны, но «извечное возвращение» было падением в исток, в начало и осуществлялось по прямой, «как смерть» — этим смерть была постоянна, обыденна и время воспринималось как бытовое. Хотя смерть очень прихотлива, и напоминает траекторией «рег-тайм, падающего листа»

Но бытовое превращалось в пребывание, в иностановление, а иностановление может быть пребывающим и обыденным, как и пребывание бытовым и иностановляющимся. Так как только через иностановление, оно в покидании, в стереозисе узнает о себе и в лишенности — себя.

Но кайрос в частом упоминании, как бытовое время, в некоторых областях, где был распространен не спартанский диалект, а ионийский, (они почти не понимали друг друга, по крайней мере пользовались переводчиками при переговорах между Спартой и Афинами, микенский не совпадал с дорическим, а койне включал в себя все средние значения, как обобщенный «литературный» язык) кайрос обозначает, представляет еще и «счастливое», вернее блаженное время (блажное) — это точно зафиксировать не удастся, но такое время непреходящее, то есть остановленное, вернее, оставленное в форме покоя, которое, как известно — то же движение, повторяющееся в одной и той же определенности.

Потом, с приходом Христианства, когда разомкнулся круг: пребывание-иностановление-извечное возвращение — то есть по прямой — смерть легла в основание — «жить значит умирать», «бессмертна одна смерть», возникло «начало и конец мира», время распяли на кресте в системе координат и замаячила эсхатологическая цель (цепь из времен, которой сковано движение, «кузнечик и сверчок сковали океан» — *О. Седакова*) в виде «свершения всех времен» — линейное время истории превратилось в трипостасность времен: в прошлое, настоящее и будущее.

Они стали мерцать, так что каждое прошлое было своего рода терминацией будущего, его логическим онтологическим завершением и будущим самого будущего, будущим не «тогда-потом», но одновременно, а каждое будущее было прошлым, и чревато как основание настоящего, а то — со-бытийное настоящее было превращением, и тем самым — основанием и прошлого и будущего, которых и порождало актом самоуничтожения. Оно же — самовоспроизведение и самосозидание. «Да будет свет». Избегание и неповиновение «предустановленной гармонии».

То есть, по сути, не просто бытие, а со-бытие порождает пространство и время в его вневременности и пространственности, и здесь в своей принудительной возгонке, время и пространство происходят период внешнего и внутреннего созерцания, как утверждения формальной бесконечности, инволюции формы, — исторический и необходимый от случайности до свободы момент, противостоящий вечности и ее постоянного предстояния.

«Момент» может длиться сколь угодно долго, и моментом быть не перестать, — главное это «мгновение, которое воспламеняет вечность» (Фейербах). Каждое из них имеют свои прошлое настоящее и будущее, и все это сгорает в аннигиляции противоречия настоящего.

Время — тень света, — помрачение бытия, остановленный свет, и есть кайрос. «Остановись мгновение» — форма покоя.

Не остановленное мгновение — абсолютная красота, которая по выражению и главное, принципу, идеации и смыслу жизни П. Флоренского, так же объективна, как и сила тяжести.

Объективность — не открывает, а прикрывает бездны, драпирует, а часто выступает укреплениями, чтобы бесконечность не ворвалась и не поглотила жизнь, которая принципиально конечна. (См.: П. А. Флоренский. Анализ пространственности <и времени> в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П. А. Исследования по теории искусства. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. С. 79–421.)

Свет, природа тяжести, и абсолютная красота — одно и то же. Хотя можно использовать, как задник «все остальное», где этим всем остальным и оставленным является вся потенциальная бесконечность.

А то, что я написал — это мертвая схема, если не вбросить превращение, хотя оно присуще и так, само по себе. Однако, если не делать поправку, что это все превращенные формы, то вся поэзия превратится в труху формальных определений. Всю поэзию составляет превращаемая видимость, переход.

Скажем стерезис — лишенность, отсутствие, прощание, покидание и («и покидает и не покинет»), взгляд вослед.

Хронос. Фигуры-монады Сидоренко — это хронида, хронотопы, «хонопы», «хрононы», сотканы из сгущенного времени. «Хронопы» — персонажи Х. Кортасара, и они же хронофаги — бездонны и ненасытны — они то, как раз, и со-временны, из «ныне» которого вывернулось, оставили, породив лишенность, и исторгнув время. Персонажи Сидоренко банальны как «соль земли», но они





Из серии «ОБРЕТЕНИЕ СУБЪЕКТНОСТИ», 2015

«естина» — истина бывания. Они не стареют. Они — взгляд насквозь. И это расставание, на веки, вечность сквозит сквозь это зияние.

Кайрос — время-пре-про-вождение. Провожание, трата и утрата жизни.

Пошло ссылаться на собственные тексты, но я уже писал о «хронодицее времени» о творчестве Сидоренко в книге «Время без свидетелей», глава «Виктор Сидоренко и его (наше) время», и упоминаю это исключительно потому, что с той поры при всей похожести обнаружилась совершенно иная динамика, то есть мы можем воспринять весь генезис этого персонажа, «от истока до устья, от рождения и до смерти».

Вряд ли кто-то будет сравнивать два текста — меня ввергла в тоску то, что *показалось* — это не липкий мелкий метафизический страх Кьеркегора, а буднич-ный, как взгляд врача на часы, подписывающий заключение о смерти. Не гибель богов, не «жертва», о которой говорит автор, а просто чистая линия на мониторе. Никакой агонии. Я не провожу реанимационные мероприятия, но я вижу превращения света. Затмение. И запечатление полной нежизнеспособности нынешнего.

Все уже случилось и никаких жертв, кроме собственной жизни. Могу точно сказать: здесь у автора, я имею ввиду не Сидоренко, а себя, не возникает вопроса «зачем?» и «почему?». Сказал бы «интенция», но нет, просто захотелось написать. Тут не важно, что изображено, вопрос как, и в желании писать об этом, хотя каждый видит во многом в силу образования образованного взгляда.

Виктору Сидоренко удастся осуществить мечту любого художника, артиста, писателя — он делает, что захочет. А не то, что случайно выпадает или получается.

То есть в ряду исключительных художников он — из ряда вон выходящий. Не работает на потребителя, потакая средним вкусам обывателя, не занимается вкусовщиной, — его полотна захватывают, но не осуществляют экспансию, не оккупируют, навязывая свою волю. И не только потому, что его персонажи последнего времени — безвольны. Воля — сопротивление предмета. (Фейербах). В сущности, достигнутая свобода — безвольна.

Более того, все, что создает Сидоренко, не нуждается в интерпретации, позволяя любую вариацию. Картины обладают отражательной способностью. Каждому видится и чудится, мерещится то, что ему хочется, включая и самого автора именно потому, что в ней, интерпретации не нуждаются. Произвольность — воля, иноформа свободы произведения, и это — счастье. Как-то аспирантка в письме написала: «А. В., вы с Кантом (хорошо сказано «мы с Кантом — А. Б.) категорически утверждаете, что «счастье — не является философской проблемой — счастье — это

состояние», вы ошибаетесь — счастье — это событие», — никто до такого не додумывался. Но я, без Канта, считаю, что счастье — свобода действия, когда в счастье не нуждаются — по крайней мере на нынешний момент

Виктор Сидоренко начинает объяснять, что хотел сказать на самом деле, он замороженный своей интенцией и первой, и второй видит невообразимое, которое непередаваемое, и не сообщаемое. То есть в нарративность, повествовательность и бесстрастное описание он вносит сюжет и фабулу, выдавая желаемое за действительное, хотя и оставляя выбор: принимать или нет. Герменевтика и интерпретация здесь не при чем.

Но если требование исчерпанности соблюдать, тогда к каждому предложению, что там — к каждому слову, придется давать огромный перечень фамилий известных и неизвестных. И хотя я могу с места, не заглядывая в интернет сделать это, то сей трюк ничего не скажет ни о квалификации автора, ни о его мышлении и эрудиции. Доступность информации — кислородным подушкам — подключенность к сети, как энергии дело хорошее, — создается некий конгломерат точек зрения (такой себе пуантилизм), неуязвимый и выполняющий роль энергетического барьера, гарантирующий авторитарную непогрешимость и патентованную общепринятую защищенность мнения, что тянет вообще отказаться от мышления, пользуясь готовой продукцией, поставленной на поток. Это конвейерное производство, даже не ручная работа — ручная кладь, которую волочат за собой. Автоматическое, уже не письмо, а применение заменителей и готовых ответов — удобно, быстро и вполне надежно. И даже Ф. Джеймисон — казалось бы самый вменяемый из критиков, оставляет ощущение беспомощности. Всегда можно сослаться на нарративность, даже этого текста, на рассказ, историю без генезиса, к тому же без цели, идеологии цели и «телеологии» (сейчас муссируется и очень популярна, модна идея «теологического экзистенциализма с «истории без причины», хотя таковой история и есть, как причина самой себя.

Здесь иные правила иной распорядок, вы принимаете правила пользователя. И если вам сказали, авторитетно что есть виртуальная реальность, что чувства врожденны, как и талант, что был тоталитаризм, то не думай, а немедленно принимай к сведению. Это образец современной зубрежки. «Потому что бытие таково, и больше никакого».

К счастью автор не страдает мессианскими порывами и не пытается созданные им миры колонизировать, и обратить в истинную веру. Нет, здесь и попытки героизации. Герой, о котором говорит Сидоренко — это его безнадежные

поиски, которые воспринимаются как Судьба, если не Рок, Фатум. Здесь искания от «героического энтузиазма» в «бесконечности, вселенной и мирах», до «положения человека в космосе»

Намек на Дж. Бруно и Макса Шеллера очевиден, и произволен, тут как раз сыграла «свобода выбора», которая свобода в отношении божественного предопределения, предполагающая «деятельную бесконечность», которая ведет человека в поиске, то самая, что делает художника ««приложением всех творческих сил. Сочинение Дж. Бруно « О героическом энтузиазме» имело по словам автора сюжетом и объектом «героическое», хотя он хотел дать сочинению название «Песнь песней» могло бы быть предисловием и введением в творчеству Сидоренко, любого художника или прологом к любой книге: «Какая — говорю я, — трагикомедия, какое действие, более достойное сострадания и смеха, может быть показано нам на этом театре мира, на этой сцене нашего сознания, чем те многочисленные, названные выше глубокомысленные, созерцательные, постоянные, крепкие и стойкие любители, возделыватели и рабы дела, не стоящего веры, не обладающие никакой устойчивостью, не требующие никакого таланта, никакой ценности, не заслуживающего никакой признательности и благодарности, — дела, в котором не больше чувства и добра, чем в статуе или образе, написанном на стене, — дела, где больше высокомерия, наглости, жадности, бесстыдства, надменности, ярости, презрения, фальши, похоти, жадности, неблагодарности и прочих пагубных преступлений, чем в состоянии ящик Пандоры извергнуть ядов и средств смерти, применительно к тому слишком длинному списку приемов, какой оказывается в мозгу такого уroda» (Джорджано Бруно. Рассуждения Ноландца о героическом энтузиазме, написанного для высококознаменитого синьора Филиппа Сиднея. // *Философские диалоги*. М., 2013, стр. 296–297).

«Урод» — это человек, «который тратит лучшее время и самые изысканные плоды своей жизни, очищая эликсир мозга на то, чтобы обдумывать, описывать и запечатлевать в публикуемых произведениях те беспрерывные муки, те тяжкие страдания, те размышления,

те томительные мысли и горчайшие усилия, которые отдаются в тиранию недостойному, глупому, безумному и гадкому свинству?» (Там же, с. 296).

«Вот они, лежащие строчками на бумаге, отпечатанные, выставленные пред глазами и звучащие в ушах, — весь этот треск, гул и шум заглавий, девизов, изречений, писем, сонетов, эпиграмм, книг, болтливых описаний, чрезмерных потуг, затраченных жизнью, с воплями, доходящими до звезд...» и т. д. (Там же, с. 297).

«А ведь красота в одно и то же время приходит и уходит, рождается и умирает, цветет и гниет; и она в той же мере малопривлекательная снаружи, в какой действительно и постоянно внутри судна, лавки, таможи, рынка имеется свинств, отрав, ядов какие в состоянии произвести наша мачеха природа» (Там же, с. 297).

«Однако, что я делаю? О чем я думаю? Может быть, я — враг продолжения рода человеческого? (Там же, с. 298) — и все это для того, чтобы убедиться, что основным и первоначальным намерением было взять исходной точкой обычную любовь, которая диктовала замыслы, чтобы затем, силою отталкивания она вычеканила себе крылья и делалась героической».

Здесь ничего этого нет, но есть подобное — действие, когда обыденное, а люди у Сидоренко обыкновенные, как у Феллини, «с улицы», становится героическим. Сделать их бесконечными мирами во вселенной, вселить их и сделать ничто населенным — это не героизация пространства -это создание пространства из ничего, сотворения Ничто из хаоса. Введение антропного принципа.

Не скажу, что это — «Антропологический поворот» М. Шеллера, с его знаменитым и столь же провальным «О положении человека в космосе», но очень похоже.

Хотя я и не приемлю антропологию, теорию ценностей, — мне претит навязанная и декларативная этика прикладной феноменологии, но дерзкий априорный закон «порядка любви» — о примате, превосходстве любви над познанием, с учением Платона об эресе и Августиновском создании образа не только в психологическом (говоря современным языком) но и в онтологическом плане — это идея вызывает уважение.

Чувственное и интеллектуальное познание преломляется в зависимости от направленности любви или ненависти на познаваемый и создаваемый предмет. Представления, восприятие, понятия, категории, краски, ноты, интонация,... находятся в прямой зависимости от «эмоциональных актов», чувств и желаний, кажущегося, видимого и вкуса.

То есть предмет познания надо любить. Но тогда любовь, которая нас делает пристрастными и слепыми, по своему образу и подобию, и ослепленность бы принималась за ослепительность мира и была целью жизни — обманываться «я сам обманываться рад».

Но дело как раз в том, что знание не только результат деятельности, но и сама деятельность, взятая предметно-практически, и любовь или не любовь, есть следствие развития реальных чувств. Так что в любви происходит отдача (Sichgeben) предмета, его самораскрытие и самооткровение (Sichoaebaren) познающего и предмета.

То есть, та искомая «полнота бытия», как свершение всех времен, в каждом мгновении созидания. Но не в деятельном созерцании, а в деятельности творения. Это требование и актуальное включение чувств в полное определение предмета.

У М. Шеллера есть работа «Любовь и познание». «Любовь человека, — говорит он, — это особая разновидность, частица универсальной, везде и всюду действующей силы. Любовь всегда динамична, она есть бьющее ключом становление и возрастание вещей».

Вот только не вещей, а самих чувств, но в отличие от Шеллера, сосредоточенного на одном чувстве любви, причем дремлющей любви к Богу, в полное определение впадают все чувства, даже непотребные. Все Шеллеровские построения порождены отчаянием. У него человек — «тупик жизни вообще!», «человек, как таковой, есть болезнь».

«Даже в этом огромном универсуме, который даже возможность жизни обнаруживает лишь в немногих точках и лишь на одном крошечном участке истории земной жизни так называемого человека, этот червяк (вспомним «Какой я бог, я помню облик свой. Я Червь земной, я пасынок природы, который пыл глотает пред собой и гибнет под стопой пешехода. Не в прахе ли проходит жизнь



Из серии «ЗНАКИ», 2016

моя?...» — Гете — А. Б.) называющий себя человеком, и мнит (помнит — А. Б.) о себе так высоко, а в своей истории все более осознавая свою важность, создавая государства, произведения искусства, науку, орудия, язык, поэзию и т. д. созная самого себя и уже не отдаваясь окружающему миру экстатически, как животное — то, тем не менее, он все-таки остается тупиком, болезнью жизни! Почему, для чего делает он все эти экстравагантные скачки, идет обходными путями?» (М. Шеллер. Человек и история. Избранные произведения. М., 1994. С. 87–88). Почему ты мыслишь? Почему ты желаешь? Хотя изначально обречен. Почему ты живешь, подчиняемый идеационным актам, направлению и цели? Дух демоничен и т. д.

Сидоренко не пытается оправдать случившееся, он не занимается регистрацией и иллюстрированием картины мира. Он создает нечто невиданное, явленность, как таковую, хотя из «подручных явлений».

Об этом и поиски Виктора Сидоренко — не в установлении границ и пределов, а восхождение к бесконечности, но изыскания, *изыскания* Сидоренко производят впечатление непостижимости и недостижимости, хотя хочется спросить: «А дальше что?» Или просто, как в том одесском анекдоте: «И шо?»

Это упоение принципиальной непознаваемостью. Движение на пределе, который и есть Абсолютное. Он не стремится к «глубинам» или высотам» человеческого духа, указывая на то, что средоточие здесь, как и источник стремления. И только не знает, как это назвать, потому что еще не создан язык, адекватно способный выразить то чувство, которое все это побуждает к действию. Отсюда весь этот хлам с «героем», «деколонизацией», может быть «любовью», но к кому?

То есть, имеются ввиду не какие-то положительные качества, которые делают особенным безликий (особенно безликим) субъект, а герой в античном смысле, который может быть и чудовищем, герой, как действующее лицо. Тут главным героем — его отсутствие. Не известно, люди ли персонажи, пребывающие в аморфном пространстве, и будет ли дальнейшее.

Просто еще не родилось слово, чтобы именовать то, что видится. Это не герои, не персонажи, не характеры, хотя они наделены человеческими чертами и пока узнаваемы, но ведь в дальнейшем станут безымянны. Сидоренко даже себя

помещает среди них, с портретным сходством, ясное дело не шутки ради — прием не нов: Бах, например: «фуга на тему ВАСН» и многие художники, зашифровывающие или вставляющие себя в качестве персонажей в свои произведения, особенно поэты и писатели, который пишет с себя — но Сидоренко, помещая себя «там», не подчеркивает, свою «близость к народу», указывая на особую демократичность — это ясное сознание того, что независимо от усилий — все едино, все обречено. Это тотальное одиночество. Будет ли там что-то еще? Никто не знает. Но того, что сбилось уже нет. Поэтому у него «зрение зреет бесслезно»

Какой герой? Если нет поступка? Да, все героическое во всех его смыслах от литературных до просто синонима действующего лица, тем более что его лица — бездеянны, «герои и еретики» не про них — это не герои нашего времени, тут героизма — только отжаться запечатлеть засвидетельствовать.

Из творений Сидоренко нельзя вывести ни свободу, ни возвращенную сущность, ни возвышенность. «Дрейф времен», обломками, кусками — времена разные, и непохожие друг на друга, по плотности, по фактуре, они никакие: ни плохие, ни хорошие.

Художник констатировал их состояние, и все. А у тебя свобода: принимать это или не принимать, впечатляться или оставаться равнодушным. Поражаться или принять к сведению. Ты волен делать здесь что хочешь и видеть все, что угодно. От «жертвы», которую усматривает автор, до зрителей в Одессе, увидавших в черно-белых фигурах «обугленность» и прямую протестную социальность по поводу страшной трагедии до пророчества и молитвы о герое, которого надо создать, как идею.

Художнику удалось создать своего рода «оракула», который загадочным образом отвечает на вопросы, которые ему задают, а ты усматриваешь в ответах смыслы, буквально видишь их, хотя они могут там быть и не прописаны. Как бы то ни было у Сидоренко объективная холодность к любому повороту событий. Чем-то напоминает оперу Бриттена «Поворот винта», когда вдруг все происходящее приобретает иной смысл, новый ракурс и видение. Это не ожидание героя, а, скорее предупреждение, что «не дай бог...» Все возможно.

(Кстати, и обращение к феноменологии произвольно. Она ничего не объясняет и не требует объяснения. Очень удобно. Сейчас я как мне привиделось, упрощенного Э. Гуссерля интерпретирую через классическую схоластику, хотя никакого отношения сказанное, сказуемое не имеет ни к схоластике, ни к Гуссерлю, но то же самое можно сделать и диалектически, хотя это ничего не изменит.

А то, рассматривая происходящее через нео-платонизм или аристотелизм, причем скуки ради, арабский, и это тоже оправдано. Я бы не объяснял вовсе произведение, которое может быть вещью, и не надо городить «Исток и смысл художественного творения», как М. Хайдеггер.

Произведение может быть вещью, но смысл его не в этом, когда оно «берет слово» — оно обесмысливается. Оно дано сразу и вдруг, по всей видимости, и во всей очевидности.

Каждое объяснение — плагиат, что оправдано ситуацией пост-модерна. В конце концов, то, что мы пользуемся языком, где все слова употреблены не раз — плагиат. Все уже сказано. Наша жизнь в заимствовании.

Были попытки выяснить, где кончается заимствование и начинается плагиат. В этом отношении, мы сами — полузабытая цитата, реплика, и все дело в интонациях, которые тоже классифицированы. Интенция-секунда, по отношению к интеллигибельному схватыванию.

Кстати, все, что здесь говорится об интенции — чуждый мелос, я просто употребляю школьное представление, на самом деле все это ни о чем.

В сущности, и обращение к атональности, не скажу произвольно или свободно — интуитивно и понимаешь, что Сидоренко не оглядывается на музыку, и не пытается своими средствами взрастить это в живописи — те же процессы происходили и в философии, так что вопрос об атональной реальности, не для красного словца — это вопрос о возвращении к прото-реальности, когда «дух был безвиден», к музыке самой живописи — не к энтропии и аморфности, но к развитию формы.

Атональность не возвращенный хаос, а развитие формы, которая непременно сопровождается распадом, и антагонизмом, как своими необходимыми моментами. То есть — «атональность» не мыслима, без тона. Но тон тоже находится в развитии.

Ни Сидоренко не должен иллюстрировать реальность, ни я объяснять, переводя на философский сленг то, что он делать, подписывать картинки к выставке. Этот текст — не «заказной» — тут чистая прихоть. В идеале — каждый о своем, но все совпадает, вместе с музыкой, создавая эффект резонанса или гася его.

Произведения Сидоренко, своего рода партитура. Которую, если играть, исполнять, то можно попасть, как писал знаменитый Ансерме, «в каданс». Есть некоторая ансамблевость, когда те, кто играет, в свободе, просто так — играют

лучше, чем они могут и умеют. Поэтому мне не конгениально, а созвучно то, что делает Сидоренко, без «нравится или не нравится».

Но тут — не свобода. Самое большое непостижимое сопротивление оказывает Ничто, поэтому все: и существование и сущность — есть произвол полагания в воле, по крайней мере, в феноменологии искусства. Она берет знаменитый схоластичекый принцип: *Не что иное как сама воля, есть полная или тотальная причина хотения в воле.* (Nihil aliud a volentate est causa totalis volitionis in voluntate) и добровольно, слепо следует ему, применяя в качестве индальгенции своего деспотического волеизъявления. Ничто предстоит, но требует не только воли к ничто, но и некоторую смелость и решимость, к одолению, свершению.

Дунс Скот указывает на то, что «будь-какая», не тождественная «с любой», познавательная способность восстает (объективируется) перед ней *intendere* — «до-вильно» — как свобода воли произвольно направляется на объект отсутствующий или присутствующий самим поставом бытия. «Вот», «это», «дано».

Так что ничто еще надо опознать, вообразить и представить. Это жажда бытия. И все, что Платон говорил о жажде, как о желании только того, что она есть природно, естественно. Поэтому возможности (*δύναμις*) которые у Платона не имеют соответствий, а по Аристотелю отличаются как действия, а те в свою очередь, через их противоположности (*ἀντικείμενον*) — не теряются по мере их осуществления, по крайней мере, в античности. Потом выбор — отбрасывает, но уже со времен Канта все возможности — всевозможны — они одновременны не только в нынешнем, но и в каждой точке, в каждом мгновении истории.

Выбор касается только невозможного, как сознательный отказ. (Попробуйте, хотя бы на выставленные работы взглянуть не последовательно)

По сути объект, само слово, если верить словарям, означает действие-противостояние. Или стояние перед чем-то другим.

Латинские варианты от слова *objicere*, «кидание» вперед, «противопоставлять», «ставить как препятствие» или существительное *objectus* означающий «то, что впереди», «препятствие», «зрелище», «явление», «феномен».

Так что, строго говоря, объектом является не то, что мы разглядываем, а то, что мешает разглядывать, что помещается между мной и вещью, то есть «духовный луч», исходящий из взгляда не изменяется объектом, он может преломляться и изменять объект, да собственно он его и создает, присваивает.

А уж когда взгляд наталкивается на самое себя, то он становится взглядом и видением, затерявшимся в пространстве к в странствии, блуждании. Брошенный взгляд.

И потом долгая история развития самого понятия, которое рассматривает объект уже не только как препятствие, которое надо устранить или преодолеть, обогнуть, поэтому взгляд не линеен, а еще и соотносен с явлением и возможностью.

Объект — предел, но предел подвижный. Установление пределов, есть выход за эти пределы, поэтому предел, — есть превращение, трансценденция. Он вечен и бесконечен и его нет надобности отодвигать по-шеллингиански в бесконечность. Так что возможность объективно бесконечна.

Смысл в том, что не только художник обуян интенцией, но и созданное им, имеет интенцию, как будто оно обладает волей к действию. Собственно, произведение само «выбирает», кому ему нравится и на кого производить впечатление, взаимодействуя.

Фигуры в произведениях Сидоренко — не персонажи. Это обломки «Фаэтона», разорванной планеты, пояс астероидов, осколки разбившейся вечности. Как часть вечности они так же вечны и бесконечны как сама вечность и бесконечность, каждый представляет целое, но как точку. Они имеют размер, но не имеют протяжения. Они такие, какими их застаёт «последнее время». В свободном парении — безразличном и бесцельном. Оно же — свободное падение. Но поскольку падение — в бездну, то «дном» и единственной причиной быть оказывается — свободный полет.

Это тихий медленный взрыв. «Забрийски Пойнт» Антониони, когда все тихо взрывается, и обломки медленно разлетаются. Но их разлет не осколочен, без движения. Они образуют безразличную случайную гармонию. Я бы сказал: «свободная атональность», которая не предполагает утраты тона — отсюда цельность и математическая точность изображаемого — никакой мази, смазанности. Все на месте, но места себе не находит.

Это скорее «изоритмия», чем атональность — «изос» — равный ритмос — размеренный. Тон не может рассматриваться самостоятельно, безотносительно к чему бы то ни было. В разных средах он разный.

Все, что сказано о демифологизации консонанса и диссонанса можно без специальных адаптеров приложить к фигурам Сидоренко. Консонанс — это отстоявшийся диссонанс Шёнберг разница между ними не качественная, а количественная. Противоречие между интервалом и звуком? Парадокс: «Интервал есть — расстояние между двумя звуками. А звук — синтез всех интервалов. Обертоны — спектры.» (Ф. М. Гершкович, а мог быть кто угодно, например, Гофман, его ученик.) Все это приложимо к визуальным композициям Сидоренко.



Из серии «ОБРЕТЕНИЕ СУБЪЕКТНОСТИ», 2016

Как с этим быть? Да просто смотреть. Нет вечной звуковой системы. Нет вечной изобразительной системы. Нет вечной философской и законченной системы, нет «системосуверия» (П. Флоренский) Слух в развитии, взгляд в развитии. Но, здесь в живописи нет распространения гегемонии тоники на все основные цвета, как в музыке Шенберга на 12 основных тонов. Здесь оправдан каждый оттенок и для вящей убедительности показа — спектр черного и белого. Вопрос о консонансе и диссонансе вообще не ставится, противоречие берется в разрешении. Когда А. Шёнберг говорит, что музыка — это повтор, то это верно и для неповторимости в живописи. Двусмысленность тона относится и к двусмысленности тона в живописи и к философии.

Повтор — это и возвращение, и самовоспроизведение и редупликация на уровне деления клетки и геном, и простое воспроизводство. «Повтор — одинок» (Ж. Делёз.) «Одиночество — неповторимо». Продуктивное воображение, которое кажется манной небесной и презираемое (в свое время мною) репродуктивное воображение, как «нетворчество» на самом деле не могут друг без друга, хотя требуют постоянного разрешения противоречия.

Так, например, «Я» определенное в каждый данный момент к в себе тождественности, как я, не я и отношение — «тон» своего рода, напряжение противоречия, требует полноты в самозабвении, в одолении собственной личности, как бы это страшненько не звучало, а то, «не-то» оно сколлапсирует и закуклится в собственной «Яйности» (Ichkeit).

Тут синкретичны центробежная и центростремительная сила — не потому что противостоят друг другу, или нет движения, а только перемещение — здесь нет центра. Вернее, как у Н. Кузанского: «центр везде, а окружность нигде». Пространство как самоотрицание времени, в данном случае состоит, из одиночеств — случайных одиночеств. Сплошность, состоящая из разрывов.

Возвращенное время движется по эллиптическим орбитам, как встарь. (Кстати, геоцентрическая система Птолемея была потрясена вовсе не тем, что Земля перестала быть центром Вселенной, а тем, что планеты движутся вокруг не по концентрическим, а эллиптическим орбитам и надо рассчитывать эксцентриситет, учитывая два «центра движения»). Античное пребывание, иностановление и «вечное возвращение здесь дополняется необратимостью, «сейчас и больше никогда». Это — невозвратность. Невозвратность, как необратимость.

Ошибочно по ассоциации с музыкой усматривать здесь просто метафору, когда мышлением по аналогии вырывается из контекста броское словцо. Это

делается сплошь и рядом. В свое время музыка заимствовала «импрессионизм», «экспрессионизм», для своих нужд, О. Шпенглер — «псевдоморфоз» из геологии, современники тупо говорят о «культурном коде», обнося генетику, психологи одно время щебетали о «фракталах», толком не зная, что это такое. И уж точно не различая, как это применяется в физике, а каким образом в математике. Термин, заимствованный из другой области, из медицины, например или как в астрофизике из мифологии — драконы черных дыр — становится метафорой, которой затыкают прорехи и разрывы.

Надо сказать, что все эти определения и клички, ярлыки и ценники — дело рук искусствоведов. Помнится, импрессионисты обижались на эту, тогда презрительную, «кличку». Структуралисты себя таковыми не считали, как и «экзистенциалисты» — все это от небольшого ума. Глупо вообще задумываться над тем, кто я? Всегда веселила запись в дипломе: «Философ». И если задуматься к какому течению я принадлежу, то могу с уверенностью сказать, что ни к какому, кто бы там, что ни усматривал. Эпигон самого себя. Хотя Ф. М. Гершкович когда-то остроумно называл Бетховена «эпигonom, всех последующих композиторов». Красиво. В этом отношении каждое произведение, каждого композитора, философа, художника универсально — оно отзывается актуально в зависимости от вопрошания и звучит потенциально независимо во все приятия.

Проще говоря, всякое произведение — открытое и неисчерпаемое в своей определенности.

Окромя, в лучшем случае себетождественности, которая условность, даже в случае согласия и равенства с собой и некой склонности и доверия одним авторам, и пристрастия к другим — полного неприятия, в общем-то самоопределиться трудно, да и зачем? В искусстве еще труднее.

Не вижу смысла определять «куда относить Сидоренко». Сидоренко — это Сидоренко и этого достаточно. Очевидно, он решает в сражениях с собой те вопросы, которые ему интересны. И требовать «адекватного» понимания однозначного и никак не иначе — немислимо. Как раз то, что любой фрагмент имеет бесчисленное множество прочтений — говорит о его бесконечной подвижности. Каждый его видит по другому и в каждый момент иначе.

Поэтому вопрос об интенциях художника во многом совпадает с его инвенциями. Инвенция — от лат. *Invention* — находка, изобретение Название инвенции дается произведению в котором реализуется определенная

композиционно-техническая идея. Тут особое значение приобретают приемы и «ноухау», но не те формальные, когда он экспериментирует с материалом и лазерами.

Как-то Виктор Дмитриевич, в хорошем расположении духа, три часа читал мне «лекцию» о трудностях и особенностях передачи белого цвета в живописи. Если бы это записать, то была бы великолепная книга. Я иногда подозревал, что и вся затея с «кальсонами» затевалась из-за этого. Белый цвет у Сидоренко завораживает. Он не значит ничего помимо... Он — является. И господствует, подавляет и доминирует. Он не отраженный, он сам — источник себя.

Феноменология много позволяет. Себе. Если в науке аргумент видения не проходит, от видимости стремятся избавиться в силу вящей объективности и идти, восходить в исследовании к чистой сущности, как водится от абстрактного к конкретному. Но это еще не великолепие принципа (См.: Э. В. Ильенков. Принцип восхождения от абстрактного к конкретному в научной теории) — это «Парнимия» — соотношение между абстрактным и конкретным. Действие вещи или интеллекта? Переход от чувственного впечатления к интеллигибельному понятию?

Так вот, если в науке от кажимости стремятся избавиться, как от чего-то ложного, то в феноменологии есть то, что науке не хватает и она в своем нынешнем состоянии копирует искусство: «Я так вижу» И этого достаточно для доказательства, по крайней мере, если ты действительно можешь доказать, что ты так видишь, а не иначе. И видишь именно это, и видишь вообще, а утверждение: «Я вижу это так» — вообще отменяет доказательство.

Происходит это отчасти потому, что переходя к логике свободы, к превращению, причинно-следственные связи умолкают, даже если они и есть, и детерминация, как и терминация, отсутствует.

Это отсутствие, «нетость» не нуждается в определении. Всякое определенное ничто — есть некое «ничто» (Гегель) В сущности феноменология — шаг назад, в спасительное уютное укрытие школьной схоластики, где все логично и солидно. Хотя на самом деле схоластика вся построена на «верую, потому что абсурдно».

(Я подчеркиваю, что современные обыденные представления о мрачном средневековье и тупой схолистике — упорствуют в своей ложности — время было развеселое, «ни один волосок не упадет без воли божьей», а потому вся карнавальная культура отсюда, переродившиеся мистерии язычества, античности, круто замешенные на суевериях уже собственных христианства. Только-только



ТРАНСПОЗИЦИЯ, из серии «ОБРЕТЕНИЕ СУБЪЕКТНОСТИ», 2018

появившиеся университеты, их вольными нравами и неподчинением светской власти — рассадники не только тупого школярства, а и вольнодумства — территории университетов были приютом и для уголовного элемента, и для вечных студюзов, — сводные диспуты — рассадником крамолы и время было отнюдь не пуританское, ханжеское. Развитие куртуазной литературы весьма фривольного содержания, опять-таки поэзии. Чтобы проникнуться духом того времени можно читать схоластов, тог же Абеяра, но достаточно почитать поэзию Вагантов. Песни на тексты которых почему-то всюду распевали в Советском Союзе в переводах Льва Гинзбурга: «Во французской сторон на чужой планете предстоит учиться мне в университете... Так вот «вольные Ваганты» отнюдь не были богобоязненными, воцерковленными ханжами, и презирали Симонию — торговлю церковными должностями «Наша вольная семья враг поповской швали, здесь религия своя, здесь свои скрижали» В этом времени были свои скрижали и, темы свободных дискуссий, современниками почерпнутые из исторических анекдотов, ставшие символами пустопорожности, на самом деле были примером вольнодумства и ереси, даже такие как «сколько ангелов умещаются на острие иглы. На самом деле сам факт свободного, но по правилам философствования, свидетельствующем о виртуозной и всемогущей человеческой мысли, осмеливающейся стать вровень с Богом, только подумав о нем пьянил и вводил в экстаз. Нет ничего более разрушительного, чем доказательство бытия божьего и теологии, а философия всегда была еретичкой, даже когда «служила» у богословия. Не то, что теперь в ее холуйском состоянии — ничего более пакостного придумать нельзя. И не в пример современности в схоластике дышится легко. А тот послед, который остался — это в сущности копать от костров Реформации, которые зажег «гуманный» и высокий Ренессанс

Феноменология здесь всплыла, потому что для современного состояния искусства этого достаточно. Современное искусство и наука не в силах пока перейти к трансцендентальной эстетике, к диалектике, хотя имеет дело с движением, превращением. Тем более, что переход может быть только свободный — не по нужде, потребности в этом нет. Поэтому повторяю, современное искусство консервативно, заражено торгашеством, продажностью и я не буду с упоением рассматривать причины — их нет — никаких полумер — все это не имеет оправданий ни бытовых («знаешь ли ты сколько стоит холст подрамник и краски»), ни экзистенциальных («что поделаешь, такова жизнь или «время гнилое») ни тем более ангажированность идеологическая («я патриот»). Оправдание «системой»

или «социальным заказом» не «канают» специально употребляю блатной сленг, Приблатненность современного искусства — общеизвестна. Но самое омерзительное его отношение к себе как к стоимости и «ценности». Тат своя «аксиология» и надеяться, что искусство усовеститься и спохватится смешна и глупа. Оно будет принимать ту философию, не особо задумываясь, которая внушит ему, что оно «гениально» по самому факту существования и оправдывает все его не только помыслы и способ существования, но и мысли. В философии то же самое, но она на «самообслуживании»)

Кстати, обращение к феноменологии и в попытке что-то объяснить — тоже по прихоти, заменяющей свободу. Прорыв в иное преждевременен. О формировании чувств, не имеющих аналога, пока речь не идет, а для человекообразных ощущений и так сойдет.

Да и сама современная наука теряет свою прикладную функцию в качестве определяющей. Современная наука — теряет специфику. Она приходит к самосознанию и подвергает не просто пересмотру свои основания, а переосуществляет их, подвергая отрицанию.

Наука становится предметом самой себя, как только превращается в производительную, сущностную силу. Философия этим занималась давно. Но в отличие от наук прикладных, вспомогательных — она была не по нужде. А остальные, только сейчас начинают становится науками, более того — единой наукой. До этого это было вроде «науки о шерстечесании». Все было склонно к ползучей эмпирии, в свое время не избежала этого и философия. Но период ремесла, «техне», всегда присутствовал и никуда не исчез.

Этого стыдиться нечего. «Хомо фабер» и умение что-то делать — прекрасно, как раз главная беда, глядя на современных художников, композиторов, преподавателей, и т. д. в том, что они ничего не умеют. Ты пиши, как Рафаэль, будь универсальным, а потом можешь выражать себя в абстракции, в примитиве, в чем угодно. Как раз суть в том, что ты и можешь это «что угодно» и для тебя эта универсальность ограничивается необходимым для образа образом, а не для тебя, для которого границы возможностей не существуют. Абстракция — натуралистична самым пошлым образом.

Математика — недавно, столкнувшись с областями, где она не применима. Астрофизика и прочие: химия, биология, технология — только приходят в самосознание. Искусствоведение — вообще не наука, как и социология с психологией. Но суть в том, что происходит превращение в единую науку, возвращая себе

неверные чувства, возвращая их, воображая, занимается видением, кажимостью, стараясь не задавать вопросы «Почему?»

Кажимость — не кажется. Или кажется «всегда», постоянно, излучаясь, избываясь. Период распада образа. Случайность случается. То есть это процесс не единоразовый.

Проблема в выстраивании, сделанности, и новые технологии, инновации, инвенции составляют чуть ли не суть современного искусства. Технологии, «ноу-хау», «белый цвет», использование видеоряда, лазеров и «цифры», фотографии у Сидоренко — особая тема. Насколько это оправдано — другой вопрос, применимы ли, скажем, сентенции Флюссера к работам Сидоренко? А почему нет? Но я рассматриваю вопросы, в которых Сидоренко не причем. Ему можно задавать много вопросов, но он на них не ответит. Да, и никто не ответит. Например, «Зачем это все? «Зачем знать?» К чему создавать умопомрачительные, трудно воспринимаемые произведения, я если все равно планета Земля рано или поздно погибнет? «Для кого это все так виртуозно и непонятно?» Кто вздрогнет хотя бы? Кто увидит?

Поэтому произвольное использование любых областей науки и искусства в единстве видения уже происходит. Не обходится без мифологии и чертовщины, монстров и химер, кентавров и весь этот бестиарий вызывает страхи, потому что они хоть и воображаемые, но убийственно опасные, и с этим приходится считаться.

Вопросы мифологии что-то вроде шарад. Это тоже своего рода реальность. Все что написано в подлинном, часто горячечном и лихорадочном периоде кажимости, обладает магией и поэзией, но может быть занудным до тошноты, как современные «фэнтези».

Собственно, мифологизация близка воображению, как и некоторая наивность, пока это не возводится в идеологию и не становится способом манипулирования массами. Все, что написали А. Ф. Лосев, Мелетинский, Голосовкер, Кессиди, Р. Барт, Леви-Стросс и др. — все правда, и с этим можно играть до бесконечности — ни к чему не обязывает, я вообще понимаю, что тут близок элемент игры, которая позволяет вздохнуть на время с облегчением, превратившись из Homo Faber в Homo Ludens от рефлексии к релаксу, но без потери самосознания, забывшись, иначе никакого ощущения удовольствия не будет хотя и делается все это не ради удовольствия.

Только тут, в отличие от великолепных работ от Шиллера до Хёйзинги, «игра без правил», и гибнут в искусстве всерьез, даже если упиваться ситуацией.

И вообще в бытии духа, что бы ты ни делал, чем бы ни занимался — это обмен времени жизни неизвестно на что.

Я уже как-то писал, что пока читают, мой текст, смотрят картины Сидоренко, слушают или пишут музыку — все — это неповторимое время жизни, и тут то, что я делаю, должно быть соразмерно со временем как мерой движения, то есть хотя бы — с его количественным субстратом, когда можно сказать «времени не жалко» А уж когда «жизни не жалко» — так тоже бывает, тогда все не зря.

Хотя искусство и философия, все — в «напрасности», брошенное жаль, «всегда-покинутость» — это безуспешная попытка справиться с «дребезжанием» должного и сущего, сущности и формы, представления и восприятия, воображения и формы — это не дурацкий «когнитивный диссонанс» — это «музыка жизни», в которой, говорил Шёнберг, всегда в каждом моменте есть двусмысленность. Но это как оттенок восприятия, просто игра противоречия. Сдвоенный удар. Да вообще, развитие противоречиво, а смысл один.

То, что есть некая дихотомия и склонность к ереси манихейства, полагая добро и зло в качестве основания бесконечного развития, в сущности, как разделение на дух и материю — от «саморазорванности» земной основы. Вопросы гармонизации и преодоления противоречия субъекта и объекта не только возможны, но и действительны в каждом разрешении противоречия в формах своей деятельности.

Наконец, вся парность категорий: пространство и время или «тавтологии» вроде сущность сущности или «формы форм» (некоторые считают, что истина в тавтологии) противоречия «Красоты и прекрасного», формы и содержания, сущности и видимости и так далее — эти противоположности разрешимы, а не просто находимы, кстати, формальной логикой, и признаваемые ею, другое дело, что диалектика доводит их до разрешения, и в некоторых областях действия без нее невозможно этого сделать, она должна уйти в основания и исчезнуть.

Без диалектики — свобода мертва — тогда все дело в ощущении. Хотя заманчиво быть свободным и ощущать себя бессознательно. Это не панегирик диалектике. Если ее пребывание в превращенных, а потом и возвратных формах затягивается, — она не может превратиться, и в самоотрицании уйти в непосредственное основание — она становится смертоносной. Но пока есть основания для этого разрыва, рецидивы будут происходить и более того — составлять сущность развития.

Сидоренко, да и все, кто мыслит, действуют с опаской, как наблюдатели, сталкиваются с реабилитацией диссонанса. С тем, что реальность никакая, она

ни гармонична, ни дисгармонична. Единственное, что отличает произведения художника — это истовость и размах. Это наотмашь, как жест бесстрашный отчаяния — будь, что будет. Атональность, так атональность, но пусть хоть она будет свободной. Здесь попытка не докопаться до сути, а вернуться в непосредственность, в подлинность, имманентность.

Атональность — термин, означающий отсутствие тональности, но не тона. Когда в Античности в хаос попадает тон, как пластическое целое, то граница тона является не только ограничением «внутреннего», огораживание и обмежевание, но и границей всего остального, что создает «диакосмос», а он в свою очередь порождает Диатезис — $\delta\acute{\iota}\alpha\theta\epsilon\acute{\iota}\varsigma$.

Здесь своего рода малая теодицея. Художник действует как господь бог — «да будет свет», и дальше в акте творения несет ответственность за содеянное зло. Но в большей мере это — космогония, хотя созданные миры и пребывают в беспмятстве и равнодушии. Они сосредоточены на себе, как монады. Сидоренко надеяет их душой по своему образу и подобию.

При этом эта граница есть процесс, генезис и отношение, то самое напряжение, удерживающее в равновесии свет и тьму (которое мы встречаем в учении о цвете Гете), и мера отношения — цвет. Пластичность тона и пластмассовость, противостоящая ей, как равнодушная масса, искусственность синтеза, аморфность его, применяется к музыке, в которой слух не находит определенного тонового ладового центра и функциональных связей с ним звуков и созвучий. И это естественно, потому что слух — величина переменная, он формируется и деформируется.

Эмансипация диссонанса — пустяк. Любой оформленный звук или его отсутствие — узаконен в своей музыкальности.

Как любой предмет, качественно оформленный узаконивается как предмет искусства, даже если он «найденный объект», однако, является ли он таковым? Является ли звук музыкальным, даже если он не слышим? А отсутствие звука? А пауза?

Свобода-от, отказ от мажора и минора. Разрыв с новой венской школой, которая в целях обезопасить музыку от анархии, по принципу компенсации создали правила сообразуясь с- с чем угодно, образуясь якобы из ничего, а на самом деле перерабатывая прошлое, как композиционный композитный материал. От свободного атонализма перешли к экспрессионистической эстетике к додекафонии и серийной техники. Надо ли объяснять, что и додекафония. Диктаторский язык



Из серии «ЗНАКИ», 2016

додекафонной системы. Это команды, перемежаемые междометиями. Страстная инструкция к эксплуатации. Новый порядок композиторов нововенской школы и распущенный просительный язык феноменологии. Смысл зависит от ситуации. Возврат к схоластике. К суррогатам определений. Безразличие смысла, функция копии «ментальный, интенциональный, имманентный — что свойственно современному искусству, которое пытается стать непосредственным, пытается укрыться в бессознательном. И тут попадает в трясину фрейдизма. Оно становится рвотно-физиологичным.

Двенадцатитоновая система, серийная техника — не одно и то же? Додекафония — атональна, но атональность, не сводится к Шёнберговским построениям. Термин указывает на отказ от тональности, но не от тона как звука определенной высоты, да он таким и не является. (Кстати, всегда поражало, что Шёнберг написал свое «учение о Гармонии» за пятнадцать лет до написания своих знаменитых фортепианных сюиты, опуса № 60 и квинтета духовых, оп. 61, которые условно считаются началом додекафонии).

Интересно, что фрагментарность этого текста, его выстраивание, чем-то похожи на требования двенадцатитоновой музыки, например, есть основные темы-тона, блуждающие аккорды, как этот и переворачивание, реверс мажора и минора. Плюс отсутствие темпации, а темпорация, которая вводится в качестве прихотливого ритмического рисунка, которых по Л. Грабовскому ограниченное число!) складывается позади сказанного и вообще является мерцающей аритмией. Плюс повторы, от которых шарахаешься, хотя они даже приведенные слово в слово не бывают одинаковыми, как репризы у Баха. (Вообще, надо бы написать «Повтор и Неповторимость»).

Рефрены, уверенность в сложности и непонятности — мне негде будет разогнаться и навести переходы, хлипкие мосты, навесить страховку, придется читателю прыгать и самому искать связи и, боюсь, это не каждому по душе, а может и не по силам. В смысле утомительно ковыряться в тонкостях и заморачиваться в сверхплотном тексте. Это может показаться скучным. Сейчас (и всегда) в ходу хиты и шлягеры, а не серьезные сверхплотные сочинения. Много ли спецов, которые слушают Л. Грабовского, Гризе, Лахенмана? Да даже Лигети, Балакаускаса, Пярта, А. Нона, Э. Денисова, Губайдулину. Булеза,

Штокгаузена, Ксенакиса, Мартину. Не говоря уже о Загайкевич, Щетинском, В. Лунове, С. Крутикове и совсем уже малолеток, да их тысячи, если не миллионы. Вообще, слушают ли классическую музыку? А тем более понимают, о чем она? И почему каждое произведение неисчерпаемо, сколько бы не слушал? Грабовского понимают только двое: я и Грабовский. Шучу — только я.

То же в живописи. «Народ», «пипл» не простаивает часами, перед полотнами Сидоренко и не зачитывается, плача, моими текстами. Я не видел ни одного человека, который прочел хотя бы одну статью до конца. Дело не в этом, тут у Сидоренко борьба не за зрителя, а только с самим произведением и с собой. И он эту схватку заведомо проигрывает. Люди привыкли к фабуле и сюжету.

Самое противное, что все, что я излагаю, уже давно не «новье», а академическая классика. Но без этого нельзя понять, о чем я. Пока возятся с атональностью с додекафонной системой, музыка пошла дальше, а стоит проглядеться до основания, еще дальше, как волна впереди света. Изложу — не просто не поймут. Нечем. И переиначат на свой лад, как это делаю я, как это делают все.

Не думаю, что Бах бы понял Шенберга? (Но Шенберг Баха не понял, думаю, Бах себя не понял и не смог бы объяснить, о чем он.) Да он даже Бетховена бы не принял, хотя «подостыв», наверное, и понял чисто рационально, что происходит на самом деле. Бетховен по-прежнему непостижим, хотя о нем столько написано.

По крайней мере, и сейчас Бах и Бетховен поразительней всех нынешних композиторов, потому что в большинстве своем сейчас преобладает прием, стиль, манера, а не личность — и этого мало. (Слушать современную музыку, там, где это — музыка, интереснее. Это иллюзия. Моцарт так же непостижим, как и любой современный композитор — все зависит не от прихоти субъективных предпочтений, а от способности чувствовать самой музыкой, живописью, философией. И смириться, что когда я слушаю любого композитора, то здесь весь мой опыт, вся музыка, живопись, поэзия, литература, вся жизнь обрушивается в произведение и возвращается мне той же мерой — всей музыкой. То, что банально называется «всей душой», «одним духом»).

А вот та непостижимая сторона музыки до сих пор как веселая бездна и невероятная невозможность. Непостижимость, вот что привлекает. Сейчас фугу напишет любой ученик не то, что консерватории — десятилетки, и что? Современные композиторы — мелки не своими грандиозными замыслами, они мелки бедными чувствами эпохи, от которых отказались, а теперь они пользуются ощущениями.

Шенберг для меня — шаг назад. Но он, хотя бы отважился на что-то. Да он и сам не скрывал этого. Отказывался и от «левизны», и от «модернизма.» Он вроде Сальвадора Дали, который учился у старых мастеров, и в том преуспел — полностью исчерпал сюрреализм. Вернее, Шёнберг — реинкарнация пушкинского Сальери «Я алгеброй гармонию постиг». (Только у Сальери столько знаменитых учеников, что и не сосчитать, оклеветали мужика. Кстати о клевете, любая критика — клевета и поклеп)

А вообще-то, язык не поворачивается — не случайно Шенберговские новации совпали с футуризмом времен Маринетти и Дуче с Гитлером. Дисциплина и порядок, новый порядок в музыке. Конечно, я этого не произнесу, а то будет по ассоциации: «Гегель — отец фашизма» или обвинения в адрес Ницше в культе «сверхчеловека», хотя это тоже самое, как Платона в фашизме обвиняли или Карл Маркса в «тоталитаризме» — бред, ничего этого нет. Узреть можно черт знает что, при желании, как это бывало в истории, только роль инквизиции (которая, тоже делала все во благо) исполняет теперь искусствоведение — вот короста, так короста. Но очень уж похоже, хотя Шенберг, Вебер, Берг, Гершкович и прочие и подвергались гонению со стороны национал-социалистов, скорее, как евреи, дегенеративное искусство, как антивагнерианство с его псевдо-романтизмом, и почвой, и кровью.

Но, как бы то ни было, в техницизме, технологизме нововенцев, есть все же подвох, который хоть и открыл блуждающий аккорд, уничтожил различие между мажором и минором (они то остаются), но сделал это механически, точь-в-точь, как феноменология решила вопрос вещи в себе и вещи для нас, противоречие между субъектом и объектом, попросту догматически признав положенность и обязательность явления, только потому, что оно есть.



Из серии «ЛЕВИТАЦИЯ», 2009

Конечно, нововенцы ни в чем не повинны, как и футуристы, и любые другие. В конечном счете фашизм ведь тоже возник не из ничего. Разложение формы, разделение труда, сведение труда к механической форме движения (сейчас освоение процессов и иных форм движения), фетишизация вещи, что позволило применить машины, а потом системы машин, сейчас узурпировав и скопировав формальную сторону мышления в двоичной системе «или — или», что ведет за собой разложение и гниение формы, деление на элементы — но этого нельзя было избежать, можно было бы сделать все это вообще менее болезненно, а до фашизма и нацизма вообще не доводить, хотя это и трудно, а легкий путь наименьшего сопротивления — путь вниз быстр и неприхотлив.

Шенберг — это упрощение, которое не всегда гениально (все гениальное — просто), это уступка, но обращаю внимание, суть — все же в чувствах. Шёнберга можно понимать, но нельзя любить — он техничен, и открыл шлюзы для отголосков развития технологий в искусстве и в музыке. В философии так было всегда.

Хотите знать, что происходит с искусством, посмотрите на философию. Предательство самой себя. Уход в показуху, исполнительство и виртуозность, и, большей частью, к просто заговариванию пространства ради эффектного и понятного, удобного массовому потребителю «концепта» — это ее плачевное настоящее. Аниматоры, служащие философами старательно рекламируют бренды, и не более того.

Тут важно, чтобы то, что померещилось не претворять в действительность, кроме как в своих произведениях. А то наломаем роялей, только потому, что гениальный Сараджев назвал его «темперированной дурой». Рояль слух его оскорблял своей фальшью. (Но если чуть очнуться от суеты современности и увидеть историю философии не предвзято, то уже будет не до современности).

Узаконенная, упраздненная, отмененная фальшь, вроде уже и не фальшь, а друг человека. Давайте объявим вне закона силу тяжести. И трение, то-то настанет веселье.

Короче, постановив, что искусство — чистая феноменология и в своих резервациях может изгаляться как хочет, искусство тут

же начало как в той сказке «Горшочек вари!» разбухать, и стало не только промышленным, но и доходным, если я не ошибаюсь, на первом месте — прибыль от продажи оружия, на втором — искусство, по обороту, и лишь на третьем медикаменты и наркотики. Но это уже другая история. Искусство прежде было предметом роскоши, теперь поставленной на поток ширпотребной уникальностью.

Искусство может и, по преимуществу бывает предметом торга и идеологии, но сущность его точно не в продажности, а в чувствах, которые не в компетенции искусства, не оно их создает. Так что феноменология стала своего рода утешительницей и исповедальной искусству, плюс фрейдизм и психоанализ для особо непонятливых, и вот они паразитируют на искусстве. Хотя, как это ни парадоксально, их притягательность в том, что в них нет нужды и необходимости. Они непотребны.

И это сработало, по крайней мере, в искусстве, которое вздохнуло с облегчением, поскольку с этих пор искусство руководствовалось только хотением и модой на вседозволенность. Предположим это так, Но тогда почему такие убогие желания, отсутствие воображения, и невоспитанное слышание и видение? Ну, и так далее.

Даже Шенберг говорит о том, что ни одна система не совершенна и преходяща — слух развивается. И в этом дело Консонанс — это отстоявшийся диссонанс? Отстой. Шучу.

Сидоренко — современный художник, но основательность он заимствует у времени вообще. То есть, если он нарек свое детище «атональной реальностью», то мог бы и не озвучивать, поскольку это — «атональная реальность», как он видит ее. Здесь название не играет такой роли, как у некоторых, когда оно объясняет содержание, а иногда и составляет, представляет его.

У Сидоренко — не игнорирование «звукоразности». Более того, здесь, в современной музыке — разложение тона, то есть атональность идет дальше, хотя дальше некуда. Разложение формы в современном искусстве — норма, и она догматически затвердевает, тогда как схватывание должно касаться движения, то есть свободное превращение должно не обуздываться, и эксплуатироваться, — быть оставлено самому себе. Это не дробление и фасеточность смыслов. И не какой-то там распад определений. А реальное разложение. Распад отношений, не разрыв, а истлевание.

Сидоренко видение рассматривает даже в невидимой области. Современное искусство, любой вырванный интенцией и встроенный обратно объект внимания делает художественным. (С точки зрения феноменологии, которая допускает и даже требует с чувством относиться к объекту, я отношусь с чувством — не люблю феноменологию).

Тенденция и интенция. Тяготение, тяжесть — к вещам *intendere in... intetio tender in rem ...* тяготение к вещи. «нежность». Но тяготение (тяжіння) как такое. Еще Шеллинг говорил о том, что тяжесть и свет одинаковой природы, в сущности это — одно и то же. Все — неопределенность воплощаемого и превращаемого света. Мы сами остановленный свет ближних и дальних звезд. Наверное, О. Манделштам вспомнил школьную латынь. «Сестры тяжесть и нежность — одинаковы ваши приметы...» И все развитие — восстание против тяжести и нарушение закона всемирного тяготения, согласно закону всемирного тяготения...

Сидоренко удалось невозможное — он запечатлел интенцию, как таковую. Более того, невзначай он, не произнося ни слова, показал, что природа интенциональности и интонационности — одна. Интенция как причина, «підстава» тяготения, «тяжіння», образ, подобие, представление, воображение, понятие представления, концепция, интеллигибельная форма, экспериментальная форма и экстремальная (еще Дунс Скот) Тяготение к объекту, как ее подобие, избирательное сродство. «В этом смысле интенция есть излучение, свечение как интенция света быть навстречу, интенционный вид света».

Интенция как воля и познавательный процесс вообще. Ноетичный и ноематический угол зрения (тупой угол) модификации *directedness*. Интенция тела — соло души, интенция тела, сосредоточения (П. Абеляр), сосредоточенность и абстрагирование. Отвлечение. Тяготение к инаковому, инакового к другому, как нежность к...

Интенция как повод хотения, угол направления и повод тяготения к объекту (*ratio tendendi in objectum*). В греческом языке нет даже понятия «объект» (как, например, и становления, и голубого, синего и прочего, есть — *ἀντικείμενον*, но это не значит, что нет самого объекта. «Апейрон» — беспредельное Анаксимандра — не бесконечно. Аристотель: «действие ощущаемого и действие ощущения есть одно и то же».

В то время как действие явления и действие восприятия — разное, хотя одно. Уже упомянутое противоречие представления и восприятия, кажимости и видимости, особенно предельно проявляется в последней серии Сидоренко, где

поляризованы цвета на черное и белое, но мало кто видит, что это не может быть доведено до разрешения, оставаясь антиномией навеки, изнемогая в напряжении. (Кому-то видится «янь и инь» — тут допустимы любые ассоциации).

Вообще, пройдя определенный путь, начинаешь не только понимать, но и чувствовать, что, в сущности, дело в том, чтобы раствориться в обретенном движении. Просто, читая полузнакомые греческие слова, не хочется ничего достигать, а только быть бесконечностью, отказавшись от понятия, и ничего не познавая.

Габитусы — внешние формы, о том, того, что видится — сумма признаков. Интересно, что даже, если говорят о сущности, невольно сосредотачиваются на наружности, виде, образе, внешности.

Вообще словари и энциклопедии в своем самоуверенном знании убивают всякую возможность и желание читать, и писать. Не то, чтобы энциклопедии и словари читать не надо, но, по крайней мере, нельзя им спускать претензию на окончательное знание, питая тайную надежду, что, прочтя все тома энциклопедии, вы обретете способность мыслить, и вообще знать что-то наверное. Оно и будет, наверное, и заражать неуловимой полисемантикой, когда каждый оттенок имеет еще большее количество оттенков.

Например — в вопросе отношения формы и содержания мы будем пытаться смотреть, какая форма пытаюсь перечислить все богатство и нищету форм: габитус, вид, эйдос, форма такая, форма сякая, габитус у Канта, габитус такой, габитус сякой. Одно то, что даже у одного автора нет двух одинаковых прочтений формы — она исчезает, поэтому только действие, отношение, кстати, у греков «антикейменон», которым Аристотель заменяет «объект», коий невольно приписывают ему, как порядок «вещей» связана с Платоновским пониманием «δύναμις», как способности отношения бесконечной пары.

Интересно, что в разных наимоднейших словарях нет ни одного совпадения, нет одинаковых определений и трактовок одного и того же. Зато есть, кочующие из издания в издания глупости и предрассудки, усредненного и общепринятого. Иногда это полезно, если отбросить раздражающее: «Откуда они все это взяли, откуда этот бред?» и сравнить с первоисточниками. (Но и ты же не истина в последней инстанции и очередной раз убеждаешься дело не в эрудиции, не в логике, а в практике, а она, старая карга тоже ошибается. Так что все здесь сказанное не доказуемо)

То есть то, что мы грубо приписываем, упрощая в объект, на самом деле живое бесконечное противоречие, которое мы не менее грубо реконструируем, макетируя.





ЭНЕРГЕТИЧЕСКИЙ ПОТОК, из серии «ОТРАЖЕНИЕ В НЕИЗВЕСТНОМ», 2013

Смысл, однако, в другом у этих понятий, не указать, а любым способом вернуться в первоначальное движение, не имитируя, копируя его. Иными словами, противоречие «дайнемис» и противоположность «антикейменон», как умо-зрительное относительно ума, и чувствующее от чувственного, ощущающего. «Случайная случайность — не случайна».

Сердце кощеево, развитие искусства не в нем самом. Так что как раз развитие искусству представляется в виде — случайности — внешней необходимости, а его саморазвитие — кажущееся, потому она и бредит явлением — а внешнее явление — овнешнение искусства — оно и зеркало, и отражаемое, и отражение — растраивается — оно в триипостасности.

Искусство пытается, с одной стороны, погрузиться в спасительный хаос бессознательного, а с другой ввести железные правила, новый порядок своего существования. Сбыться, и в то же время, разобраться, само-разобраться в де-конструкции, феноменологической редукции, в регрессе инфинитум, а получается дефикация.

Если всего этого искусство лишить, отнять у него превращенные формы, как способ осуществления, то это значит убить его. Как у схоластов, надо у бесконечности отбирать свойства, пока не останется единственное, которое делает бесконечность бесконечностью, без которого ей не быть. Точно так же с искусством, и только потому, что собственного саморазвития оно не имеет.

Хотя, глядя на работы Сидоренко, который полагает, насколько я понял из его разговоров о его отношении к искусству, что искусство не только инструмент познания, но само развивается, я, было, дрогнул, предположив, что история искусства и вообще духа столько накопило в своем течении, что обрела новые основания в невозвращаемости, и в этой как модно было некогда говорить «второй природе» (кстати — немецкая классика, и дальше к схоластике) обрела способность к саморазвитию, предположив, что вся предшествующая история — ничто.

Но нет. Это только количественное разбухание предметного тела искусства. Оно чувства не порождает, а только деформирует. Оно даже себя познать не может — только демонстрируя свою способность к отражению. Это не универсум, а только его атрибут, модус, фигура. Субстанция искусства кажущаяся. И все заключено в том, чтобы представлять желаемое. «Желаньем любовь рождена, не ведает в мире никто откуда приходит любовь и как она мной овладела...» (Ибн Хазм) И это желание — рождает и действительность, и видение, духовидение.

То есть, оно не очень интересуется своим происхождением, и даже стыдится его. Искусство не интересуется, как в конечности пребывает бесконечность. Хотя и задается вопросом о том «есть ли отношение происхождения в формальной бесконечности», не зная, что этим же вопросом сходил с ума Иоанн Дунс Скот. Надо ли напоминать, что Иоанн Дунс Скот, 1266–1301), и Джон Дунс Скот — один человек, а Иоанн Скот(т) Эригена (Эриугена, то есть ирландец по рождению, кстати то же означает и «скотт»), 810–877 — другой, и тоже гениальный? Есть соблазн бросить все и заняться сравнением, поскольку оба невероятны. Просто так. Причем, если бы сейчас я приписывал бы одно другому, более того, говорил об искусстве с точки зрения любого персонажа истории философии, то равным счетом ничего бы не произошло, смысл бы не изменился, все бы «срослось». Не потому что проблема терпит любую интерпретацию — здесь вопрос скорее, в артикуляции, причем музыкальной и интонации, хоть аппликатуру выставляй в «упоминательной клавиатуре». Вопрос о штрихах. А вообще в каждом тексте можно говорить о «противосложении», но при желании. Текст у читающего — всегда против. Так что это, как минимум, двухголосая инвенция. И текст, и зритель перед произведением. Двойной зеркальный контрапункт. И о конечно же, ни о каком «аутентизме» речи нет.

«Бесконечное есть не свойство, а внутренняя мера сущего. — Из этого следует, что интенсивная бесконечность относится к сущему не так, будто бесконечное складывается как некоторое внешнее терпение (*passiv*) привходящее тому сущему, но так же и не тем способом, которым «истинное» и «благое» понимаются термин или свойства сущего. Скорее, интенсивная бесконечность означает внутреннюю меру *modum intriugenum* той существенности, для которой она является внутренней настолько, что устраняя какие угодно ее свойства или как бы свойства, и тогда ее бесконечность все же не исключается, но заключается в самой этой существенности, которая является единственной (то есть, последовательное отрицание свойств приводит к сущности, которая и есть единственная, остающаяся — А. Б.) Превосходит все конечное сверх всякой определенной пропорции — как то, что конечному не достает (бесконечность — это то, что недостает конечному — А. Б.)». (См.: Иоанн Дунс Скот. Какие угодно вопросы. Вопрос пятый. Есть ли отношение происхождения (в божественном) формальной бесконечности / Пер В. Иванова // EINA1: Проблемы философии и теологии. СПб., 2012. № 1).

Это напоминает парадокс «куча». Если мы обратно будем добавлять отрицательные определения и качества, то когда наступит момент и бесконечность станет вполне собой? Никогда! Всегда будет определенный зазор между бесконечностью,

которую лишают определений, и которую «доукомплектуют качествами». Такое — не вопрос формальной логики. И всяческие размышления, среди которых и то, что ум — только способность к мышлению, но не в его власти мыслить или не мыслить — попытка забытья.

Во *всяком случае*, бесконечности и вечность здесь не привходящие, а являются способом бытия самого произведения или вообще искусства, во всяком случае это касается феноменологии Духа. Вопрос о саморазвитии, все же не в компетенции искусства. Оно только заимствует его, не то, чтобы копируя, но как продолжение, инерция раската, цунами от первотолчка, которое порождает искусство не только как свой феномен, но и как атрибут.

Здесь гениально только то, что дабы узнать, что такое бесконечность, надо оставить ее в одиночестве, уединении с собой, отняв у нее то, чем оно не является. Бесконечность и вечность — божественное одиночество многообразия сущности. Вечность и бесконечность являются атрибутами становления в его самости. Бог — не при чем. Но и становление — не при чем. Само собой.

Развития без движения и становления нет, а между тем они различаются как разные. А вот становление — без развития — бывает, становится. Оно безразлично. Принудительно отторгнутое от сущности, является ли явлением? Явление без сущности само явлением не является. Современное искусство — только кажется таковым. (Давно надо его было бы проверить на полиграфе, детекторе лжи, хотя он покажет абсолютную, до идиотизма, невинность искусства).

Феномен статичен, он является эктипом эйдоса и замкнут герметичен в себе. Монада. Явление является и собственно процесс — его сущность. Смысл не в том, что является сущность — ее забвение, игнорирование или отрицание ее не касается.

Но сущностью явления и есть сам процесс, причем процесс превращения и не одного в другое — здесь начало и конец не совпадают — они одно и то же. Конечно, требует отдельной книги рассмотреть, чем явление отличается от феномена.

Угол зрения — угол атаки. «Пламенеющая» — почему нет? Если есть «пламенеющая готика». И эта схоластика — не схоластична, она «солястична», солярна, стохастична, «душевна», «одинокa». Разительно отличается от школьного представления о ней. Правда, если готика от поколения к поколению «разгоралась и те, кто начинали не доживали до завершения — «и вместе с тем кончаются соборы и рост свой прекращают заодно» — Рильке — то схоластика, начинала в изумлении и достигла фантастических вершин, поскольку была хранителем античного

духа, затухая, окаменевала в зубрежку. На самом деле, думаю, дух не гас ни на мгновение, несмотря на то, что были беспощадные времена и «благополучные», эпохи не всегда совпадали с развитием. Но, то, что схоластика, как и софизм была «общим местом», но не была скучна — вполне естественно-историческая необходимость — такой же мучительный и живой период, как и любой другой. Ни один фрагмент истории философии не может быть утерян. Современное мышление более схоластично, причем по-школярски.

Кант — трансцендентальная способность (здатність — здається). Способность — кажется. Откуда ей взяться, как и интенции? Gemüt — esprit (дух ум) — Geist. Понять, чем Дух отличается от «гемют», от души. Потому что, в вопросах искусства это принципиально, а в эстетике — вообще камень преткновения, хотя и воображаемый. А во французском языке стараются не отличать, как и вообще в хваленой европейской философии не различают красоту и прекрасное, чувственное и Чувство, и не рассматривают процессы формирования чувств. (Сегодня не рассматривают, а завтра — кто знает).

Но в силу лексической бедности и нищеты лексикона, в том числе и философского — оставим это на потом. Тут дело не в языке, который отстает от жизни. Сейчас есть много проблем, которые невыразимы, только потому, что нечем выразить, поэтому познают молча, чисто эстетически, без посредства понятия или говоря намеками, метафорами, цитатами, пользуясь устаревшим, а то и архаичным языком, который по «восприимчивости», более терпелив и сносит многообразие и сверхтекучесть, которые ему приписывают.

Язык вообще отстает от бытия лет, эдак, на двадцать пять, но самое интересное, что и теоретическое мышление тоже, поэтому современные проблемы выразить нечем — пользуются заменителями, временными суррогатами. Иногда на изломе, на стыке речи что-то мелькает. Между двумя словами можно уместить всю историю не только духа, но природы и общества, всю вечность и бесконечность, отсюда суета, столпотворение в языке, метушня, которая постоянно генерирует смыслы.

Приблизительно это выглядит так — случайная форма, свободный поиск: Поиски соответствий, аналогов. Перевод, превращение. По крайней мере — рефлексы (художественные). Оттенки друг друга, а не формальное объединение под диктатом композиции. Скорость, мгновенность, феномен видения. Свет и тяжесть. Lumen и Lux. Регистр. Интенция как вид света, концептуальное подобие, бесподобность и «вподобанья». Экстремальное подобие. Как говорил Дунс

Скот (Ordinatio): «любое понятие есть понятие первой интенции, которое рождается, как рожденное непосредственно от вещи, без труда и интеллекта.» Это относится и к художественному языку, и к музыкальному, и к философскому.

Концепция и контрацепция — результат зачатия. «Свет рождает излучение, световость, как самому себе присущий чувственный вид, в-существование. И так далее. Создание дали как «изобретение вероятности» (А. Кляге). Оправдание случайности, превращающейся в судьбу. Здесь все основано на доверии к автору, и готовности следовать за ним, в любом произведении искусства ли, философии ли.

А. Кляге это называл «правом времени на самоопределение». Он заставлял своих героев говорить, порой кощунственные вещи, которые вполне воспринимаются поскольку мы готовы к восприятию: о том, что время не однородно и течет не одинаково. Плотность времен разная. Все времена отличаются друг от друга, и время в Англии течет не так, как время в России. О скорости времени он не высказывался. Но о том, что время рывками движется в будущее, а в точке разрыва обращено в прошлое. Разрывами обращено, где прошлое наполнено огромными массами оторвавшегося и отброшенного, отработанного по пути, в своего рода, отстойнике «возможности возвращения». Такое утверждал герой Кляге, а все это так или иначе усваивается нами априори.

Прошлое отработанное освобождается в настоящем и освобождение времени из предметности и из овеществленного мертвого труда (Маркс), и в том, что нет прошлого, а есть прошлое настоящее, поэтому вопрос о со-временности и отличии контемпорарного и современного искусства — вопрос чисто эстетический, все искусство — современно, пока мы его помним. (Жижек), но не всегда своевременно.

И в сущности мы имеем дело с тем, что прошлое — это наше будущее. Оно нам предстоит. Выбирая, мы отбрасываем (И. Ильин). Но это оставленное живет своей тайной жизнью. Оно растет и развивается, так что мы знаем о Платоне больше, чем сам Платон, о каждом прафеномене, артефакте искусства гораздо больше чем то, что его вызвало к жизни и породило, больше, чем сам его создатель. Так что согласно А. Кляге — это отброшенное, весь отработанный мусор пустого времени представляет собой сокровищницу (культурный слой) гумус, полезные ископаемые человечества. Он живет своей тайной жизнью. Это примитивно, но зрелищно. В действительности — все гораздо грандиозней и невероятней. А в истории философии испытываешь такое потрясение, что не рискуешь даже говорить.)

Но эта устремленность, прорыв в будущее зависит от того, смогут ли прошлое и настоящее быть своевременными, и вовремя последовать за этим восхождением,



Из серии «CUPOLA», 2013

потому что, если они будут слишком замедлены они в будущем погибнут. Мы «накануне» гибели — это объединяет. Современность выигрывает время за счет упрощения бытия. Будущее — вокруг, оно не имеет горизонтов. Гибель в будущее.

А. Клюге доверяет слова своему выдуманному автору, который пишет о том, что способен слышать «разрыв времени», но не просто видеть по реакции жертв: обезображенных людей и городов, а именно услышать, «как пронзительный вскрик самой вещи», «рвущееся время» — это единственный образ судьбы, осязаемый прежде, чем последует сам удар.

Поэтому феноменология, подхватив лозунг нео-кантианства «назад к самим вещам», по сути дела трусливо отказалась от вещи в себе, справедливо полагая, что как онтологическое доказательство бога мы не можем доказать ни его бытие, ни его отсутствие, мы не можем даже принимать тезис о существовании вещи в себе — только вещь-для-нас, только видимость и вернулись в докантовские догматические времена, где правит фетишизация вещи по преимуществу. (Интенция как форма *ratio formalis in re*).

Вещи становятся собой только когда в них вспыхивает меновая стоимость. И на этом успокаиваются, а ведь есть еще и дальнейшее) Это передается и людям, только они называют это востребованностью, без которой, как ни странно скажут, хотя это всего лишь — потребительная стоимость.

Вообще пристрастие к так называемым «ценностям», якобы «общечеловеческим» делает людей слепыми. Это наведенная галлюцинация. Когда человек, его жизнь ничего не стоит — смысл жизни объявляется «высшей ценностью». Когда речь заходит об этике, которая высказалась уже дотла, сразу становится ясно, что говорить не о чем. Что мне импонирует — в произведениях Сидоренко нет ни грана морали, а нравственность всецело проявляется, как норы.

Случайность и область возможного. Сидоренко делает все возможное, и потому не действительное. Это реальность, основанная на ожидании. Времена всецело темные и в смысле Брехта, и в смысле Ханны Аренд. Но в этом мире можно усматривать (и упиваться) игру светотени, оттенков и тем жить упоенно.

Восстановленный Хаос. Речь исчезает в ничто. Язык укоренен в ничто. «Речення, що зникає в Ніщо» — специально привел украинский вариант, потому что речення, речь, течение исчезает в ничто — *Sätze ins Nichts*. Любое произведение искусства начинается из ничего, хотя оно само продукт истории бесконечности. И до моего появления протекла бесконечность и после будет бесконечность, а я — разрыв между ними и рецептор всей вселенной.

И человек, и любое произведение представляют собой ту самую одинокую формальную бесконечность, которую приписывали схоласты богу.

Еще Ибн-аль Гаайтама говорил, что интенция — форма, которая влияет на аппарат видения. Интенциональное существование вещи в определенной среде — разное. Духовное существование вещи, влияющей на зрение — видение. (Аверроэс, комментарии к трактату Аристотеля «О душе») Так что я с сожалением и сочувствием смотрю на абстрактное искусство, как вообще смотрел бы на частичного человека — совсем калека...

При этом абстрактное искусство — отнюдь не В. Кандинский или, кем там восхищаются. Современное овременное искусство вообще стремится к натурализму, который ясно слышен в современной новейшей музыке. Она просто пробует на вкус тембры, собирает произведения и заставляет их рассматривать как головоломки для ощущений — ума то нет.

Рабле смеялся (понятно, «раблезианским смехом») над желанием потреть, уестествлять «вторичные интенции», которые есть чистые абстракции, абстракциями питаться. Но, то же самое, когда мы свои интенции навязываем произведениям. «Неощущаемые интенции оощуаемого» и это противостоит образу.

Со времен Аверроэса, ископаемый образ, его добывание вернее добывание интенции из образа, который не представляет объекта (ну я себе не представляю) тогда, как интенция представляет *определенные*, определенные (наделенные пределом), а значит запрдельные. определенные качества именно этого объекта. Качества и свойства — различаются.

То есть первичные вещи — первоначальная интенция, и вторичные — по степени восприятия. Первичные, оощуаемые по природе, вторичные по представлению, как интеллигибельные. И это образует способность к познанию. Природа вещей, и сама их «чтойность», quidditas.

Петр Овернский различал два движения в сторону самих вещей, на самом деле — оно одно движение и создание, и призыв созерцания, и познание, логика и создание. Пассивные способности воображение, познание и память — материальные. Пять способностей

чувств. Разделять и объединять образы. Оценивающая способность, способность принимать интенции. Восприятие вещи — в ее экстремальности. Я бы сказал, в экстремальности, и ее детерминация — в экстрареальности, когда вещь выполняет не свойственные себе функции, и представляет из себя.

Формативная способность. Удерживающее чувство — короче представлять форму воображаемой вещи, в отсутствии соответствующего ощущения — все это совершенно излишние, но теперь — такие красивые арабески, которые годятся для декоративного окрашивания той или иной теории.

Актуально материя вырастает из ничего и потому есть действительным пределом творения — все это красиво, но вроде «деферента» в системе Птолемея — окружность по которой обращается планета. Центр деферента в свою очередь обращается вокруг Земли по окружности — эпициклу.

Отраженные виды и выраженные, впечатленные *potential apprehensiva* «способность схватывания» прибегает к действию (*persifitur* и завершает ее (*terminatur*) терминирует, тем, что схватывает определенную вещь. Дунс Скот «в способности познания перводвижения» полагается в собственном предмете этой способности не в том смысле, что предмет есть движущим, а в том, что предмет завершает эту способность (прерывает).

Иначе говоря, предмет тут выступает «термином», полюсом актуализации или терминации (завершения); соответственно познавательная способность не столько воспринимает виды от предмета, сколько активно тяготеет к этому предмету (*tendere per actum suum in objectum*).

Это то, что делает произведение, в том числе и Сидоренко, изначально — они диктуют определения, и выступают первотолчком и источником наших впечатлений, переиначивая видение. Импрессия — впечатление и экспрессивных видов создание, даже там, где их нет.

Триада «ин-тенсия, про-тенсия, ретенция». *Intension, protensio, retensio* — особое развитие в феноменологическом развитии внутреннего осознания времени.

Все это в корне неверно, (хотя кого это волнует), и время — не «форма внутреннего созерцания», но в искусстве-то «работает», и для того, чтобы выйти из уютного кантовского априорного созерцания искусству не хватает ни решимости, ни необходимости. Оно довольствуется имманентностью, утопая, уходя в непосредственное воображение. Фантазия — отношение воображения само собой. Философия без посредства понятия — и составляет искомую суть искусства. И очень часто оно прикрывается мифической интуицией.

Самое интересное, что и философия полагает, что она не может быть без посредства понятия — это само собой, но и без языка и речи. Что тоже может быть, хотя, например, до Э. В. Ильенкова считали иначе.

Интересный термин «*aliquid incompossibil*», который неточно переводят неуничтожимая несообщаемость. и еще со-вопросание и интенция как форма внутреннего чувства (что, по сути, есть время — откуда Кант и заимствовал это). Оглядываться деятельным взглядом. Вообще с такой догматикой все ясно. Соблазн уютненько порезвится в этом, но после первого восторга, разочаровывает — давно архаичная труха, музееистость, на каждом слове, «руками не трогать». Но ведь не случайно все это чешут по работе Дунса Скота *Ordinatio* (*opus oxoniense*).

Данные чувственных восприятий и прочая лабуда. Всякая вещь субсистирует в себе *ad se* — иными словами, как быть «собой через себя несообщаемым образом». С этим расправились, и жестоко, сенсуалисты.

Ощущаемые вещи. *Potentia apprehensiva* — способность схватывать возможность сверхчувственное (кажется — видится — противоречие между представлением и восприятием — восприятие — интенция прима, представление — интенция секунда) приступает к действию и завершение схватывание определенной (определяемой) вещи, завершает, терминирует (*terminatur*) схватывает определенную вещь. *Αἰσθησις* — схватывать. Не предмет есть двигатель, движитель, а завершает и прекращает способность. Предмет завершается и завершает, выступая термином терминирует, то есть

не столько воспринимает, сколько тяготеет. И все это не врожденно и не дано. Логика дела — в опыте дела, но не индивидуальном, а всеобщем.

Вообще схоластика, замороженная ломкостью бытия, которое крошится — попытка удержать его от распада и «просыпания» — песочные часы — вот что такое схоластика, и время — задолго до Канта — внутренняя форма созерцания, единство трансцендентальной апперцепции, апрегензия, айстезис.

Схватывание, а хватать не надо и вырывать из контекста — но именно на этом строится современное отличие произведения искусства от просто вещи.

Тенция (про/ин) — как интенциональное напряжение, «духовный взгляд», когда и интенциональная возможность познавательной способности тяготеет к объекту, равнозначна тезису, что возможность простирается в середину себя и в этом простираении заостряет «выгляд» на том, к чему она тяготеет как к объекту, «выглядывая».

Поэтому острота (остроумие) не есть ситуационной (собственностью) качеством мысли, которая может возникать и исчезать произвольно, а основательной чертой ее интенциональности.

Интенция как деятельный «погляд», взгляд (выгляд, вид, глянуться, погляд) есть докоринно, коренным образом протенсивным, есть движение тяготения, в котором определенная, известная познавательная способность заостряется сосредотачивается на объекте. «Гляд» (*aspectus actualis*), но не объект источник мышления, взгляда, который осмысленно брошен на..., души, в которой отпечатывается что-то. Взгляд обглаживает объект, есть даже выражение «пожирать взглядом».

Аристотель трактат «О душе»: «в душе пребывает не камень, но форма (эйдос) камня». Присутствие, способ присутствия камня в душе (за пазухой) есть интенциональным, а не реальным.

Идея интенциональности не является идеей бытия. Все это давно похерено Кантом. А позже не только стало общим местом в немецкой классике, но и благополучно забыто. Да еще Спиноза знал, что к чему. А деятельное созерцание — ничего не объясняет.



Из серии «ЛЕВИТАЦИЯ», 2014

Интенция как повод хотения, угол направления и повод тяготения к объекту (*ratio tendendi in objectum*) — бессильна объяснить, откуда она берется.

Слово *intentio* во всем разнообразии его использования на самом деле (насправди) является только в конце 12-го столетия, в арабо-латинских переводах Аристотеля и перипатетического корпуса, как латинский эквивалент арабского *ma'nā*, что соответствует греческим *логос*, *ноэма*, *дианойя*, *эннойя*, *теорема*, *прагма*. И что? А только то, что ссылка на древность или молодость понятия ничего не прибавляет.

Могу сказать, что никакой мистики нет, а просто Интенция в средние века, была вроде луча света, исходящего из глаза, и потому естественно была вполне объективной, она создавала объект, не существующий вне сознания. И наталкивалась на собственное отражение, возвращающееся к глазу.

То же с Декартовским «я мыслю». Неправильная посылка, ложный тезис мог давать в некоторых случаях истинное решение, не важно, как оно получено. Пример: гадание, вера в гороскопы, предсказание, плацебо, наконец.

Мы приписываем необыкновенную мудрость и прозорливость древним, а вполне возможно — это невообразимая дремучесть (и наша и древних), хотя ни опровергнут ни доказать этого невозможно. Нет критериев.

Так и современное искусство не имеет критериев и старательно их избегает, хотя тайно все же поглядывает на рейтинги, определяемые всеобщим эквивалентом — за сколько продано.

Интенция как понятие — концепция. «Интеллект, сформированный как вид вещи, опознавая, формирует в себе определенную интенцию вещи, которая познается; эта интенция есть понятие этой вещи, которая познается определением. (Августин. «Сумма против язычников».)

Всякий перевод неточен. Определение, означает, обставляется знаками, но не есть «визначенням». Оно означает? Значимо? То есть в интенциональности равноправными становятся сами вещи, понятия и интенции, сущностей — нет вовсе — все явления одинаковы,

и одинаковы, как вещи. Хотя, как известно нет двух одинаковых вещей. Известное безразличие. Интенции все равно, с чем иметь дело. Она «рулит», что хочет, то и делает. Но она ничего не хочет. Имманентная объективность и имманентная перманентная объектность. Она не живая, и даже не атрибут, а предикат.

Открытость объекту (во французском нет «лексических ресурсов — надо же, как изящно), для распознания «предмета» и «объекта». Больцано: «Царство вещей, которые не имеет ни одного посягательства на действительность»

Так вот, в-существование — это излишество в жизни, но не в жизни искусства. Любая выставка — это театр, и на начало действия может указывать только «inexistenz» Зачем? Так захотелось.

В-существование не имеет ничего общего с не-существованием — пребывание в середине психики, присутствующее, и присутствующее чему-либо. В каждом психическом явлении есть определенный (уверенный) объект.

Часто кивают на спасительную произвольность, как, например, недавно гастролирующий в Киеве, Рансьер, но тот вообще рассматривает искусство, как политику «в режиме» более или менее случайной ситуации. Спонтанность, спонтанейность, симультанность, импровизация, внезапность. Не спасают. Те, кто проповедует импровизацию, знают, что она должна быть хорошо подготовлена, и тщательно продумана, спонтанное импровизирование обречено на повтор.

Настоящая импровизация — разрушительна, она может только разрушить себя, превратив в полную бессмыслицу, в ядерный неуправляемый синтез, ничего не создающий, кроме разрушения. Выпав в чистую временность события.

Темпоральность противопоставляют еще и контр-темпоральности и современности, и самому времени: «бува й таке».

Что касается «времени вещи», а вот что касается актуальности, то, по-моему, у Гегеля был вопрос об *Aktuosität*. Абсолютная *Aktuosität* (состояние-предстояние того, что пребывает в акте, имея силу и густоту) есть причина действительности субстанции, то есть еще со времен схоластики представляет сущность субстанции, сущностную актуальность, и ее сомодеятельностную действительность.

Время действия. Воздeльвание. Со-творение. Темпоральность и со-временность.

Успех Гуссерля в том, что он играет на понижение — думать не над, а выглядит солидно, наукообразно. У меня проблема, надо избавляться от соблазна сдаться и перейти на их дурацкий язык, объясняя на языке жестов. на языке жестов все сводится к дуле или поднятом, ну очень среднему пальцу, выполняющего роль указательного, который не указывает, а приказывает. По сравнению с учением об эйдосах, или «архетипах» вся эта феноменологическая галиматья — «инд-пошив» выглядит тупо и громоздко, хотя имеет место быть востребованным, а потому приходится считаться, по крайней мере, поскольку оказывает воздействие на современное искусство, которое может быть реальным, но не действительным.

Короче, феноменология очень соблазнительна, как ближайшая причина и мотивация и прочее — думать не надо, а получается «красиво», как бумажные цветы на наших кладбищах ко «гробкам», и это не японский раздел оригами. Ну, короче, просто гнусно. Придется написать, чтобы объяснить, почему этого не надо делать. А мараться не хочется. Чем больше читаю, тем больше убеждаюсь, что даже упаковочка, так себе, но главное — это упрощение донельзя. Вот эта упрощенность настораживает.

Обобщенная, «узвичайнена», обыденная, усредненная, даже не со-бытийная картина форм, как универсалия в вещах, всеобщего в единичном, в обыденном, необобщенном (Александр Афродизийский) и только.

По Августину, форма воспринимаемого тела *forma corpus* — образ формы в видении того, кто распознает — *conformatio que fit in cernenis aspectu* — внимание, как акт воли что соединяет первое и второе *intention voluntatis utruque conjungens*, и этому соответствует триада памяти: след воображения, представлении, что пребывает в памяти (*imajinatio corporis que fit in memorsa est*) (образ, корпорированный в памяти, как она есть) отпечаток воображения к которому направлено видение, того, кто вспоминает (главное само направление, которое и видится) (*in-formatio, cum ad cum convertitur acses cogstantis* — внимание воления, которая

объединяет первое и второе — *intentia voluntats utrumque conungens* (интенция как различие — объединяющее различие). И это еще не сложно. Сложность — это испытание идеи — на «грузоподъемность» и «прочность».

Во-первых сколько можно перебиваться пустыми описаниями происходящего в искусстве.

А во-вторых, даже если следовать простой феноменологии, пользуясь ее благорасположением к питательному бульону искусства, то ясно видно, что она занята собственно и единственно собой. Я много раз говорил, что искусство никому ничего не должно, хотя и представляет собой «харчеобразующую» функцию (К. Малевич).

Но и искусству никто ничего не должен. Потому, что оно не нуждается в объяснении, а если в чем и нуждается, то только в том, что облегчи ее пребывание в этом мире — это, например новые технологии, сокращение времязатратности, и наконец такую теорию, которая позволит искусству действовать по истине, как вроде бы и не искусство.

Такая теория есть — это литература, поэзия и философия, и она не формальна. «Воспитуй» свое мышление, избавляйся от безмозглости, и будешь хорошим художником, или нет...

Все это напоминает следующую логику. Ветер — это, когда массы воздуха, имеют разность температур и смещаются с определенной скоростью. Ветер дует на мельницу, но не ту — мукомольную, с которой Дон Кихот воевал, а современную, ветряк. Генератор вырабатывает электричество, которое гибкое и универсальное. Оно питает мой компьютер, за которым сию я, и пишу о том, что надо создать массы воздуха и разность температур, и направить ветер в нужном направлении. Такой пустяк. Так вот точно так же звучит задача заставить чувство работать или извлечь пользу, из осознания «эстетического», художником, хотя тайно именно ждут, ощутимой пользы от теории, которая будет, аки «философский камень». Полный бред.

Но дело не в знании о... деле, а в самом деле. И философом нельзя стать, если ты не чувствуешь музыки поэзии, живописи, пластики, как, впрочем, и художником.

Все дело, вся тайна в универсальности. В нынешнем времени — это необязательно, но для дальнейшего развития, в том числе и общественной формы движения материи и себя — это непременно (не говорю условие).

На нынешней выставке случайно совпали странным образом многие условия. Я видел почти эти же произведения в низком подвале с плохим освещением. И тогда они производили впечатления, но тревожное и скажем, тоскливое, даже угрожающее взламыванием, нависающего давящего, пришибленного бетона.

Здесь все сложилось счастливым образом: узкий зал, задрапированные черными стены (стыдливо скрывали обшарпанность стен) и черно-белые картины со множеством и невообразимым богатством оттенков были сомкнуты в единую композицию.

Стены уходили... чуть не написал «под потолок», а куда еще? — в никуда, в высь, как таковую. Хроматизм картин неминуемо восходил к смысловому центру, что не свойственно для атональности, но он создавался не художником, который предлагал посмотреть его глазами, а самим видящим, который мог центром сделать что угодно, но испытывал облегчение, как в воронку, времяворот, в глаз тайфуна затягиваясь в огромный «плафон», но не при куполе, а «впереди», разворачиваясь и пробивая, упраздняя стену, «затягивая все, что истомится в оцепенелый твой водоворот» (Хименес), испытывая головокружение от взгляда. И смертельное, холодящее предчувствие («Большим зрачком становится могила всемирное свидание любви.» Сесар Вельехо).

Это центральное изображение, где освобождались от тяжести, целиком и полностью превратившейся в свет черно белые фигуры, застигнутые в каких-то порывах, были как сгустки света до черноты, такая была плотность и вязкость — физика черного тела, они поглощали не свет, а тяжесть и это заворачивало до онемения. Свет мерк.

Помрачение в свете — тот случай, когда двигаешься и живешь со скоростью света, вровень и поэтому можешь рассмотреть его не как промельк, а в статике — свет оставленный самому себе. Черная дыра и зрачок, вперившийся в тебя: то ли глаз, который может тебя сморгнуть в одно мгновение, то ли роза в готическом соборе.

По крайней мере, ощущение высокой готики было и, повезло, в пустых залах не было ничего, так что шум крови в ушах звучал как орган или шум моря в раковине, свернутого улиткой пространства. Так что атональность медленно



Из серии «ПЛАФОН», 2013

превращалась в фугу, в бегство. Динамика была в создании времени, которое ветвилось, как языки пламени по стенам, и было в этом что-то жуткое. Мера исчезала, не с чем было сравнивать, и «временами» мне казалось именно так. Показывалось временами, как будто они были источник света, хотя светились исчезновением. В том то и дело, что произведения Сидоренко не диктуют единственно возможный способ восприятия, а уж об ассоциативном ряде и говорить не приходится — все зависит от того, кто и как видит, каким образом. При этом независимыми оставались и зритель, и то на что смотрели, и даже видение было отдельно и совершенно неуправляемым.

Искусство и наука дано уже переплелись, и стремятся к единству и универсальности. Причем, даже формально. Тот же компьютер уже предполагает формальное единство. Поэтому достижения ИРКАМа — не удивительны. Превращения архитектурных явлений, в слышимые, практиковал еще Ксенакес, а Кеплер рассчитывал орбиты планет по законам музыкальной гармонии, не говоря уже о пифагорейцах. (Те же законы свойственны снежинкам и «квалиметрии винных бочек»).

Но сейчас можно видеоряд движения переиначивать в звуки, в слышимом диапазоне, можно слушать спектры с звезд, и напротив графику переводить в слышимую область. Интересно было бы послушать произведения Сидоренко. Перевести в слышимую область, а потом перевести обратно. Здесь властвует музыка.

Остается — проблема перевода, который не требует иного языка, но допускает, что можно иначе. Смысл между мирами, на нейтральных полосах. Между музыкой и живописью — в непереводимости.

Интенция — намерение что-то сделать (Гуссерль и Brentano). Принципиальная неопределенность. Неопределенность — термин, принцип, или интенциональность как таковая. Интенция и интенциональность.

Интенция и смысл. *Отсвобождение* от пережитого, путем изменения угла зрения, поставленного в угол, которому сделали пятый угол. Игнорирование памяти. Возвращение в докантовский догматизм и дальше к схоластике, к перевранному искаженному Аристотелю. Нео-схоластика современного видения. Все это приводит в смятение привычный взгляд, когда он сталкивается с изобразительным рядом Сидоренко. Он вызывает сопротивление именно своей зримостью.

Без посредства понятия. Любое «я мыслю» направлено на какое-то «что». Назад к вещам. Упразднить объект и вещь со всем. Есть только явление — вещь-для нас, вещи — в себе. нет вовсе. Переживается только представление.

Так снимается противоречие субъекта и объекта — просто игнорируется, и противоречие восприятия и представления, как чистая субъективность уничтожает и возможность свободы, оставляя произвол. «Нет объекта без субъекта!» (А вот и есть!)

Чистая субъективность делает реальным кажущееся, но и кажущуюся реальность — действительным... Так что отказаться от феноменологии? Да пушай живет. Уютное гнездо для подброшенной самости и оправдание произвола субъективности, без особых притязаний. Тотальность — целостность превращается в тоталитарность, подчиняясь идеатуму, микроидеологии.

Т. Адорно писал: «Такая идеология — объективное отражение общества, которое дабы увековечить себя не находит (и не может найти) ничего лучше тавтологии...» и в лекциях по социологии музыки: «Благодаря одной своей абстрактной форме, форме временного искусства, то есть благодаря качественному изменению своих сукцессивных моментов, музыка создает нечто вроде образа (imago) становления; и музыка даже в самом жалком виде не оставлена этой идеей, и от этой идеи не отступает алчущее реального опыта сознание»

Но, то же самое происходит и в живописи, может не столь очевидно, и в философии, которая сталкиваясь со становлением и здесь видя причину возникновения времени, походя, понимает, что сущность философии в музыке, но не той просчитанной и оцифрованной, а немолвленной музыке становления, которая сосредотачивается на том, что жизнь и смерть — одно и смысла нет, все напрасно и только полнотой чувств достигает полноты и даже избыточности бытия.

Здесь уповают на «естественное» различие между определенной сухой вещью (Sache) и определении интенциональным объектом (Objekt), игнорируя генезис самой вещи, которая в своем бытии воспроизводит свою историю и историю природы

и общества — вообще и то, что так называемый интенциональный объект, свой интенциональный и эмоциональный окрас, как и свое внимание, цель, желание (смутный объект желания) получает тоже исторически.

Здесь наступает область домыслов и эмоциональной окраски. Отказываясь от вещи-в-себе для того, чтобы упразднить, а не снять противоречие объекта и субъекта, оставив вещь-для нас, феноменология вроде бы интенциональность полагает вместо утраченной субъективности, но к чему тогда влечение? К вещи, которую отличает сделанность и ее данность.

Вещь имеет свою логику дела и действия с ней — она идеальна, а ее овеществленность не совпадает с опредмеченностью.

Предметность вещи может быть и идеальной — тогда — интенция-секунда, начинает терзать поисками различия между именами и понятиями.

А дальше все напоминает знаменитый спор между номиналистами и реалистами, только мельче (Спор Селларса и Чизома) по поводу интенциональности — приоритете особенностей языка и мысли.

Интенция — внимание, намерение, цель, замысел, отношение, соотношение, интенция как понятие. Различие (Климент Александрийский) между именами (ономата), понятиями (ноэмата) и реальными субстратами, отпечатками которых, есть понятия.

Поиски всеобщего по сумме признаков, обречены на перебор форм, вариантов — на обычную комбинаторику. Это архаика, которая воспринимается чисто эстетически, созерцательно, пока она со всеми своими потрохами не втягивается в современное видение.

Феноменология и не обязана ничего объяснять — именно в силу необъяснимости она призвана скрасить формальную логику, которая себя исчерпала полностью, попытка подрумянить механическое движение формальной логики, которая тоже признает наличие противоречий. Но пытается их устранить, вместе с диалектикой, превратив последнюю, в спор о словах.

Все это вполне приемлемо, если бы современная эстетика не пошла гораздо дальше. Различие объекта и субъекта — в действительности. «Нет объекта без субъекта, нет субъекта без объекта»

разрешение их в непосредственной практике. В том числе и в практике видения, что предполагает не просто противоречие, а его доведения до разрешения, то есть до ухода в основание и превращения в непосредственное движение, отсюда имманентность, а не призыв к непосредственности. Поэтому атональность соответствует превращению, как отрицание, как ирония неопределенности.

Здесь несколько иное — никакого отношения к музыке атональность не имеет, хотя при желании можно найти соответствия. Например, избавления от мажора и минора, уравнивания в «правах» части и целого, и всех оттенков. Так любой звук или его отсутствие, организованный и обрамленный считается музыкальным — ретивые музыковеды куда-то да припишут, то ли к конкретной музыке, то ли какой другой.

В философии категории, универсалии, трансценденталии, понятия, метафоры не позволяют выстраивать иерархию, разрешая предполагать что угодно (жаль, что это «угодно» очень примитивно). Да универсалии не те средневековые и трансценденталии не то, что не входит в перечень категорий Аристотеля — это теперь неопределенные превращения «всего во все и в сущее настоящее», но некоторая не свобода, а вольность наблюдается.

К слову, (правильно бы сказать к видению, как к сведению) и современная живопись все время ставит непрофессиональные вопросы о достижении эффекта любой ценой, например: имеет ли художник право пользоваться фототехникой, компьютером и прочими техническими приспособлениями? Имеет или не имеет, а вовсе пользуется. Почему нет, если он пишет готовыми красками? Вообще — все средства хороши, если их используют как подручные.

Человеческие чувства универсальны, но и нечеловеческие, когда машина чувствует человеком — тоже, вернее унифицированные. Смысл в том, чтобы не отвечать на вопрос «Зачем?», впадая в чистый эстетизм — «Просто так». Все дозволено и это не свобода, а произвол, где властвует деспотизм, но не творца, а вещи. Должен ли художник различать вещь и произведение искусства?

Но в случае с Виктором Сидоренко вопрос о свободной атональной реальности поставлен интуитивно очень точно, тонко.

Все современное искусство имеет дело с разложением классической формы, в том числе и тона — «напряжения», «отношения», как огрубляя, переводят «тон» с древнегреческого.

Вопрос с какого, с которого? Сам древнегреческий имеет множество диалектов, произошел от финикийского, не пережил три периода: протогреческий, не похож на среднегреческий, десятки диалектов, Δωρικός — западная группа — не совпадает с Ιωνικός — субдиалектом аттической диалектной группы. Микенский архаический, эолийский, койне и т. д. Друг друга не понимал или едва разумели.

Древнегреческий стремительно изменялся и географически, и по времени. Так, что едва понимали друг друга? То же в китайском, немецком до недавнего времени, в славянских языках. В каждом слове неоднозначность и полисемантность. Так что, приходится различать как арабского и латинского Авиценну, как будто это два человека. Аристотель нам известен в переводах с арабского на латынь, так что различают два Аристотеля арабского и латинизированного, и вообще, то, что мы приписываем, мы знаем, наверное. Тут, своему современнику невозможно ничего объяснить и доказать.

Здесь все дело в доверии автору, докопаться до истины невозможно. Только то, что она есть и то не однозначна.

Мы имеем дело не столько с атональностью, сколько с принципом неопределенности.

Происходит распад, разложение. В сущности, он происходит всегда — смерть — момент развития, но искусство в своей метафизичности не справляется с превращением. Искусство собственного саморазвития не имеет. Оно не познает, а создает, но причины и первопричины его в ином.

Поэтому манифесты и декларации искусства, скоропостижные заявления и прочие дацзыбао никого не волнуют (обязательно найдется кто-то, который скажет: «Почему? Меня волнует».) Потому искусство вынуждено произвольно в своем развитии сочинять и придумывать, а потом еще всюду узнавать.

Это создает некоторую странность. Например, Т. Адорно знает, что в сущности развитие музыки происходит вне ее, но это знание по-истине нисколько музыку не задевает. Она живет так, как будто начинает только с себя. То же с любым другим видом искусства.



ДУХ ВРЕМЕНИ, 2014

Музыке все равно, что причины возникновения додекафонии социальны, и вызваны определенными историческими условиями, которые можно рассматривать, как дело случая — потому что именно случай — «внешняя необходимость».

Даже такие тончайшие рассуждения как у Т. Адорно о сущности и происхождении музыки — слишком грубы, а что тогда говорить о вульгарной социологии (См.: Кнейф. Социология музыки). Социология вообще вульгарна, как и никчемная политология даже в лучших образцах. Достаточно вспомнить: Ж. Рансьер. Разделя чувственное; На краю политического. Пер. Б. М. Скуратова. Пресс. 2006; Одиночество языка; Эстетика повседневности — тут всюду примитивизация. Спрявление. Упрощение, как способ выживания. Несогласие как таковое...

Меня часто упрекают, что я слишком сложно излагаю то, что выглядит очень простым. Ни больше, ни меньше, чем того требует предмет. И так все это слишком упрощенно до безобразия. Нельзя по фене изложить высокую поэзию — но если очень хочется, то можно.

Однако каждый, пытающийся высказаться, пишет ли он музыку или картины сталкивается с тем, что Ж. Делез называл «Аудиторией, которой нет».

Если художник пытается докричаться, то есть смалодушничал, и пишет «на адресата», то этот адресат — только его представление, где он противостоит сам себе и эта дуэль безнадежна, гибель неизбежна, что как раз и дает полноту бытия творению — ты на пределе возможного.

Свирепая дисциплина двенадцатитоновой системы, принципов композиции в творчестве Сидоренко, или дискретности и разрывов, фрагментарности в данном тексте, мерцании ускользающих смыслов, которые отдают возможному читателю самому создать искомое единство или окончательно распорошить (выпотрошить) слова — только случайный объединяющий принцип, повод высказаться — это не обязательно.

Поразило, что Логос, присутствующий в форме — это не существительное — это глагол, который ведет свое начало от междометия. То есть любое произведение, даже в три тысячи страниц как у А. Ключе в «Хронике времени», или все, изображенное Сидоренко, — это вскрик, даже не междометие, и все попытки объясниться провальны.

На самом деле возникновение двенадцатитоновой системы — никакой не авангард, не модерн, а реакция испуганного обывателя (должен же быть порядок) на анархию свободной атональности. Это возврат по мысли Антона Веберна, к принципам классической полифонии. «Проблема, стоящая перед Бахом, гласила: «Как возможна гармонически осмысленная полифония? У новейших музыкантов вопрос ставился несколько по-иному, а именно: «Как возможна гармония, обладающая видимостью полифонии?», говорил Адриан Леверкюн в знаменитом романе Томаса Манна «Доктор Фаустус». (Виктора Сидоренко завораживает именно *видимость* полифонии, гармонизация хаоса, гармонический контрапункт и это *видение* атональной реальности не *расфокусированное зрением*.

По всей видимости — вот где двусмысленность: с одной стороны, видимость противостоит кажимости. Видимость и кажимость — антиномия, но это одно и то же. Видимость извне, как то, что попадает в глаз. Кажимость выказывается — как видимость «изнутри» и в этом явлении видится, как светится. Это свечение как торможение в среде, останавливание (устанавливание), но не мгновенное «схватывание» а длящееся. Кажимость слепа и не видима, но она сама не видит. Она причастна зрению.

С другой видимость — это преломление света, излом и отражение, и то, что солнце вылепило зрение говорит о том, что видимость не только вызревает, становится исторически, но и прозревает и формируется (воспитывается самим способом дела, поэтому художник видит иначе — он переводчик с невидимого. Свет ослепителен, он слепит, лепит глаз, но *самовидна* и эта ясность, когда видно до рези в глаза, до слез.

Но, как бы кощунственно и парадоксально не звучало: все фокусные расстояния единственные в своей множественности и одиноки. Резкость режет глаз и поражает своей доведенной до абсурда математической точностью). Стихии положены строгие правила новой музыки с почти армейской дисциплиной. Неповторимая повторимость, сериальность, и прочее.

И тут можно усмотреть сходство. Серии последних лет в творчестве В Сидоренко. Его персонажи, хотя и узнаваемы, но неповторимы. Каждая серия представляет собой свободную атональность, определенную цветом, организацией свободно полагаемых фигур,

которые не могут пошевелиться и изменить конфигурацию. Фигуры, как «гармонии» — скрепы в античных кораблях удерживают от безразличия пространства, создавая новую атональную реальность тем, что она есть, не давая ей исчезнуть в энтропии.

Хотя как раз бесстрастность здесь энтропийна (антропийна, антропна), но не в смысле тепловой смерти — персонажи Сидоренко пронзительны и холодны, — а в смысле всепроницаемости, всепроникновенности и... временности навеки. Они историчны, но на «всегда» и пытаются избавиться от себя, избыть и исчезнуть.

В свое время в великолепной работе «Новая музыка как историческая категория», К. Дальхауз показал сиюминутность и историчность музыки.

Сидоренко сделал это зримо и зримым. Он исполнил своего рода музыку живописи, и, как музыка вся — в исчезновении, так Виктору Сидоренко удалось изобразить печаль и мир уходящим. (Один из приемов, иначе назвать не могу, вернуть остроту зрения. Он заменяет помутившийся хрусталик, на излишнюю точность и резкость видения — начинаешь видеть беспощадно). Он мог бы и не употреблять в названии слово «атональность» — это все равно была бы атональность — ее портрет в три четверти оборота и вычисление угловой скорости вращения.

Что бы там ни говорил Виктор Сидоренко — это не герои. Они похожи на людей, до дрожи. Но это — никто. «Поэма без героя»? «Человек без свойств»? «Плач доктора Фаустуса?» — как бы там ни было это похоже на Левиркюновские «артефакты» (искусственные конструкции) и их противостоянию артефактам, где стереотипы противостоят архетипам, с той только разницей, что здесь нет «музыкальных озарений и утонченных технических конструкций» (Т. Манн), нет нарочитости эклектики, объединенной и скованной правилами композиции — здесь больше математическое построение, не рассчитывающее на внешний эффект, но органически поддерживающее жизнь в персонажах.

Интерес вызывают, не столько результат творчества Сидоренко — результат уже покинут, сколько сама его интенция, тяготение к именно такому воплощению и никакому иному.

Выше говорилось уже о малой теодицее: схоластический вопрос «Творит ли Бог по необходимости или произвольно? А может — свободно? Случайно ли творение? Какие причины сотворения, интенции или здесь — только наитие и смутные причины терминировать происходящее и без нашего ведома?!

Реальность, которая не действительна? Но она не может быть, у нее нет «возможности бытия». Она не имеет будущего. Не знает потенциальности, но и актуальности, — просто дано, независимо, видят ее или нет, но именно это позволяет видеть, что угодно, что попало, и даже то, чего в помине нет. Беспамятство. Погруженность. Произведение, которое не навязывается и не навязывает, лишенное даже пресловутых интенций, феноменологической редукции, регресса инфинитум.

Это не состояние это — восстание против силы тяжести. Все персонажи не устремлены. Даже в никуда. Они просто пребывают в формальной бесконечности, не повторяясь.

Говорить о чьих-нибудь произведениях невыносимо трудно, поскольку все искусство очевидно, по крайней мере — мучительно пытается явить себя миру, излиться в чистом явлении.

При всей моей нелюбви к феноменологии после Гегеля, начиная с Brentano и Husserl приходится терпеть ее в специфическом пространстве «формальной бесконечности» (Duns Scot) искусства, которое само представляет превращенную и отчужденную форму непосредственного явления.

Впадая в ступор несоответствия между представлением и восприятием, которое тщетно пытается преодолеть, не осознавая, что оно само и есть это «между», как разделительный союз между воображаемым и воображением, воображенным и преобразенным.

Искусство — феноменологично. Оно изнывает явлением, которое ему и сущность, и форма, и смысл жизни. Пугается явленности, обнаруживает себя и шарахается от собственной тени. Кажется и видится, теряясь в противоречии кажимости и видимости.

Почва давно ушла у искусства из-под ног. И оно создало себе другие основания, другое видение, хотя как раз именно оно и подводит. Искусство не познает — оно сотворяет. Создает и пространство, и время. Совсем по-Кантовски, как «внешнюю» и «внутреннюю»

форму (заметьте не формы, а форму) созерцания, хотя это совершенно не так. Однако в области искусства великолепно работает. В рамках необходимого и достаточного.

Искусство не нуждается в объяснении и именно это делает его падким как дети на сладкое к примитивным теориям, к ветрянке позитивизма, где идет от понятия, ссылаясь на авторитеты.

Но подобно тому, как музыка не сводится к длине волны, живопись к краскам на плоскости, так и философия не сводится к словам. Сколько не анализируй звук, краску, мрамор, слово, в них никогда ни при каком анализе не найдешь то, что является «первокирпичиком» идеального. Все дело в отношении.

Искусство в принципе не отвечает, не должно объяснять ничего — оно есть, потому что оно есть. «Роза цветет потому, что она роза» (Генрих Сузо); «Если бы жизнь могла говорить, то на вопрос почему и зачем ты живешь, она бы ответила я живу, потому что жив» (Мейстер Экхард).

Когда искусство начинает задумываться, оно это делает насмерть. (Искусствоведение вообще к мышлению никакого дела не имеет, но все же делает «опасное движение головой»), пытаюсь запротоколировать и зарегистрировать происходящее.

Но, не поспевает, и каталогизирует все много позже. Оно не схватывает, искусствоведение — спохватывается. Люди искусства хватают временные заменители, чтобы избежать катастрофы, которая им мерещится, чудится. В принципе, они в теории не нуждаются.

Когда-то знаменитому создателю «Аналитической эстетики» А. Данто, когда он читал на курсах высшего актерского мастерства студентам эстетику, одна юная особа остроумно сказала: «Нам Ваша теория, что птицам орнитология», и была не права.

Может быть и обращение к философии не динамично, не требуем же, чтобы философ играл на скрипке и еще, десятках инструментов, чтобы он понимал музыку или писал картины, дабы чувствовать живопись лучше (а надо бы, потому что играющий, пишущий, рисующий, видит и слышит, и лучше мыслит, чем простой потребитель), но мыслить то надо, как видеть, и слышать, и осязать по крайней мере желательно.



Из серии «ЛЕВИТАЦИЯ», 2009

Поэтому отказ от теории — это отказ от мышления. Искусство давно пытается спрятаться в безмозглости или пользуется суррогатами и самогоном собственного изготовления, для опьянения. Случайная дурь доморощенных теорий позволяет забыться и используется, как допинг для вдохновения. «Не продается вдохновенье, но можно что-нибудь продать...» кроме рукописей, которые не только не горят, но и не продаются — горят они только за милую душу...

И тем не менее, несмотря на все претензии «концептуального искусства» (как будто есть какое либо иное, если отбросить школярские представления искусствоведения, с его страстью все каталогизировать, систематизировать и наклеивать ярлыки).

Искусствоведение — плохой поводырь, и не ведает что творит — давно превратило искусство в средство заработка, в дойную корову. Оно знает, как правильно видеть, но само слепо.

Да и в исследованиях никакой страсти нет, в лучшем случае азарт. Ни один искусствовед ничего не прибавил, ни убавил к пониманию искусства — сплошная клевета — это вообще не область понятия, знания и даже сознания. Любые комментарии излишни.

Я вообще склоняюсь к тому, что теория искусства может быть и возможна, но искусство в ней совершенно не нуждается. Это к вопросу о «социальной значимости». (Не думаю, что Виктору Сидоренко надо озабочиваться судьбами мира, не говоря уже о социуме в его местном колорите. Само облезет) — это не вопрос теории, и даже не стоит внимания, а уж тем более запечатления)

Когда, например, Т. Адорно, блестяще анализирует в своих работах состояние современного ему искусства, особенно грубо в «Ведении в социологию музыки», он безусловно прав — его инвективы и гневные филиппики, до сих пор вызывают нервную дрожь у современных музыковедов и теоретиков музыки (у меня самого мороз по коже от скальпельной точности рассуждений), но музыки там нет, и композиторы, принявшие к сведению эстетическую теорию Т. Адорно, усвоили из нее только «незаконченность», приняв незавершенность за бесконечность — лучше писать не стали. То же можно сказать о Г. Зедльмайере с его «Утратой середины». («Искусство и истина» — разочаровывает).

Да, все дело в превращении, а не в статике. Именно с превращением искусство не справляется, даже искусство кино. И что? Но Адорно и Зедльмайер прекрасно (или ужасно) понимали, что это неудачи не музыки или живописи — вообще искусства — а их собственное, не скажу бессилие — невозможность что-либо сделать, изменить, да и надо ли? Надо ли музыку, живопись, поэзию отдавать на живодерню искусствоведения, где их увековечат в таксидермистских опытах, сделав чучела из произведений, которые будут «как живые»?

Вспоминается слова Леверкюна: «Но одно ты не станешь оспаривать: любой закон действует остужающее, а у музыки столько своего тепла, хлевного, я бы сказал, коровьего тепла, что ей всегда на пользу охлаждение — да она и сама стремилась к нему спокон веков». Тут, конечно, Томас Манн ради красного словца утрировал. Музыка тяготеет не к чувственности, а к чувствам, хотя и не желает осознавать, что как ни странно именно чувства должны снимать в себе притязания разума и путем сознательного исчезновения в свободе превращаться в единое, но она страшится этого, предпочитая оставаться в бессознательном. «Педантическое остужение», или «аскетическое» — «замедлители», останавливающие ядерную реакцию, удерживающую ее в рамках музыки.

«Тяготение к чувственности» — не первородный грех музыки — это не грех, а оправдание всей человеческой деятельности — она «чувственно-практическая», хотя именно деятельность порождает абстракцию человеческого голоса, а и абстракцию человека. Этот процесс аналитического разложения свойственен любому виду искусства. Само искусство в какой-то мере — результат отчуждения, и представляет собой абстракцию оно — «самоискусство». И здесь — сродни порнографии — вот где абстракция.

Но искусство, даже современное в любом своем виде, невольно в порыве или рациональном исчислении представляет собой «освобождение» (не свободу). Тем самым сделал попытку одолеть отчуждение, хотя бы докричавшись: «Эй! Кто-нибудь!», создав возможность освободиться по «видимости» и «слышимости», «осязательности», «тактильности»... от ощущения — освободив, только видимость и слышимость, как возможности.

Потому искусству дозволены («разрешены») любые «средства», любые «фокусы» — оно не может только, нарушать те принципы, которые само себе навязало. Но меняет правила игры, когда хочет и как хочет.

К музыке и вообще к искусству можно относиться, как дойной корове и даже сделать из нее как нынче процветающую ферму, но это не обязательно. Вообще от того, что искусство превратили в промышленное предприятие — это ровным счетом никакого отношения к искусству не имеет, как и его видимая продажность — это не сущностная характеристика, а привнесенное качество. Без этого вполне можно обойтись. Но это делается «по желанию».

Суть в том, что искусство может допускать бесконечное число комментариев, ассоциаций, интерпретаций, но пытается все же оставаться в пределах «сообщаемости без посредства понятий» (И. Кант). Оно-то в интервью и в попытках объясниться утверждает, что свободно от вкуса, — «о вкусах не спорит», но яростно спорит о критике вкуса и даже в непарламентских выражениях.

Вся мощь философии пасует перед непошибаемой уверенностью искусства в собственной непогрешимости. Когда Дж. Кошут в так называемом манифесте концептуализма «Искусство после философии» делает громогласное заявление, не важно какие, пытаюсь эпатировать публику, он пользуется философией, только гораздо низшего пошиба — пришибленной философией примитивного нео-позитивиста Айера, который несмотря на некоторую популярность, философом, знакомые с философией, не считают, и стесняются его упоминать.

Меня всегда удивляла избирательность публики: почему плоский Б. Рассел или Л. Витгенштейн были столь популярны? Почему до ужаса примитивный Поппер, снискал такую славу, тогда как есть куда более ошеломляющие работы. Да, то же в любой области: почему Надсон был вообще читаем?

Скорее всего, именно он наваял Дж. Кошуту идею произведения, которым последний прославился. «Три стула» (расхожее название, как «Мишки в лесу»), явно искусственного происхождения: поставленный стул у стены, на которой надпись «Стул», и нарисованный стул.

Достаточно вспомнить идею Платона, то ли в «Федоне», то ли в «Политике» («Политии»), не помню, в рассуждениях об Эйдосе, только там речь шла о кровати: есть эйдос кровати (причем вид, образ, форма, идея — мы «вчитываем» (Гегель) смыслы, которых в оригинале нет и быть не могло — все это зыбко и неопределенно), который воплощается столяром в конкретной кровати именно этой, среди многих и никакой другой и копируется художником, рисующим кровать — эти три воплощения — единый образ единственный своей бесконечностью.

При этом Эйдос, управляется идеей, но самое примечательное, что он существует бытийно, онтологически. (А если вспомнить Аристотеля: «Противоположны эйдос и лишенность; (которая основание времени — А. Б.) третье начало — материя». («Метафизика») — (какое название — «Третье начало»). И вспомнить, что Н. Кузанский говорил об «ошибке» Аристотеля вернее о «непонимании», что если какие-то начала противоположны, то непременно необходимо и третье начало, в котором эти противоположности едины, а до того, что эти три начала — одно, и единый процесс, понять было не только невозможно, но и немислимо, и к этому были все основания — никаких ошибок, задача ставилась по-другому.

Кузанский прекрасно знал о раздвоении единого из одного начала. «Если бы Аристотель так понимал начало, которое он назвал лишением, то есть, что лишение есть начало, полагающее совпадение противоположного и в этом смысле лишенное противоположности, как двойственности, неизбежной при противоположении, — он был бы прав. Но боязнь признать, вместе присущи противоположные свойства, скрыла от него истину этого начала и, видя, что третье начало необходимо и лишение обязательно существует, он сделал лишение чисто отрицательным началом без полагания, после чего уже не сумел избежать приписывания материи некоторых зачатков формы. [Лишение], если пристально взглянуть, есть по сути дела связь, о которой мы говорим» (Кузанский. Берилл. Соч. в 2-х т. Т. 2, стр.116.).

Там много удивительного. Этим можно только любоваться. Потому что Кузанский говорит о Духе, как связующем третьим лицом. А я говорю о лишенности, понимаемой буквально.

Я не знаю, что имел ввиду Аристотель, что подразумевал Кузанский, когда говорили об одном. Мне ясно только, что ни у того ни у другого нет того, что вижу я, который улавливает только «разницу». Но все это применимо при рассмотрении искусства, которое и в основании и явлении, и сущности предстает как уже развитое противоречие. Я потому привел громоздкую цитату, чтобы это показать на удалении, как это выглядит. На самом деле это происходит почти мгновенно.

Потом это выльется в знаменитый спор номинализма и реализма, а пока это смотрится, как противоречие Платона и Аристотеля.

Обычно, в пропедевтике обращают внимание на линию Платона и линию Демокрита — якобы противоречие материализма и идеализма — на самом деле интерес представляет линия Платона и линия Аристотеля — платонизм во всех его воплощениях и аристотелизм, включая схоластику, неосхоластику, и их вариации в неотолизме, неотеологии, нео-готике, нео-академизме, и прочих радостях.

То есть, призывая отказаться от философии, Дж. Кошут всю ею пользуется. Я, напротив, призываю оставить искусство в покое. Не отказываться ни ему от философии, ни философии не посягать на искусство, указывая, каким ему надлежит быть.

Ясно, что в бессознательном состоянии искусство дальше длится не может и возможно сознание для него катастрофично. Искусство не должно ничего философии, но и философия не обязана комментировать искусство.

Философии давно пора отказаться от оценочных суждений. «эпохе», — отказ от оценочного суждения, которое подогнал Э. Гуссерль под себя, обобрав Древних Греков, в данном случае — отказ от суждения вообще и даже от понятия. «Целесообразное без цели», а не назад к вещам, в догматический период неосхоластики.

И философия должна перестать кичиться своей осведомленностью, тем более, что Интернет, уравнил всех в возможностях, но



Из проекта «ПЕРЕМОТКА ПАМЯТИ», 2014

показал, что элитарность мышления обретают не в его закромах и пыльных складах.

Философия тотальна, но бесцельна. У живописи выбор богаче, она может быть бездумной, но позволяет себе и философию в качестве своего атрибута. Так в поэзии Рильке, Элиота, Айги — больше глубокомыслия, чем в философских диссертациях и иных трактатах, но это нисколько не затемняет поэзию — философия и поэзия, музыка и живопись не сожительствоуют — они одно, единая сущность.

Схоластика фантастична, алхимична, и в этом своем юном состоянии, в кипении в тигле, в стремлении конгениальна, близка и понятна, когда в ретортах и случайных соотношениях рождается будущая наука о превращениях — химия, которая опровергнет собственный основания, когда-нибудь потом.

Современное видение вполне может все это не заимствовать, а принимать как свое и «химичить» от души, тем более, что в искусстве «может быть» воспринимается как «дело было так». Произведения искусства, как «орбитали», окружающие человека и являющиеся его сущностными силами.

Тем более некоторые видят в современности — новое средневековье — вслед за Н. Бердяевым — не стоит понимать это буквально.

Но, если есть такие ассоциации, если есть сходство, например, натуральный обмен не продуктами, а ощущениями, то почему и не может быть высокая пламенеющая схоластика.

То, что искусство пытается мыслить, само по себе удивительно, а с удивления и начинается философия. Л. Шестов считал, что философия начинается с отчаяния — ну значит с отчаяния, которого в избытке. Но оно не должно идти по линии подражания. Рождение философии искусством — это заведомо ложное занятие, как и реставрация уже почившей в бозе. Как писал один поэт:

«Современное искусство
высихивает домашнюю философию,
сидя на кладке мира.
На яйцах, —
подкинули, —

ждет, — вылупился бы образ,
чтобы учить его летать.
И знает — яйца змеинные — какие полеты?!
А выкормить надо —
инстинкт».

Искусство — само себе философия, когда ее «нельзя знать — ею можно только быть» (Фихте).

Искусство — не искаженная форма общественного сознания, а превращенная форма вообще, образ чувства, хотя да чувств оно и не доходит, оставаясь в ощущениях, эмоциях и впечатлениях, предпочитая уединяться в бессознательном, тщательно бежит осмысления, подменяя даже невинную рефлекссию рефлексом, и утопая в ассоциациях и предчувствиях.

Ну, к чему поколению учиться и заново открывать что-то? Пока продерешься сквозь напластования смыслов, жизнь пройдет. Иллюзия что знание — окончательное и бесповоротное, что каждый раз приходится начинать сначала — убивает желание двигаться и что-либо познавать. Нечему учить последующих. Наш опыт не только не передаваем, но и неприемлем. Нет преемственности. И не надо. Тем неповторимей и уникальней уходящий (но не оставленный, покинутый, забытый). Исчерпанность смыслов и образов не в них самих.

То, что сделал Сидоренко — великолепный жест: в безнадежности сохранять лицо. Я предпочитаю не оставаться в чужой памяти.

Это своего рода кондакарное пение — культовое пение византийского происхождения (в данном случае пришедшее с запада — кондаки — стихи из псалмов в певчих книгах — кондакарях). Каталог птиц Мессиаана и певчие книги.

Вопреки, и все же, следуя традиции, когда действие по причине невозможно, но есть еще действие без видимых причин. Только потому, что ты художник, — как говорил Брехт, — расписываешь переборки тонущих кораблей.

Сохраняя свою бесконечность, руководствуясь одному ему ведомыми принципами, следуя своим интенциям, Сидоренко создает

само видение, как интонацию, которое зреет зрением и вызревает в мир образов, как таковых, которые живут за пределами в атональной реальности узнаваемости.

Это не тавтология, а себеравность, которая не пытается выйти из себя, не требует комментариев и объяснений.

Смысл «эстетической теории» в том, что она применима (не применима совершенно) совершенно свободно, как оттенок, интонация, без нарушения температуры пространства. Смысл в удержании от применения. Она может быть и только. Само время — камертоном.

Because I do not hope to turn again
Because I do not hope
Because I do not hope to turn...
...
Because I know that time is always time
And place is always and only place
And what is actual is actual only for one time
And only for one place.

T. S. Eliot

Потому, что я не надеюсь вернуться снова
Потому, что я не надеюсь
Потому, что я не надеюсь вернуться...
...
Потому, что я знаю — время есть только время
И место есть только и только это место
И что есть актуальным — есть актуальным только для одного единственного времени
И только в единственном месте.

Вообще эти стихи не требуют перевода, но их следует понимать буквально, никаких «ибо», и прочих изысков, архаики искусственного состаривания. Если бы я написал такое, меня бы в лучшем случае высмеяли, но Т. С. Элиот... «Пепельная среда». (Ash-Wednesday).

Пепельные фигуры, «пепел забвенья», «диалог на пепле», «черно белое кино» — здесь не об этом, о верно созданном месте и времени, сейчас и никогда больше.

Часть 2

В лучших традициях Н. Кузанского: О том же

Искать искры в прошлогоднем пепле...

Поговорка киприотов

Цельность и тотальность любого произведения в том, что оно не может быть больше или меньше. Произведение абсолютно тогда, когда «ни прибавить, ни убавить», даже в его принципиальной незавершенности и незавершенности. Это «внутренняя» форма абсолютного, при том, что его форма — движение, (то есть, проблема формы и содержания даже не ставится). А если это все же возможно, и при утратах оно ничего не теряет, то это опять-таки говорит о его совершенстве, как исполненности, сбывшести.

Таковы, например, фрагменты Гераклита. Они неисчерпаемы и абсолютны. Уже кажется «ужасным», если бы их восстановили во всей полноте. Самые совершенные произведения в искусстве — уничтоженные, но подобной же магией обладают забытые творения, забытые еще при жизни. Которые, таким образом, обретают глубину. В том числе и образа. За образом что-то скрывается. И операция по его удалению обещает невиданные просторы. Но эта надежда иллюзорна. Хотя приложи мы, как пластырь, «философию Надежды» Блоха, она прирастет и не объяснит — утешит.

Искусство, особенно современное — двусмысленно. Двусмысленность — очевидна. Оно ищет начала и находит их. В себе. И во всем остальном. Отсюда изначальное двуличие искусства. Одним лицом оно обращено вовне, и тем же ликом — «вовнутрь», как негатив и позитив, как маска-слепок, снятая с покойника. Оно создает «внешность», «наружность» и определяет «внутреннее», терминирует. Укоренено в бытийственности, и в собственной, создаваемой реальности.

Весь смысл искусства — в сохранении противоречия, которое его порождает — залог бинокулярного зрения — двух эксцентриситетов эллиптической орбиты, по которой искусство циклично возвращается к себе в поисках оснований, в желании «посмотреть» на себя со стороны.

Не беда, если оно сочиняет себе свободную метафизику и собственную свободу, как ближайшую причину. Хуже, когда оно начинает верить: в себя, в метафизику, в собственную свободу. Созданная и взращенная искусством метафизика, выполняющая роль самознания искусства думает и верит, что искусство — иллюзия, и в этом ищет и находит основания, сосредотачиваясь на интеллигибельном созерцании.

Поэтому, с одной стороны, создается трансцендентальная иллюзия, что оно познает, и это подобие философии искусств, как феноменология, действительно устанавливает границы и правила видения (которые, впрочем, имеют смысл только в бесконечном изменении), а с другой — эта феноменология видит только то, что захочет — по желанию. В сущности, полагая (предлагая) чувству самому создавать свой предмет, который включает способ дела, но и аффекты (в Спинозовском смысле) в полное определение. Свобода фантазии.

На самом деле оно так же неотменимо, непеременимо, как законы физики. Ее иллюзии настоящие. Оно создает основания в себе, игнорируя, что в сущности ее действительным основанием является развитие материи вообще со всеми атрибутами: вечностью и бесконечностью, временем и пространством, движением и покоем, бытием и ничто, и мышлением, и бытием во всем их чувственном блеске.

Конечно, художнику, и случайному, постороннему (потустороннему) читателю-зрителю все равно, что снятие — это не только разрешение противоречия и, что свое-другое в противоположностях и их взаимопереходе — есть длительность этого снятия. Оставаясь в напряжении противоречия, искусство этим противоречием живет.

Грубо говоря, одно снятие — когда пространство превращается во время, и то же снятие, когда время и есть это пространство — оно «не-иное», не два, а одно, и «второе» отрицание, когда снимается,



Из проекта «АУТЕНТИФИКАЦИЯ», 2006

уходит в основание противоречия пространства и времени, утлая в вечности и бесконечности, в единстве, которое обесмысливается в абсолютном.

Самое интересное, что это заведомо не верно, это еще не вся правда, и всей никогда не будет, но это замедленное рассмотрение до бесконечности процесса, повтор, а на самом деле он мгновенен, даже когда длится века, как, например, становление человека. Так что суть в том, что нет отрицания отрицания, единство борьбы противоположности, переход количества в качество — это единый процесс.

Точно так, как тот же процесс — любое противоречие: опредмечивания-распредмечивания — не сначала опредмечивание, потом распредмечивание, — единым движением. То же самое с субъектно-объектными отношениями, с духом и материей, с бытием и возможностью, нет «и» — разделительного союза. Известное безразличие. Со-бытие. Со-возможность-бытие. Искусству все равно (со-равно, даже если не соразмерно), что ему приписывают, и что думают о нем, да и думают ли вообще.

Когда Спиноза говорит, что «тела различаются между собой по своему движению и покою, скорости и медленности, а не по субстанции», хотя и «имеют между собой нечто общее», то это верно исключительно только для вещей. «Всякое тело движется то медленнее, то скорее» хотя полагается в качестве аксиом и лемм. Все это может оспариваться, но может и свободно приниматься. Смысл в явленности.

Тут не суть важно, что сказано, а как. Все эти: «до творения нет ни пространства, ни времени»; «О временном продолжении (длительности) нашего тела, мы можем иметь только вполне неадекватное познание»; «В душе не имеет место никакое волевое явление, иными словами никакое утверждение или отрицание, кроме того, какое заключает в себе идея, поскольку она есть идея» и т. д. Возьми хоть Спинозу, хоть Шеллинга, хоть Кузанского, да кого угодно — смысл в том, «что воля и разум — одно и то же» (Спиноза) и хотя это доказывается, но абсолютно бездоказательно, и куда там «миру как воле и представлению» Шопенгауэра — именно в этой

убежденности все дело, а главное, что это не верно, но именно этим живет и искусство и наука. Начиная с заведомого ложного положения, они приходят, нет, не к выводам истинным или ложным, а к началу действия как к своей действительности, иначе ни художник, ни писатель не могли бы сделать первое движение. «До опыта приобрели черты», «предвосхищение». Это ауф-такт — жест, который позволяет вдохнуть прежде, чем... Жест, хотя и не он, — начало и причина действия, и принципиально важно, вверх или вниз.

Причем весь вопрос — в решимости, а не решаемости, и уж тем более не в решенности. Нужно решиться на поступок, что-то сказать, создать, рискнуть.

Когда я говорю общепринятые, банальные «вещи», я усредняю все до серости, и эта не та «серость» «совы Минервы, которая вылетает в полночь, когда все кошки серы и пишет серым по серому», это — серость, когда все краски, основные цвета спектра сливаются не в белый свет, а спекаются в грязную усредненность. Хотя запретов никаких нет — можно сделать пошлым любой цвет, написав «Пятьдесят оттенков серого» — и других цветов, — бестселлер для домохозяек.

Все художники в конце концов пользуются одним набором цветов, все композиторы одними нотами и писатели одними, ограниченными, буквами. Дело вкуса. В схоластике можно было спорить о чем угодно, но только не о вкусах, и Кант говорил, что о вкусах не спорят, — спорят о критике вкуса, но, в конце концов, руководствуются именно им, как последней инстанцией. Безупречный вкус — это не традиция и догмат — это константа, как мат в филологии — наиболее устойчивые части языка, по которым определяют его мутации. Но это так, к слову.

Когда рискуешь сказать нечто, что граничит с безумием или создает некое полотно, когда есть дерзость в том, чтобы действовать безотносительно, тогда появляется смысл, независимый от того, что сказано или сотворено.

Вот сейчас у меня адреналин зашкаливает, и «сердце бьется как у бешеного корибанта», потому что написанное здесь не соответствует действительности. Ничего подобного у Спинозы нет. А тем более Сидоренко, когда создавал любую из своих картин, точно не руководствовался тем, что я в этом увидел. Но я точно знаю, что его трясло в момент написания любого фрагмента. Очень трудно остаться в стороне, когда, казалось бы, привычное произведение идет в рост и захватывает, даже не заметив твое существо.

Тысячи неуловимых, неназванных моментов проникают нашу жизнь, и даже если я не знаю, как неизвестное мной влияет на мою жизнь, оно все равно

незримо присутствует и, словно слабое соотношение, живет относительной самостоятельностью.

Я могу не знать, что слово «криница» — от греческого «крин», но я могу пить эту колодезную воду, не подозревая о знаменитом сборнике «Бабочки в колодеце», и о пристрастиях Набокова к энтомологии, о «Бабочке с острова Борнео» из Паустовского, о том, «что не постарела вода», о «бабочке света» Хименес, когда в «руках остаются одни очертания бегства» и «возвращении к истокам» Хайдеггера. Оригинальность — источниковость.

Этот текст набран шрифтом Times New Roman, и ведь можно не обращать внимания на то, что он создан знаменитой Академией Карла Великого — с него началось объединение Европы (так называемое Каролингское Возрождение) и Эриугена принимал в этом участие. Любой забытый и утерянный артефакт истории невольно участвует в нашей личной истории, является историей нашей жизни, будучи совершенно утраченным или не приобретенным. Возможностью, кем ты не стал, но стали другие, да и просто своим присутствием, а — еще пронзительней — отсутствием.

Уже на моей памяти погибли и пару полотен Ван-Гога, и Пальмира, горела Ленинградская Академическая библиотека, компьютер сожрал несколько страниц текста — но это — потери, а незнаемое приводит в отчаяние — я никогда не прочту поэму о Гильгамеше на шумеро-аккадском. Иногда как приспичит... И представьте, я не шучу.

Самое интересное, что сонм (извините за высокопарность) ассоциаций, мифов, привычек, как коллективное сновидение, массовое суеверие, вносят возмущения, деривацию в направлении движения, и в том случае, когда Вы на месте: то это — этические принципы, то — предрассудки, то — правила приличия. Это о незнаемом, а уж если знаешь — тут уже некуда деться — вечно воюешь за освобождение от «идолов пещеры», «идолов рынка», «идолов толпы» или принимаешь их за вредную привычку, относясь к себе с предубеждением и пристрастием.

Я бы мог ограничиться простой подстановкой терминов, а категории, понятия. универсалии, трансценденталии, метафоры, даже знаки препинания, и те, которые не существуют, например, как «восклицательная и вопросительная запятые», ноты, кластеры, паузы, краски, образы, обладают возможностью взаимозамещения, при всей точности самоопределения, когда на место Бога у Спинозы просто подставляется Природа (что в корне не верно) или Красота (попробуйте доказать обратное, да и зачем?).

Или свободно рассматривать интеллигибельное созерцание в искусстве — все это кажущаяся, выказываемая, сочиненная свобода искусства, которая строится на безразличии, как на узнаваемом «без-образном», которое принимает любые образы Поэтому не только любой фрагмент истории философии, я могу вбить в строчку о любом произведении искусства или об искусстве вообще, но и любой образ может использоваться, как проявляющий и фиксирующий или не фиксирующий препарат схватывающий явления, видения, смысл или его отсутствие — все равно никаких критериев нет, и что там считал Спиноза на самом деле «неадекватное познание». Кстати, в этом смысл искусства: и быть неадекватным, и ничего не познавать, и жить гипотетически, утверждая «не может быть» в качестве непреложной истины.

В этом отношении и философия, при всей критичности и попытке быть доказательной, пыжась, или действительно, доказывая, как «точная наука», по Гуссерлю — всецело догматична. То есть ее постулаты принимаются на веру, по склонности. Здесь вера без веры, доверие. Аксиомы принимаются без доказательств, хотя последние основания и подвергаются сомнению. Сомнение и ничто, да еще удивление — начала философии.

Доказательство может быть и неопровержимым, хотя само оно что-то опровергает, своим назойливым тщанием, что-то доказать, но действовать я буду, исходя не из безупречной логики, а только тогда, когда я это воспринял в чувствах, и вот тут уже «нравится мне это или не нравится». Волюнтаризм? Ну да, Спиноза об этом и писал (но попрошу в этом «доме бытия» — который «язык бытия» (Хайдеггер) не ругаться, и брать язык для получения данных — тоже не стоит). Тут все средства хороши. Ведь нет определенной цели: я не пытаюсь удвоить бесконечность, не хочу ничего объяснить, высказаться по поводу, перевести язык живописи, на язык философии, прокомментировать «очевидность» — все это делают произведения Сидоренко, высказываясь за него и выдавая его с головой достоверными. Он не учит видеть, правильно смотреть, наделять смыслами, как я даже не пытаюсь понять увиденное. В сущности, наши произведения — автобиографии, которые обладают предельной откровенностью, не зная стыда. Здесь нельзя притвориться или прикинуться, как бы не старался. Произведение выдает тебя, предательствует и свидетельствует, странным образом, не в твою пользу

Здесь нет сверхзадачи: минимумом выразительных средств произвести максимальный эффект, впечатление, поразить. Он не переделывает, препарируя, не изменяет, но и не ставит эксперименты. Мне не понятно, чего он добивается, это в понятии невыразимо. При всей статике, написанное, постоянно находится в движении. Оно обращено не к будущему, но и не к прошлому, не к настоящему, хотя все персонажи — реальные люди. Через сто лет на это будут смотреть совершенно иначе, но и сейчас объединяет всех видящих — это «совершенно иначе», причем у каждого и у меня вчерашнего — не совпадает с сегодняшним и завтрашним впечатлением.

Не скрою, испытываешь некоторую растерянность перед мощью порыва и сдержанным, схваченным, помещенным в остановленное время движением. Здесь глупо задавать вопрос «Зачем?» Но он подразумевается. Причем, обращен к себе: «Зачем?» Это все, как бессмысленность и данность самой жизни. Когда спрашивают «Зачем?» — ответа не ждут. Да и не спрашивают.

Понятное дело, что все произведения Сидоренко — не коммерческие, трудно представить, что рядом с этими полотнами — можно жить. Но вообще-то все произведения искусства, не служебны, за редким исключением. Трудно «Пьета» представить в гостиной, а произведения Эль Греко — в спальне. Мне было бы беспокойно рядом даже с акварелями Сидоренко. Его произведения приводят в смятение. Я бы осмелился сказать, что они не живописны, хотя некоторые в них видят равновесие, почти нирвану. Его персонажи не смотрят в глаза, они вообще не обращают внимания, что ты существуешь. Сфинксы. После них надо долго приходить в себя. Это несовместимо с жизнью.

Наверное, очень трудно, когда произведение настолько становится самостоятельным, что тебя не замечает, а уличает. Нависает весь ужас собственной несостоятельности, страх разоблачения? Вряд ли, скорее, боязнь самого себя, потому что ты как никто другой знаешь: кто ты, что ты, и что не удалось, и что уже «никогда».

Тебе угрожает бездна непонимания, и не другими, а самим собой. Ты обречен действовать в никуда, и непонятно зачем. Взамен ты получаешь полную ответственность за собственную свободу хотя



Из проекта «АУТЕНТИФИКАЦИЯ», 2006

бы видеть, но и полную и окончательную непоправимость своего видения и жизни. И даже она — непоправимость — несовершенна, не закончена. Можно жизнь воспринимать как неповторимую, на самом деле она — «одно и то же». Ты видишь, но странным «образом» — все (!) лучше тебя пишут. А кроме того, ты жизнь тратишь впустую, потому что все, что ты создаешь — это время твоей жизни и все, что ты постигаешь — тоже. Натуральный обмен: каждый помысленный образ питается твоей кровью. Ты его допустил. Хотя он не данность. Образ — насквозь, его данность в отсутствии — он уступает пространство, а не выдвигается навстречу. Хотя «даль — прямо в лоб» Она только предстоит, но не дана.

Рано или поздно все приходят к этому, по крайней мере, Н. Кузанскому было знакомо (и Дионисию Ареопагиту, и всем: все проходят через встречу с собой): «...ставшее, поскольку оно следует за возможностью стать, никогда не таково, чтобы возможность стать определилось в нем полностью. Хотя возможность стать в своем актуальном осуществлении приходит к определенности, однако не к абсолютной: скажем, в Платоне определилась возможность стать человеком, но не вся полностью возможность стать человеком определилась в Платоне, а только тот модус ее определения. Который можно назвать Платоновым; остаются бесчисленные другие, в том числе более совершенные модусы, и даже в Платоне возможность стать человеком не достигла своего предела...» (См.: Н. Кузанский. Охота за мудростью. Соч. в 2-х т. М., 1980 г. Т.2. С. 400–441). «Возможность стать находит абсолютный предел только в возможности-бытии, начале и вместе в конце» (Там же).

То есть «возможность стать определяется актуально способом, которым совершеннее и лучше быть не может», как актуальный максимум, который определяется незавершенностью. Монада, которая не больше и не меньше — это совершенство универсума, абсолютность которого определяется, совершенством неопределенности, беспредельности и актуальным максимумом и минимумом быть в себестождественности, ровно столько, сколько необходимо, и потому свободно. И тут понимаешь, что «монадология Лейбница» не из ниоткуда, а имеет старинную традицию и в Возрождении,

и схоластике, и дальше, восходя к атомам Эпикура, Демокрита. Так что мелькнувшая было мысль рассматривать персонажей Сидоренко как своего рода «монадологию» придала свой оттенок и поглотилась изображением. Восприятие проявляется всем существом. Подобно тому, как весь процесс написания полотна, включает имманентно всю историю живописи, историю видения вообще, формирования глаза, психики, история света, который этот глаз создает миллионы лет — вся длительность свертывается в произведении. Это тот же филогенез в онтогенезе.

И хотя взгляд дискретно, фрагментарно воспринимает картину, но дает «единовременное» цельное восприятие, как сразу и вдруг, «сплошность», воспринимая разрывы как данность и отсутствие — наличным бытием, но точно так же и единство самосознания, разрозненные, казалось бы фрагменты истории философии, мышления, поэзии и музыки, сводит воедино, так что видит, в зависимости от собственного многообразия то, чего нет в произведении, но вносится словно освещенность интеллигибельностью — выставляет свет.

Тем, все сказанное по другому поводу будет «актуализировано», как становящаяся бесконечность. Будем ли мы, будто отзвуки ловить ассоциации с Н. Кузанским, или с Шеллингом и его «интеллигенцией» «триада эпох», или рассматривать «ангелов, как интеллигибельные способности» по Дунсу Скоту, грубо применять Маркса к искусству по Т. Адорно, видеть политическую ангажированность согласно Ж. Рансьеру и «режим функционирования», «бессознательное эстетического» или эстетическое бессознательное, или сдуру, подобно Бадью, вещать об анестетике, — «анестетика — всему голова» — все это органично, не эклектично, уживается в этом живом пространстве без принуждения композиции — его происхождением, «как возможность стать». Смысл не в коллажировании из вторичных отработанных идей, подбираясь на свалке истории, а в старом добром «единство мира не в его бытии, а в его материальности», только материальность понимается, как чистое движение — это не «временный строй вещей», становление как единство бытия и ничто, что, наверное, уже воспринимается как «мантра» и заклинание, может быть, но эта сцена — «заклинание цветов» (буквально) из «Фауста». Без чертовщинки не обойдется.

А теперь нескромно подставим вместо Платона себя или Сидоренко. Жизнь на пределе, по максимуму, и незавершенность гонит, заставляет экстазировать, а не манифестировать экзистенцию, свои видения. Поэтому я не объясняю, что делает художник, меня в тот же момент не интересует, что дальше, не пытаюсь разглядеть и тем более предсказать судьбы искусства и прогнозировать дальнейшее живописи. Я не пытаюсь предугадать, что будет, я дышу непредсказуемостью и неопределенностью свершения — не возможность стать, а становление.

«Ставшее всегда единично и неповторимо, как всякий индивид. Но оно никогда не бывает непреходящим» (Там же). Я испытываю «невыразимую печаль» поскольку с любым произведением всегда прощаешься. Встреча — всегда разлука. «Пространство разлуки, печалью связующей нас. *Пространствопокинутость*, дальше, чем можно помыслить». «Но мы лишь созерцать обречены. И видеть все, но видеть безучастно... Вот так мы и живем, всегда прощаясь» (Рильке) Так что нет предела, произведение ущербно на целый предел в своей «нетленной единственности», зато у него есть прохождение и исчезновение, как залог неповторимости — то, чего не знает вечность и бесконечность — возможности. Как это ни парадоксально — ставшее — невозможно.

И дальше о возможности: «становление следует за возможностью стать», что сомнительно, потому что становление не предикат наличного бытия, остающегося потом. То, что предшествует возможности стать — вечно, но потом (Это все Кузанский, «Вечное — не иное, ни для чего из всего становящегося», «оно начало и конец возможности стать. «Становление есть воспроизведение неподверженного становлению вечного, возможность стать миром явно отсылает к миру архетипу в вечном уме творца». Вечность неповторима, неразложима и не несет в себе никакой потенциальности (откуда тогда возможность?). Поскольку вечность предшествует возможности стать, то ее нельзя ни воспроизвести, ни вообразить, ни уподобить, нельзя постичь ни умом, ни чувством и потому возможность не приходит никогда к своему окончательному пределу. Поэтому точность образа — бесконечно далеко в своем совершенстве и «действительность жизни — более подлинный его образ и прообраз сильнее, чем его воплощение». «Всякая здешняя жизнь слабее, чем нарисованный огонь пред настоящим». Так что же

заставляет живописать? «Предел возможности стать всем, это возможность создать все» И дальше умопомрачительное о тройственности возможности: возможность создать, возможность стать и ставшая возможность. Тухнешь перед такой убежденностью. Протухаешь.

Но именно это узнается, по крайней мере, в этом видишь, вернее предчувствуешь беспощадную тягу к действию, которая не объясняет почему и зачем — тот интерес, который не обусловлен. Самое экстравагантное в современном мире — классика. Тут видение дано не пассивно, оно исходит от субъекта, из его желания видеть.

Мне не близки персонажи Сидоренко, я им даже не сочувствую, но подлинность произведения здесь не в поиске найденного в природе, не в статике, а в совершении «Формы форм». Их рефлексия себя исчерпали, затянувшийся в искусстве спор «номинализма и реализма» вызывает дежурную скуку — только акт творения из ничего, просто так, когда вся мощь инертная масса свершившейся истории, начинает двигаться и превращаться в свет — может быть предметом искусства. (Классическая эстетика, как апофеоз философии, которая первая столкнулась с «формой форм» теоретически с этим справилась, перейдя диалектике как способу мышления. Хватило ума, хотя бы провозгласить, что «все движется к своему концу» «и все к небытию стремится, чтоб бытию причастным быть» (Гете) и тем расписаться, что и диалектика преходяща, «бессмертна одна смерть». Мышление, при всех догматах здравого смысла и формальной логики рассудка, никогда от диалектики не уходило. Сам процесс рассудочного мышления — диалектичен. Но то, что обычно принимают за диалектику — всего лишь ее метафизическая форма — процесс инвентаризации противоречий. Там, где она действительна — он не явна и не видна.

Например, жизнь не знает, что она диалектична. А если бы знала, то что? Деятельность с трудом, но догадывается, но способом мышления это не становится. Причем во всех формах движения диалектика — разная». Но суть диалектики в «превращении» Искусство, сугубо интуитивно пытается постичь противоречие, слегка привирая, присочиняя о своем «венном» назначении, но нисколько не веря в это. Оно создает на мгновение свои законы», на время, например, игнорируя, отрицая физические, так что может летать, но эти мелкие чудеса искусство не спасают. Хотя «красота так же реальна, как сила тяжести» (П. Флоренский).

Ни философия, ни религия, ни искусство не исполнили «извечное предназначение», но по крайней мере доказали, что они живы, потому

что — «бессмертна одна смерть.» Поэтому, «что суетится», подобно к тому мифическому Средневековью, которое было сплошным весельем, — ни один волос не упадет с головы без воли Божьей. Так и современная диалектика иногда обращается к вопросу смерти, по поводу и без повода, используя ее не как пугало, Страшным Судом никого не испугаешь, а просто как инструментарий, чтобы убирать все лишнее, результаты «деградации энергии». Что о ней говорить — «смерть придет, никого не спросит».

Выражение Т. Адорно, что у «искусства нет общих законов — есть запреты» верно, только для искусства, которое — искаженная форма общественного сознания, которое порождает свои чувства, свою особую идеологию, от которой тут же отказывается, когда — «искусство для искусства».

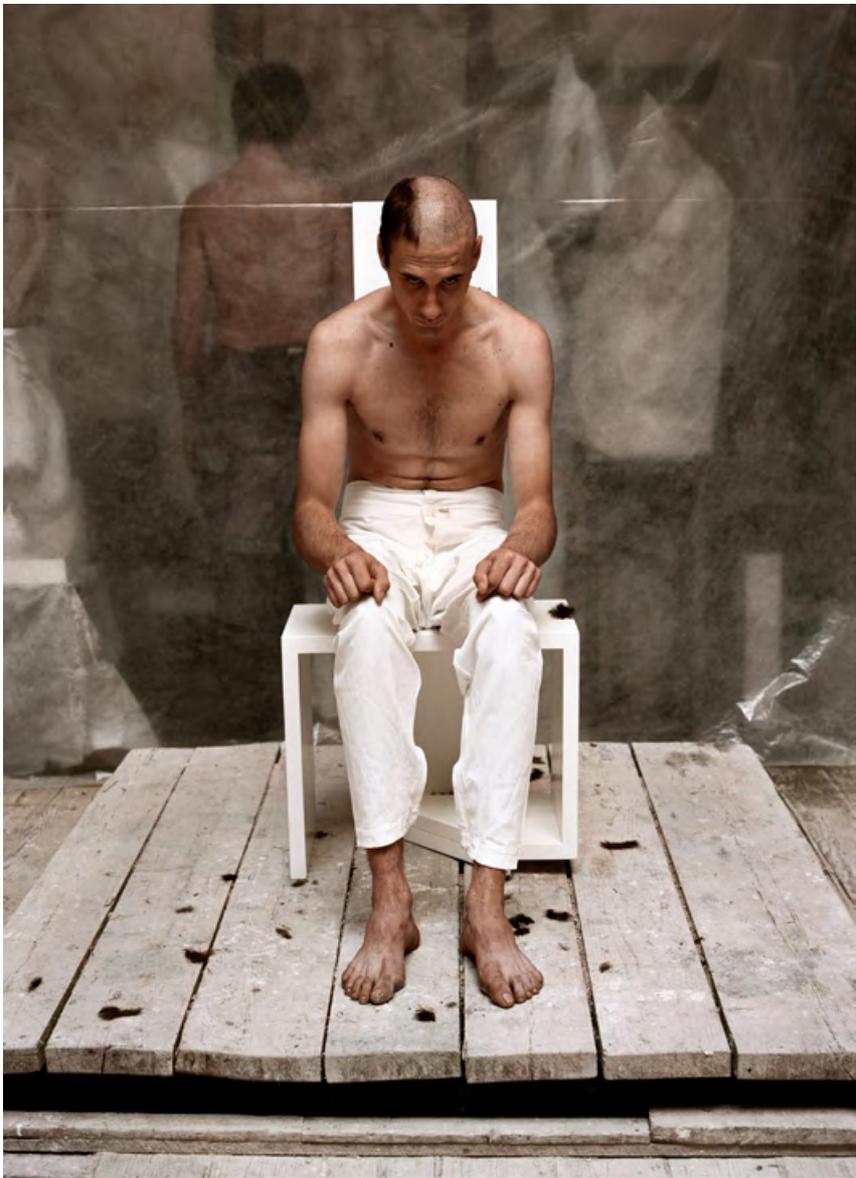
Когда искусство выходит из берегов оно возвращается не к законам всеобщего развития, а к непосредственному развитию, атрибутом которого есть и сознание, и чувства, и оно само, но тогда оно уже не искусство, в убогом существовании.

Понятно, что пока человек слышит и видит, мыслит он будет озадачиваться философией, рисовать и сочинять музыку и это будет продолжаться и называться «искусством», философией, музыкой, хотя искусство давно избыло себя в форме, музыка вовсе не в себе, а философия умолкла в немоте, довольствуясь «житейской мудростью» и языком жестов.

Искусство тупо, как религия будет паразитировать на живых чувствах человека до скончания веков.

Но живое, что развивалось в форме искусства, уже давно переосуществилось и покинуло «скучные пределы естества». То, что провозглашает себя современным искусством — ничего кроме зевоты не вызывает.

Искусству не хватает свободы, оно задыхается, пытается сочинить самое себя вне жанра. В результате становится манерным. Но совершенно случайно оно наталкивается на способ доводить до чувства (как до сказа) любой оттенок. Любой аффект и занимается алхимией, создавая немислимые сочетания, благо, что от нормы оно избавилось. Прихоть. Создание возможностей и средств выражения, поскольку выражать нечего. И тут можно гатить все, написанное Т. Адорно, В. Беняямином, Геленом Арнольдом, или полную фрейдистскую ахию, а то дубоватые объяснения естественников... — все будет без остатка поглощено современным искусством без раздражения и сопротивления.



Из проекта «АУТЕНТИФИКАЦИЯ», 2006

Оно все стерпит и то, что оно обесчещено, и унижено, подчинено диктату рынка — месть истории. Она в том, что мы его таким хотим видеть, мы терпим фальсификат — привыкли. Как в свое время философия была служанкой богословия, так сейчас искусство — наложница, гейша, гетера современной рыночной экономики. Оно — жертва технологий, техногенная катастрофа как способ существования, хотя не в технологиях дело — это только следствие. Дизайн вживляет в спинной мозг искусству золотые электроды, а мозги у него ампутированы за ненадобность, искусство почти сплошь утилитарно, той высшей утилитарностью, которая представляет роскошь, но абсолютно бессмысленную и бездарную.

Это словно следуя капризам употреблять, что-то не по назначению, но не «самоваром гвозди забивать» (В. Шкловский) а, например, обклеивать сортиры вместо обоев рукописями Платона. При этом никакие запреты невозможны. Оно не перебесится, а эта вседозволенность необходима как воздух, искусство должно все время держать дистанцию с собой. Вот только при всем при этом искусство не свободно. Оно страшно чопорно, снобистски не образовано, и параноидально уверено в собственной значительности, хотя и подозревает, что это все смешно.

Дистанцированность искусства, или, как пишет Беньямин, «удаленность» — необходимое условие отстранения для восприятия и трансцендирование. Если бы искусство вдруг исчезло — его бы назначили, что и происходит. Произошла подмена. Но суть в том, что и зритель, и художник, и слушатель или читатель больше не отделены пространством отстранения. Имманентность достигнута, и потому искусство стало привычным, обыденным.

С одной стороны, эстетическое восприятие должно быть «незаинтересованно», а с другой стороны оно вызвано «интересом». Нет той стороны, «где».

То, что мы воспринимаем в качестве феномена искусства — само феномен искусства — «феномен феномена», и в этом реальность искусства, которую эксплуатирует индустрия как потребность в чувстве.

Сидоренко на свой страх и риск, в пике тенденции упрощать и скрываться за размытостью, многозначительностью изображения, — доводит точность до точности формулы, схемы. И хотя это так же близко к жизни, как рисунок или засушенный цветок в «Жизни растений» Тимирязева (гениальная, полнокровная книга — образец классического русского языка), но он схватывает суть беспощадной точностью изображения. Он не реестр создает, а «метаморфоз», не выращивает оранжерейные орхидеи или делает срез на микроскопе, не воспроизводит увиденное, он создает видение как таковое, а потом, несколько неосторожно, не осознавая опасности, «сует» под поток зрения, облучая предмет, и смотрит, что получится. Чем-то это напоминает беспечные опыты Кюри. Наверное, он никогда не был жертвой собственных сочинений. Хотя думаю, что постоянно чувствует это. Не тяжесть, не то, что становишься несущей конструкцией, не «перевоплощения» и «реинкарнация». Но произведения становятся беспощадными и очень мстительными свидетелями. Соглядатаями. И отслеживают каждый твой шаг. Смыслом и доказательством, что ты еще жив. И только ты — можешь вызвать их свечение, так вызывают духов.

Он измеряет освещенность, не в свечах, а в ваттах, не в люменах, а в единицах измерений мощности (а мог бы в лошадиных силах, по старинке), но больше всего ему удастся сделать посредником «обезжиренный» образ, когда смотришь насквозь произведения.

Сидоренко — оптик. Это к нему применимы слова Генри Миллера, которые повторяет Жиль Делёз в своем трактате «Спиноза»: «Видите ли, на мой взгляд, художники, ученые, философы вытачивают линзы. (Скорее, удаляют катаракту, меняют хрусталик, снимают бельмо на глазу. — А. Б.) Все это великая подготовка к чему-то, что никогда не удастся. Однажды линза вот-вот станет совершенной, и тогда мы все увидим ясно, увидим, что ошеломляющий, увиденный, прекрасный мир — это...».

Да, тут есть беспристрастность кривизны преломления, математически рассчитанная траектория, чистота и прозрачность материала (а линзы создаются не из стекла, тачается само видение и линзы могут создаваться из всего — из времени, вырезаться из текстов,

из света — и они не обязательно должны соблюдать форму чечевицы — безразлично, что мы используем в качестве оптики зеркало, и не обязательно эта оптика должна приближать, может удалять, а может вообще быть лазером, который направлен на голограмму), но фокус весь в том, чтобы расфокусировать воображением изображение, расцентровать изображаемое. Филигранной точностью сделать невидимое видимым.

То есть видение (*видинение, виединение* — единство видимого и самого процесса зрения видения), не отделено от жизни. Видение, которое совпадает с мышлением. Это своего рода Спинозизм в современном прочтении Делёза: «Спиноза не верил, ни в надежду, ни даже в мужество; он верил только в радость и в зрение»... (никакого мужества, в нашем случае — только беспримерные терпение, колоссальная выдержка — и обыденная и профессиональная как в фотоделе на заре его славы — и тоска, «когда это все кончится». — А. Б.) Он хотел только вдохновить, разбудить, раскрыть. Цель доказательства, функционирующего как третий глаз не в том, чтобы господствовать или даже убеждать, а только, чтобы придавать форму стеклу и полировать линзы для такого вдохновенного свободного зрения» (См.: Жиль Делёз. Спиноза. М.: ПЕР СЭ, 2001. С. 336).

Почему Делёз? А просто так. Очень показательно. Поскольку любой исторический персонаж — только повод. Почему нет? Это элемент «случайной необходимости» и бесконечных узнаваний. «Извините, обознался».

Так — похоже, но каждый видит, что это не «так», а по своему образу и подобию. И привел я этот отрывок, только потому, что при, казалось бы, узнавании, на что это похоже, сразу становится ясным то, что никак не выразить, никаким схватыванием, никакими словами, почему в любом из произведений Сидоренко при всей точности и определенности, главным «действующим» лицом — есть ускользание и неопределенность «непостижимым образом». Это известный параллелизм Спинозы. Только изображенный и выраженный языком живописи, которую трудно упрекнуть в болтливом молчании. «То, что тело грандиознее того знания, которое о нем есть» (и видения тоже) и мышление, превосходит (причем всегда — знания и сознания).

В нашем случае, я не сравниваю Виктора Сидоренко со Спинозой или кем-то, кроме него самого. Он сражается только с самим собой. И это понимает каждый,

кто исчерпал весь мусор сомнений, исторических напластований, прорвался сквозь заторы исторического времени и вдруг прозрел. Так в толпе исторических персонажей постепенно, по мере зренья, вызревания зренья видят, встречаются глазами те, которые невольным образом посвящены собственным опытом, нет, не в «знающие», а просто видящие. Это понимание без слов. Когда с ужасом понимаешь, что да ты видишь, но у тебя отнят дар речи. Ты не можешь рассказать о том, что открылось другим. И потому, что нет еще слов, о чем это, и нет речи, способной выразить, выдержать все это и не об этом речь.

Почему Виктор Сидоренко? Да, это не жанр творческой биографии, хотя соблазн был, есть. (Очень интересны его воспоминания, и реминисценции о жизни или попытке объяснить свои рефлексии-«вспышки» о том, как именно он работает или «каким образом» рождается образ. Это вообще захватывает, хотя анекдотично — в старинном значении «гиштории», само по себе — как-то я спросил одного композитора: «А как у Вас рождается музыкальный образ? Есть ли специфика?» Он ответил: «У меня есть дерево любимое, как у Петра Ильича Чайковского, я к нему прихожу, и оно мне навевает образы» — конечно, не в таком смысле. Тут сразу вспоминается восторженное и категорическое советование/требование — быть не «деревом», а ризомой, дескать, дерево растет из одного корня и одним стволом — будь плюралистичен и множественен. Короче, не будь дубом, хотя пример, неудачен. Дерево тоже растет из многих корней и раскидывает крону в свете. Дерево растет из света.

В. Шкловский вспоминает, что как-то попросили отца Есенина рассказать о сыне. Тот приосанился, расчесал бороду: «Ну, слушайте... Была темная-темная ночь, дождь лил, как из ведра...» Так и здесь. Конечно личный опыт, биография, мотивы, вся история жизни, характер, встречи, воспоминания и прочая мишура имеют значение, но не сами по себе, а в процессе жизни, а так — это очередная мифология, вроде того, что талант содержится в генах и что-то там о вдохновении...

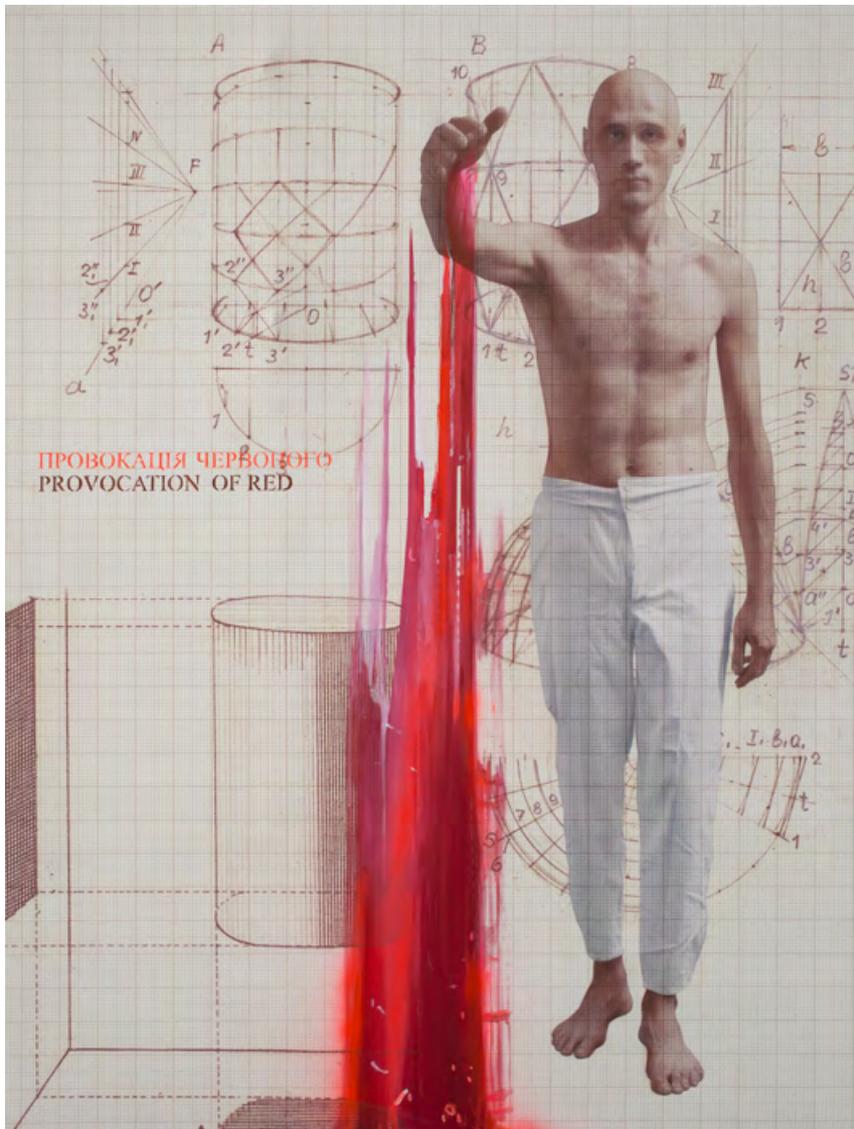
Более того, я точно скажу, при том, что мелочам придают слишком много значения, но художник, композитор, поэт, как и люди обыденного сознания всегда живут так, как будто они первые и единственные. Они создают мир миры, исходя из себя и своих

пристрастий. Это, именно, «нормально». Будь они отягощены рефлексией и поиском ближайших и дальних причин, то не смогли бы даже пошевелиться.

Поэтому, хоть сто раз будь продуктом своей эпохи, истории человечества, героем своего времени, для того, чтобы начало началось, ты должен действовать случайно, по прихоти. Фустовское, Гетевское настроение решиться хоть на что-то, дионисийское начало, а не апполоническое. (В Фаусте: «И колеблется тупица, думая, на что решиться...» «Глядь, его на полпути удар от прилежанья хватит», так что Автобиография — это, как правило, путь поражения, усеянный твоими произведениями, как обломками твоей жизни. Жизнь, как великая неудача. Но неудача должна быть грандиозной — по сравнению с тем, что ты сделал, что сбылось, свершилось — должна быть тоска о потерянном времени, о том, что не получилось, о бесконечных утерянных возможностях, о том, что не произошло и кем ты не случился, не стал — хотя бы в этом была невероятная трусливая радость: «Бог миловал...»).

А писать о ком-то... Встречал я очень много биографий, автобиографий, писем и мемуаров. Любопытно, конечно. Любая жизнь интересна, за редким исключением, как правило — исключение составляет своя. Но опасное занятие — разбираться во всем этом. У меня откровенный страх появляется, если приходится читать воспоминания даже известных людей. К. Малевич, Петров-Водкин, В. Кандинский... Оторопь берет — останьтесь загадкой, сохраните тайну. Все же ищут себе оправдание и примеряют слабости на себя. Читать? Разве что с юмором, в шутку. А писать? Лучше не заговляться — не все предрасположены к душевному стриптизу. И если все же писать, то не про «совестный дёготь труда», и не за «привкус несчастья и дыма» (О. Мандельштам), не пытаясь объясниться.

Ну, что-то вроде «безделицы» Иоганна Штрауса — блестящий вальс — «жизнь артиста». Ассоциация есть. И конечно, не «Записки из подполья», хотя, если очень хочется, то можно, кто ж воспретит. И отчасти можно списать на «дело случая». Дескать, «уникальный случай». Хотя — тавтология, поскольку всякий случай — уникален, и он может быть любим. Но случайный случай — закономерен — он



ПРОВОКАЦІЯ КРАСНОГО, из серии «ПРОЕКЦИИ», 2015

необходимый, именно этот, где совпадают место и время, и тем поглощаются случайной встречей. Так и подмывает написать: «А в это время...», и расписать, что происходило именно в это время во Вселенной с точки зрения мгновения. Не скажешь, что произвол, прихоть, «давно хотел», не напишешь, что «заказ» — это не заказ, я не беру заказы и никогда на заказ не пишу.

И *вот еще*, должен ли я что-то объяснять? «Да не надо, все и так все понимают». «Все» как раз не понимают, и потому я объясняю. Это о Викторе Сидоренко, и не о нем. Знал бы я любого, но настоящего художника так подробно — не скажу «хорошо» — я его совсем не знаю, — был бы — любой другой, скажем, Пауль Клее, это, конечно же было бы не о нем, а о себе. А о себе я писать никакого желания не имею. Даже любопытства не испытываю. Никакого интереса: что я? Кто я? Зачем? — и это очень плохой признак, симптом. Надо пройти незамеченным и вовремя уходить со сцены. Так что приписать другому некоторые свои представления, и тем с ними разобраться — проще. Но чем больше пытаешься понять, тем все «страньше и страньше», как говорила Алиса в стране чудес.

Но, хотя бы то, что общаюсь вживе, вижу, как он пишет, наблюдая всю эту кухню, и мучаясь теми же вопросами, я понимаю, что это шанс написать, высказаться, не привязываясь специально к жанру, и в то же момент «свалив вину на другого», тем более, ввиду интеллигентности, он не будет цензурировать текст.

То, что я видел большинство «оригиналов» — тоже не последнее дело. Я даже замыслы «видел», эскизы, наброски, в непосредственном общении, и процессе их создания — что не делает задачу яснее, да и какая тут задача? Но это создает «эффект присутствия» и своеобразного монолога. (Диалог предполагает некоего третьего, читателя, и только диалогичен. Я и все остальное) Я тот зритель, который со-творяет произведение и может описать свои «ощущения».

Так что все сказанное о Сидоренко, но и о всем остальном, в смятении и незнании, без фальши, в доверии к автору и недоверии к себе — иманизация. Попытка избыть время от замысла до воплощения, от предмета до способа его воображения. От «конца света» до основания — вернуться к «истокам».

Чем меньше время и короче пространство, тем ближе к оригиналу, который отношение — оригинал — источник, а не человек, — значит бесконечная форма ежесекундно решаемого противоречия возникновения и уничтожения. Но произведение и художник растут из одного истока, из одной сущности, имеют единую природу. И это происходит и тогда, когда произведение отрекается от своего создателя. Даже при, казалось бы, окончательном совпадении Образа и его воплощения — а это единый процесс, — пропасть между видящим и видимым — не иссякает.

Тут тускло просвечиваются вопросы «интереса». Да, можно вспомнить и знаменитые слова Т. Манна о том, что интерес, сильнее любого чувства, сильнее любви. Хотя думаю, что любовь, еще только — прообраз человеческого. Нужно любить свое дело, объект, жизнь, зрителя, другого, смерть, «терпеть лишения, «муки творчества» — нельзя только себя, да, и вот это — «нужно» своей статью нехстати.

По отношению к «любви» можно только догадываться и наослеп угадывать меру, намацывать, вслепую лепить ее — меру человеческого в человеке, но не устанавливать, и заведомо знать о ее несоизмерности. Есть чувства и сильнее, вернее, все чувства сильнее, как ни странно, чем любовь. В том числе и любовь к предмету, например, к живописи, к философии, вообще к искусству (которое «заставляешь думать», а оно сопротивляется). Но это детали.

Интерес, потребность, которая «важнее десяти университетов», но непотребна. «Инте, инте, интерес, выходи на букву “с”» — как в детской считалочке. И Сидоренко «выходит», и любой художник музыкант, поэт, выходит из «берегов» данности, и кто куда: один ищет героя, другой себя, третий создает пространства — в любом случае все — покидают, отправляясь странствовать, ведомые неизвестным. Тоска по себе настоящему. Странствие как таковое «Сказка странствий» и все без причины. Ностальгия по тому, что не было. Ложная память, наведенная галлюцинация. Не хайдеггеровский спуск после подъема, «занесшегося высоко в субъективность без оглядки», назад в близь близлежащего, в себя как в долину, и этот спуск много опаснее подъема потому что ведет «в нищету экзистенции» человеческого человека, «homo humanus», где властвуют

прагматизм и биологизм, не «вульгарное падение, а решительный прыжок в бездну, когда падение превращается в свободный полет. Это оставленность и покинутость, но не тебя жизнью, а тобой.

Метафизика преодолевается только решимостью действовать без оглядки на всевозможные пределы. Причем заведомо негодными средствами. Приблизительно как физики, исходя из своих возможностей пытаются объяснить жизнь, происхождение ее из мертвого в живое, например, Шредингер «Что такое жизнь?», исходя из начал термодинамики. И, как честный ученый расписываясь в бессилии понять, а каким образом все это все же происходит, нарушая тем самым, казалось бы, непреложные, скорее, ложные (потому что они к биологической форме уже неприложимы) законы. Тем самым ставя замечательные вопросы и давая смешные ответы, но, главное — это грандиозно.

Когда серьезный ученый говорит, о том, что не порядок из хаоса, а наоборот, из порядка — хаос и на этом отрицании все строится, дело — в ожидании перехода, тут впору прослезиться — ведь мог бы и подтасовать, и промолчать. (Вот и непреходящее ощущение от картин Сидоренко, да вообще от жизни, что это время ожидания и нетерпения — «когда же все это кончится». Несовместимое совмещение «вещи» (res) и «факультета ненужных вещей». Давно уже преодолен порог вещи, а боязливо «оглядываемся» на овеществление, и эта «оглядка» без оглядки является искусством видеть. Оно по старинке, как будто глаза испускают свет и преломляясь рассеиваются в мире, но то, что направлено в упор еще и поглощается тем, на что смотрим, но малую часть отражает назад. Так что разбазариваем свет и живем отраженным светом, вслепую)

Объясняя жизнь как асимметрию, *акристалличностью*, «энергией», которая заставляет клетку делиться и удваиваться, причем понимая при этом, что в своем развитии клетка наследует всю историю природы и общества, то есть в онтогенезе повторяет филогенез, что просто невероятно. Шредингер, в качестве эпиграфов берет положения «Этики» Спинозы. Главное достижение его рассуждений не в выводах и решениях, а в том, что он показывает что все происходящее об одном, о всеобщем развитии, но не

том, о котором помышляет и (чем промышляет) обыденное сознание (хотите иллюстрацию посмотрите на физиков) — не переход от состояния к состоянию, от аффекта к аффекту, от бытия к бытию благодаря «квантовому переходу» ведомому мифической энергией, закон превращения энергии здесь — частный случай, а перехода, который и есть форма наличного бытия, перехода от ничто к ничто.

Та бесконечность, которая протекла до меня, она в каждой клетке здесь-сейчас. И вот эта неведомая сила, которая в превращении, она «заставляет», принуждает меня к действию, ее нет ни в генах, нигде, и все же она существует, прием проблема не в том, чтобы ею овладеть, а в том, чтобы сделать ее управляемой, то есть не порываться в тоске прочь — будь что будет и смотреть куда вынесет, а оставлять все остальное, что не привиделось и не предвосхитилось. То есть, интерес порожден не нуждой, а избытком бытия. Не истощение, а через край исполненность.

Но нет, вопрос ведь в том, что интерес в свободном не детерминированном действии, и это не свобода воли, не «квантовый переход», хотя похоже. Человек не состоит из атомов. Хотя поражает, что в мозгу их больше, чем звезд в Галактике. Что побуждает покидать себя и уходить в себя? Какая страсть?

Что заставляет писать картины, а потом о них? Откуда это? Боюсь подумать.

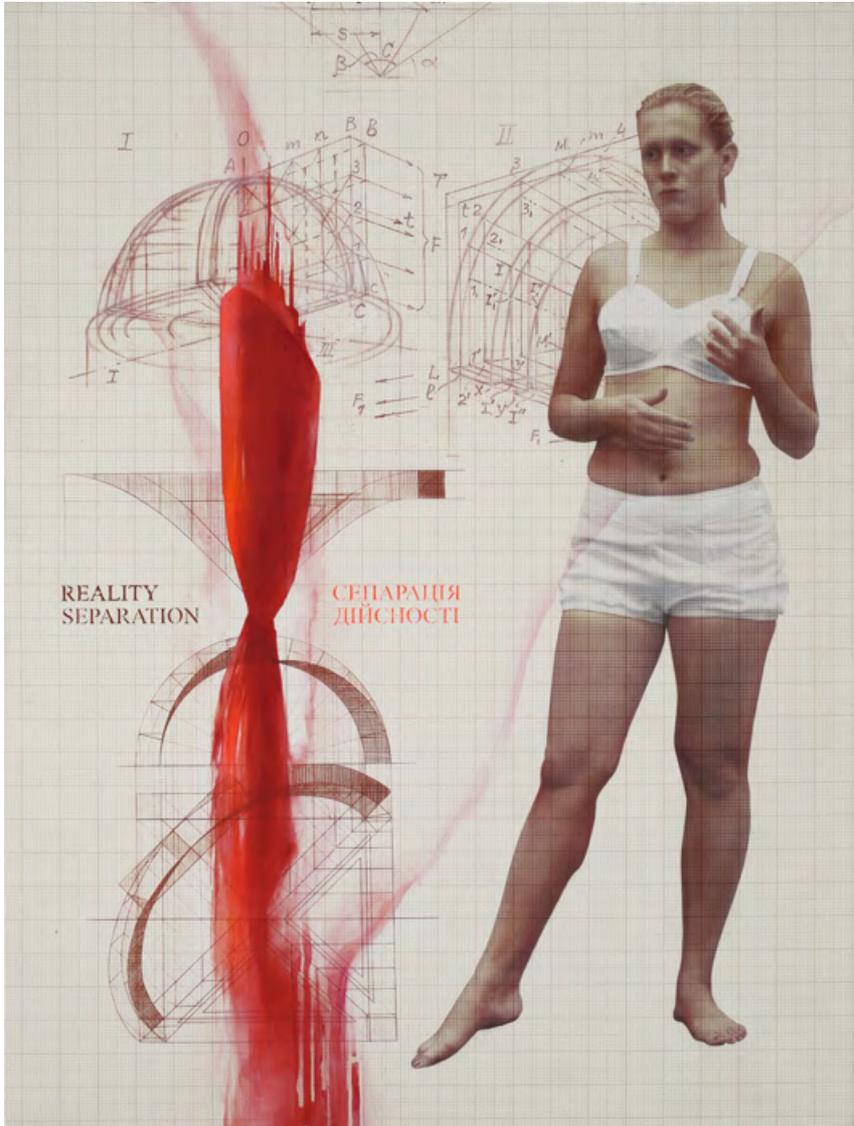
Воображению свойственно только отрицание, — оно предел возможностей рассудка. В своем первичном явлении воображение прокажено — полностью поглощено аффектами и страстями. И они не требуют объективации и доказательств, изображая и воображая прихоть («хіть» — бескорыстное вожеление), как некую объективность субъективного восприятия. Нежная объективность.

Желание, прихоть — похоть времени, иноформа обладания, но имеет и прагматическую (не прагма, — «праксис» и его чувство, дело, интересное своим самопереживанием — оно же самопожертвование) подоплеку — весь интерес — смотреть незаинтересованно, глазеть без причины, не отягощено ни логикой, ни озадаченностью, что бы это значило, не обеспокоенностью о «судьбах» искусства, ни соображениями — искусство ли это.

Все это так же банально, как поиски смысла. Пора понять, что смысла, в том числе и жизни, нет. И даже сотворять его смешно — все хрупко, неверно и мгновенно. Искать бессмысленно. До каждого человека — бесконечность, после — та же бесконечность вокруг на миллиарды, это только в пределах досягаемости разума вселенная, которая только может быть Универсумом, а ты посередине, и та же бесконечность, и мгновенная вечность.

Ты даже превосходишь эту вечность, на целое сознание, которое одиноко мерцает как самосознание всего этого развития, всей вселенной. Она и вселенная только потому, что ты вселился, как ее готовое и удавшееся творений, и это теплиться на этом космическом холоде, и живет какими-то безнадежными «интересами» — это невероятно, почти чудовищно. Этот жалкий диапазон жизни, температур, слышимого, видимого — поразительно. Этот уникальный микрохроматизм чувств, когда хроматизм не ряд, а частотность и пульсация отношений, а потому объективен, хотя кажется произвольным — и все это, вместо того чтобы хотя бы удивиться, с апломбом и самомнением «живет». И свысока судит о жизни... Не будем о грустном.

Можно сотворять или «возникать» при этом, а можно довольствоваться ассоциативным рядом, без продолжения. Свободная ассоциация идей, — с одной стороны, и с той же стороны «Диссенсунс» Ж. Рансьера (говорю с иронией, тут и раскуроченный смысл, и бесчувственность, и обесмысливание, «какой сенс», словом, отстранение и нечувствительность, неоощаемость), который отсылает к некоему «господствующему состоянию языка, под вопросом смысл существования разделения слов и вещей». Так что имею право видеть то, что хочу. Но в этом и принципиальная опасность, потому что окрепшее сознание и «состояние души» — та музыка, которая «имманентное состояние» ее (Гегель) приобретают видимую самостоятельность в этом отречении, в абсолюции (не над никакой «тотализацией») и в «отрешении» — покушается на предмет. Единственное, что может сделать — разрушить в отрицании. И не каким-то хитрым образом «деконструкции», разобрать, разобравшись в устройстве «принципиальной схемы». Нет, разрушить, как переосуществить, не разочароваться, а переочаровать. Перенаправить «усилие», использовав естественное притяжение, рассчитав траекторию и переориентировать во вновь созданном пространстве.



СЕПАРАЦІЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ, из серии «ПРОЕКЦИИ», 2015

Так что картины Сидоренко не автономны, не остановленное движение, движение в момент схватывания ушло, а осталась вспышка, вырывающая в непроглядной тьме нечто, с трудом узнаваемое или неузнаваемое вовсе. Рапид, молния. Ассоциация: «на что это похоже» или не похоже. Рваные края приближения, а не только по контуру.

Ветвящаяся озаряющая волна света и только много погодя приходит звук, «погромыхивание», раскат запоздалый мысли, рефлексии, ассоциации. Сначала зарница, потом накатывает раскат и приседаешь от испуга, вздрагивая, хотя удар приходится на звук. Молния и много позже, считаешь секунды, — гром рефлексии. Мысль — «далеко» еще... и далеко еще не все. Речь увиденного, которая как раскат, порождена этой озаренностью, вспарывающей молнией увиденного. Но на сетчатке медленно тающие, увиденные фигуры. Это удар времени. И воробьиная ночь сухой грозы, которая видна немногим, а духоте оставленности и пустоты.

А. Ключе, упомянутый уже, писал, что этой «вырванности» можно избежать, стоит стать на пять минут осторожь, и все пройдет мимо, не заденет. Таковы все картины Сидоренко, — не только последние «серии». И только озон. Что-то произошло. То, что мимо, схватывается отрицательным явлением.

Я не буду доказывать, что произведения Сидоренко, причем не только последние серии, но разных периодов, циклов, не периодичны и не «акристалличны», в каждом моменте (не фрагменте, а именно во временном мгновении) они являются феномен превращения, даже если он сам этого не видит и не ощущает, и своей мнимой данностью, длительностью, и точностью (не мнимой — мнящей), а подчеркнуто, до фанатизма выстроенной и используемой если не методом, то приемом.

И это не банальное превращение одного в другое, ну, например «соколом ударился об землю и оказался Иван Царевич», не из «березы в ольху» или «превращение» Кафки — тут превращаемость иного рода, то есть выход за пределы только живописи, когда смотришь на видимое, и видишь другое, а потом забываешь изображение в мышлении, хотя картины не повод, не стартовые площадки, но в них проступает та уникальная и неповторимая всеобщность, которая есть в музыке, поэзии, философии, но не называется, не именуется, чтобы не спугнуть.

Его картины не ловушки, силки, капканы которыми надо поймать живость впечатлений и ощущений — это движение, которое не останавливается — сокровенная длительность, «плинність». «Бог есть вещь мыслящая (*res cogitans*)». Спиноза. Только здесь наоборот: Произведение — вещь мыслящая, освобождающая(ся) от вещиности, но вещающая человеческим голосом, проговаривающаяся

протяжением в пространстве и во времени. Потому что, не смотря на то, что она длится, но стремится к одновременности, которую в интенции видит единством.

Так что Спиноза может быть прямым комментарием к произведениям Сидоренко. Шутка, но впечатляет «склеивание» без швов и зазора текста Спинозы и образов Сидоренко. *«Объектом идеи, составляющей человеческую душу, служит тело, иными словами известный модус протяжения, существующий в действительности (актуально), и ничего более».* (Но сам Виктор Сидоренко настаивает на том, что поверхностное искусствознание «хуже карасину». Поэтому предвосхищает возвращения философии искусства. А она никуда не уходила, только трансформировалась, предпочитая «умозрение в красках» а не в словах, точно так же у философии свои краски и своя музыка — на самом деле принципиальных различий, между философией, музыкой, живописью поэзией, пластикой и т. п. нет. Демаркации искусственны, и обычно их не замечают.

Те, кто живет на пределе, пределов не знают. Кто *хочет*, полагает меру, определенность сохраняя этические, уместные, местечковые принципы, возвращая предел в себе, чтобы оставаться в рамках «приличий», кто не хочет — вольному воля.

В этом смысле видовых различий нет, они только для школьных представлений. Когда чувствами становятся сами музыка, философия, живопись, поэзия... в едином, абсолютном движении жизни, когда они превращаются в сущностные силы, тогда перестают хлопотать о «междисциплинарных исследованиях» — это маразм, как и то, чтобы выдавать «паспорта» специальностям, а искусству и философии желтые билеты, как белые билеты физике — годна к нестройной, что порождено попыткой построить.

Мысль не устанавливает разницу (только принимает к сведению или игнорирует и не тиражируется в розницу и оптом), не создает каталог и навесит ярлыки (хотя именно мысль так и поступает, допытываясь, в чем разница и непохожесть), да и не в синтезе дело — это и так происходит, а в том, чтобы понять и почувствовать это всеединство. Произведение меняется, но вместе со мной и каждым его воспринимающим в едином движении развития. Высказать это не банально не поучится — это ловушка всеобщего, можно только намекнуть. Произведение, текст — как слабый кивок головы, указание, обозначение взглядом: «вот».

Конечно, спекуляции ничего не объясняют, но «Порядок и связь идей те же, что порядок и связь вещей» (Спиноза) Поэтому идея — ближайшая причина того, что художник рисует. И то, что составляет форму человека — не есть субстанциональность.

Это объясняет то, что людей может существовать много, а субстанция — одна, хотя действует человек как субстанция, и это наследует произведение — оно на мгновение, но претендует на то, чтобы быть центром если не Вселенной, то мира. К сущности вещи, — говорит Спиноза, относится то, без чего она не может существовать. Без своего ремесла кое-как существовать можно, но вот без живописи Сидоренко не существует актуально.

Иными словами, действительное и актуальное есть идея, которая существует объективно, хотя бы в произведении, но по Спинозе не может быть идеи несуществующей вещи, а тем, что художник актуализирует, то есть создает произведение, воплощая, «втілює» идею или эйдос. Художник актуализирует, но не опровергает это положение Спинозы, в самом деле самым делом — которое и есть превращение как отрицание отрицания.

То есть каждый раз заново решает проблемы, демонстрируя как «мышление длится в протяженности». Мышление и протяженность атрибуты одной субстанции, а пространство и время в данном случае модусы самого дела. То есть модусы и даже фигуры могут быть атрибутами, а атрибуты модусами и фигурами, взаимопереходы — а не подстановки. С Субстанцией сложнее, но субстанциальность присуща любой сущности. Вопрос о единственности и множественности (Лейбниц) субстанций, как ни странно — не принципиален в искусстве. Но если идти на принцип, то тогда это осуществляется в идее, в допущении.

Нужно ли отягощать увиденное, тяжеловесной метафизикой? Не знаю. Но можно. Какую бы проблему не взять, в любой период истории — все они приложимы к любому феномену, любому «элементу» искусства, хотя ни прибавляют и не отнимают ничего от первого впечатления, и так же безразличны к нему и равнодушны. Любая проблема причастна и пристрастна к любому артефакту, феномену.

Я волен говорить о чем угодно, но значимым сказанное будет только когда появляемся «мы». Причем не обязательно в консонансе, как «сладостное трезвучие» (Оннегер), а в любом диссонансе и, как это ни прискорбно, не только в слышимом, но и по ту сторону звукового диапазона и видимого любой области, которая не предвидится: в чувствах, аналога которым нет, в, которые «может быть», — появятся или не появятся, есть и не есть, то что называлось «природой», «фюзисом» во всех своих превращениях.

И если «мы» (!) начнем копать в этом, то утонем на первых же тактах, например, философии Гераклита, хотя никакой философии нет. Мы потеряемся среди фантастических вариаций Платона, Аристотеля, среди великолепных эскапад неоплатоников, открыв рот, читая Дионисия Ареопагита, Псевдо-Дионисия, неоплатоников, и будем заворожены утонченностью и изощренностью Эригены, и вообще схоластики, в которой можно остаться до скону, навеки, или идти дальше, вплоть до современности, бродить, странствовать во всем этом великолепии мысли и недомыслия, упиваясь ощущением мышления, как такового в интеллигибельном созерцании, среди всех этих грандиозных, вровень с развитием материи построений, откровений, самоуверенных, сомневающих, сомнительных, сущностей, форм, людей, разбираясь с природой природы, с развитием, с собой и предпочитая бесчисленные возможности потенциальной (дурной) бесконечности, актуальной бесконечности, которая — и реальна и свободна, но реально и само отрицание — ввиду предполагаемой смерти, которой все питается: тут и «Жить — значит умирать», и «На свете смерти нет...» (А. Тарковский), и «Бессмертна смерть — она на страже в счастья час, она нас ждет, она нас жаждет и плачет в нас»... (Рильке).

Именно банальность этого завораживает.

Но мне кажется, и искусству — кажется, которое укоренено в двух бесконечностях: потенциальной и актуальной, что все это — взаимопереход этих бесконечностей потенциальной и актуальной, будущего и прошлого, разрешаемые в настоящем, настоящим Образом, и оно, искусство, какое бы оно ни было, пытается удержать их, это противоречие бытию и ничто в «максимуме и минимуме», остановить мгновение, как вздох, как задержанное дыхание, не смотря на невозможность, и все же, смотря в упор во все глаза именно на невозможность, воплощая ее во всем, до чего может дотянуться. Удерживание, даже если это равновесие, стремится, устремляется, гонится к разрешению, со всей скоростью, ускоряется искусственно, к прохождению — все равно это — торможение (не тормози).

Как для того, чтобы рассмотреть свет, надо двигаться параллельно со скоростью света или против скорости, в лоб тогда природа

искусства прямо противоположно природе, натуральности — это не соразмерность, а распахнутость навстречу. Природа не иллюстрация к искусству, не подоплека, смысл и красота природы не естественны, а искусством, образом оттеняется. Все в натурфилософии, в том числе и в схоластике с ее «эмпириями», все написанное — «о Красоте в природе». Да в той же «немецкой классике» было всегда, и натурфилософия, и «диалектика природы», но с чувствами иначе — они консервативны. И Природа чувств поразительная и не физична, не биологична и не химична — она идеальна.

Чувство — воплощенное противоречие, и им существует. Оно не может без дихотомии (звучит как тахикардия). Сдвоенность бытия, как сердцебиение. Паллада. Антиномия его с собой необходимая боль раздвоения, Чтобы чувство почувствовать. Свое другое та апория, которая заставляет биться, пульсировать и не затухать — это излучение, которое чувство наследует от чувственно-практической деятельности и длит в себе тем показывая, что является существенным атрибутом развития, — того всеобщего развития, которое движение материи. Только тут есть нечто превышающее. Материя в своем движении не создана, а чувства возникают и становятся, сохраняя два начала. С одной стороны — они порождение этого бесконечного превращения движения, с другой, они — порождение самих себя.

И одно дело знать, а другое дело почувствовать это единство, как твое собственное чувство и довести его до презируемого ощущения, схватывая это единство, как то, что банально выражается, «и тут у меня сжалось сердце»: жалость ко всеобщему развитию.

Вдруг запоздало понимая, что

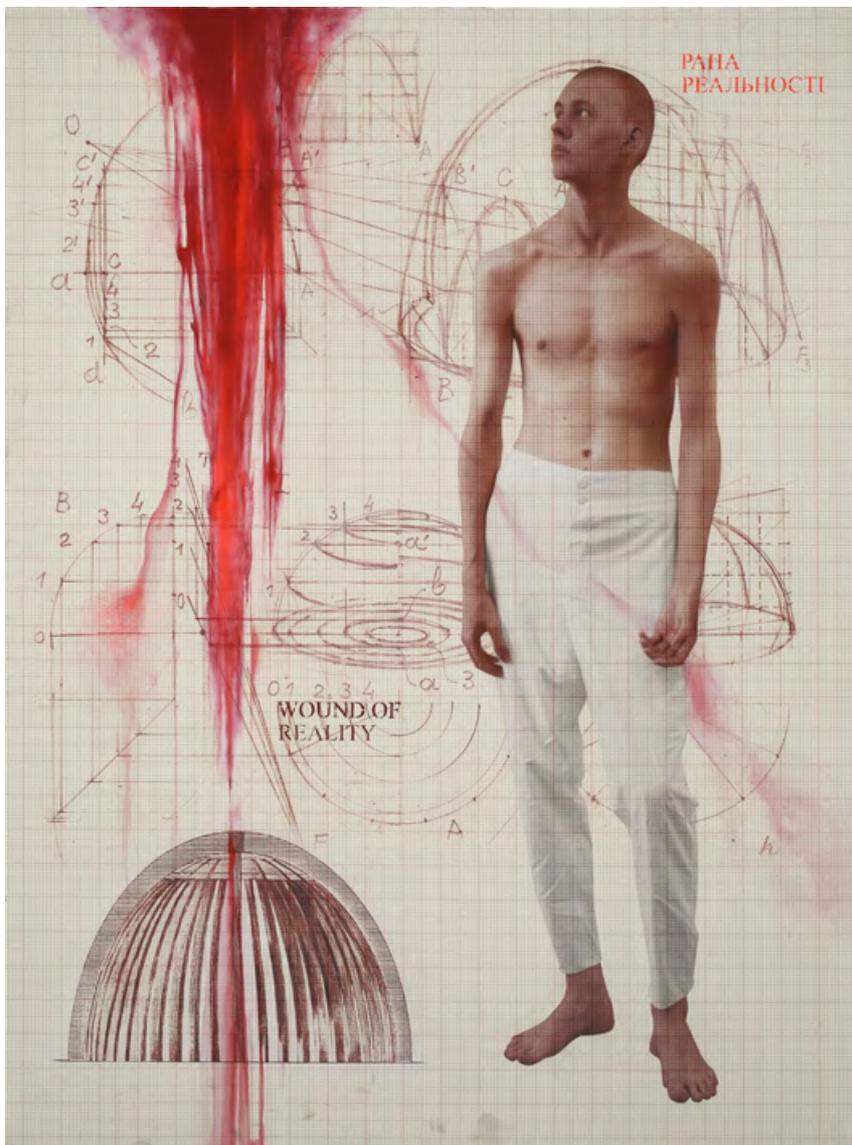
natura creans et non create — творящее не тварное начало;

natura creans et create — творящее тварное начало;

natura non creans et creata — не творящее тварное начало;

natura non non creans et non creana — не творящее не тварное начало —

все эти четыре начала, ясно артикулированные Эриугеной, восходят к четырем причинам у Аристотеля, творясь неотвратимо, как



РАНА РЕАЛЬНОСТИ, из серии «ПРОЕКЦИИ», 2015

творящее тварное начало *causa efficiens*,
нетворящее сотворенное начало *causa formalis*,
нетворящее несотворенное начало *causa materialis*,
нетворящее несотворенное начало *causa finalis*.

А все это смутно напоминает четыре стихии, и вдруг понимаешь, что кварто-квинтовый круг тоже отсюда (как и «блатной квадрат», как и банальное «все стало на свои места, едва сыграли Баха»), не случайно музыка входила в обучение наравне с диалектикой и никаких «начал» и вот когда ты понимаешь, что все это давно известно и теперь только — «готовые краски» то, осознаешь, что все это — «вопрос времени», и не зависит от того, знаешь ты это или нет, как не зависит от времени.

Ты и раньше понимал, что «все во всем, как сущее настоящее», что все возникает и уничтожается, что есть в этом квадрате пятый, негласный, как теперь бы сказали — «по умолчанию» — момент — *transitus*, тансценденция, переход и все это — единство трансцендентного и трансцендентального — только имена здесь ничего не значат. Все это вызывает онемение. И никакого начала, хотя о нем речь, никакой природы, — но все же о ней. И понимаешь, что Спиноза со своими положениями (*proposition* — их переводят как «теоремы», поскольку речь идет о геометрическом методе!?) просто прилежно повторил то, что усвоил. А аффекты — это положения и страсти — старая песня, что для свободы мышления надо от них избавляться и обуздывать. Но не доказано почему. И природа, порождающая с природой порожденной — для Спинозы более чем полутысячелетняя традиция — общее место, а ежели поднатуриться, то и перевалит за полторы тысячи лет. — но все это знаешь и не удивляешься, пока однажды все это не начинает идти в рост, как будто не только видишь воочию «огонь мерами угасающий и мерами возгорающийся», а еще и греешься у этого огня и мировой огонь используешь, чтобы спроворить себе какой-никакой нехитрый «закусон».

Когда речь идет о природе, можно пойти по «легкому пути пытаться забыть в истории понятий, в малом, например, фрагменте,

как «фюзис» и «пан» уживаются на одной «территории». Можно говорить о природе человеческого, то есть причастности человеку. Рассматривать трансформации этого понятия от «фюзиса» к «натуре». И в «натуре», «чисто конкретно», провозглашать: «назад к природе». Сочинять натурфилософии, вплоть до «Диалектики природы», испытывать все современные предрассудки на себе — Смысл в том, что все оттенки будут присутствовать и вся история вопроса, независимо от того знаем мы об этом или не знаем, будут составлять единство и сводиться к тому, что все это об одном.

Мы можем говорить о природе человека, о природе как основании, первоначале, братской могиле», о природе как о свойстве и чистом количестве, о ней, родимой, как о сущности и как о явлении, о свете. И о темной стороне развития, о внешности движения и содержательно, как о изнаночной стороне, о вывернутости определенной формы, наконец о субъекте и объекте природы, ее лике и безразличии она останется безразличной по отношению к догматическим изменениям своего понятия. Так звезды безразличны к названиям созвездий.

В данном случае речь о «природе искусства», которое будет стремиться сохранить два начала, не помышлять об уходе в основание, о создании собственной природы, и этот уход в основание, превращение в абсолютное ничто, в создание природы как «стихий» возникновения и исчезновения — в этом сущность и «вторая природа» искусства, которое стремится превратиться в норв. Искусство возвращает свою бездомность и неприкаянность, странствуя и испытывая ностальгию (по) покинутости.

Поэтому оно охотно заканчивает свой путь, не искусство конечно, а произведение, упокоеваясь в музеях. (Это не Бишоп с ее агрессивным, радикальным, экстремальным музееведением «Не превращение дворца в музей» Зедльмайера, и не о музеях совсем. Искусство в своем существовании совсем не музей).

Музеи — кладбища, дома для престарелых, дома призрения, сиротские сумасшедшие, пантеоны, где произведение — надгробие. «Под каждой могильной плитой спит всемирная история» (Гете). Став индустрией развлечений — это фабрика игрушек и дом

терпимости на кладбище. Оттого что этой отрасли индустрии я отказываю в названии искусства — ему не холодно ни жарко. Жизнь искусства, его *природа* — в ином.

Инаковость — почти смысл искусства, по крайней мере — примета его присутствия. «Этость» и «чтойность» (как и «яйность»), настигают, показывая, что не являются домyslom и вымыслom схоластики.

«Эссе» (esse) — «вот-бытие», по отношению к искусству всегда ускользает — оно не дано и прекрасно демонстрирует, что чувства противоречивы. Полностью умещается в пространстве бытия и ничто, духа и материи, духа и души, в любом противоречии, не позволяя ему разрешиться или «схлопываться», но не диалектически «и то и другое» против «или-или» формальной логики, игнорируя закон «исключенного третьего или тождоного третьего», а апофатически — «ни то, ни другое», а что? — Ничто. Тотализация и самообожествление искусства в этом. В укоренении в ничто.

Природа человеческих чувств не в «этосе», месте искусства, но и не вместо него — в «доме» и домовине. Этос — жилище, место-пребывание, нор, обитание, обитель, и отношение «фюзис» и «этос» — одно из сущностных определений бытия.

Так что все буйство технологий имеет свои ощущения и чувства, к искусству имеющие отношения, как секс-игрушки и манекены к любви. Другое дело, что современное искусство не знает живых чувств — только имитаторы и эрзацы, то с этим ничего поделать невозможно. Пусть себе доживает, выживая из ума, впрочем, оно от ума давно отказалось.

Вот то немного, что еще сохраняется благодаря эксплуатации живого труда, а именно необоснованно, не запрограммировано, случайно, но с необходимостью производимые чувства человека, как издержки производства еще поддерживают человеческое в человеке. Так что искусство, способное к самоидеализации, питающееся живыми чувствами, эмоциями и ощущениями, как слабое дыхание, еще кое-как теплится.

Отбросив ложную жалость и сентиментальность можно точно сказать, что с одной стороны искусство получает огромную власть,

с которой не справляется, — так завораживает сама способность и возможность подчинять, «поработать» людей, а чем именно — все равно. Оно чрезвычайно жестоко, но не со зла.

Как побочный эффект соблазн унификации вместо неуправляемой универсализации. Проще простого привить привычку, ощущение к определенным суррогатам, посадить на игры искусства, как на наркотик, удовлетворившись пустой формы, а с другой так, где искусство еще живет — оно не жизнеспособно. Оно давно бы загнулось, но поддерживается именно тем, что его формируют ни для чего, походя, как издержки производства, и стремятся извести в сущности.

Искусство апеллирует к тому, что есть, а уже пришла пора создавать то, что не имеет аналога. Хотя искусство только тем и занималось, создавая то, чего нет из «подручного материала», заставляя его представлять нечто не по своему образу и подобию и развиваться в пространствах и временах, которых нет в помине, в воспоминании, являясь в «новом свете»

Это не возрожденный хаос, имманентность, конечная цель, непосредственность. Не реанимационные работы или раскопки. Восстановление «как было» и «моделирование, макетирование как было.

Тут в пору, заниматься классической проблемой «прекрасного в природе», как это делал Гегель или «Философией искусства» по-шеллинговски рассуждая об абсолютном, как основании искусства (относительная истина здесь есть, поскольку абсолютно только движение) — суть в том, что эта последовательность одновременна, универсальна «унум версус алииа» — единичное и общее зараз, и все это светится, сквозит, мерцает в каждом произведении, в том числе, и в сотворенных Сидоренко. «Этос и аффект» — само собой, само по себе и по природе.

Потому что, одно дело об этом знать, а совсем другое дело почувствовать все в личном опыте. С одной стороны, восторг, разрывающий сердце, когда читаешь, да того же Эриугену «Перифюсеон» или одного из его переводчиков В. В. Петрова «Тотальность природы и методы ее исследования в “Перифюсеоне” Эриугены», а с другой

стороны — бешенное чувство жалости ко всему: и к Эриугене, и к Петрову — к чему все это? Все эти невероятные тонкости? Если сам ты много проигрываешь перед этой невероятной бесконечностью, утонченностью, и времени мало, и мысли, собственно твои — никакие. Жалкий отголосок иной музыки — музыки развития.

Конечно, радость, что даже одна строчка, не говоря о многих томах, неисчерпаема, что музыка... поэзия... живопись... и даже если только пройтись по верхам (а надо непременно «по верхам» — эта страсть к вершинам — хоть тоже мне «высоты» — «победоносное» восхождение на «Владимирскую горку», и то страдаешь «горной болезнью» — она же «звездная» — «мне открылось», но ведь воспринимаешь, чувствуешь) уже — обожрешься, и главное: ничего не поймешь. Не знаю, я физически чувствую, что книги устаревают, еще не начавшись. Что еще можно сказать?

С другой стороны, точное ощущение, что только я в данном месте и в данный момент — основание жизни всего остального. И когда говорю о «природе» человеческих чувств, то это остальное не оставленное. Невероятная радость, что ты все это видишь, слышишь и соучаствуешь, поскольку, по гениальному выражению А. Суворова, «видишь и слышишь ушами и глазами всего человечества». «Кто был — в ничто не обратится, причастный бытию — блажен (Гете), и «Блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые», и прочая мифологическая ерунда всепрощения и *всепрощания* — «мне умирать, и вам не отвертеться», то о каком «блаженстве» идет речь? «Блаженство не есть награда за добродетель, но сама добродетель; и мы наслаждаемся им не потому, что обуздываем свои страсти, но, наоборот, вследствие того, что мы наслаждаемся им, мы в состоянии обуздывать свои страсти» (См.: Спиноза. Этика. Часть пятая. О могуществе разума или о человеческой свободе. Теорема 42).

Вот только что за свобода без страстей, без аффектов? (Как-то уговаривал маленькую внучку спокойно все воспринимать, без эмоций. «И что? — возмутилась она, — так спокойно и жить?! До самой смерти?!»)

Искусство — это абсолютное беспокойство даже когда оно изображает вечный покой. Как раз в искусстве — это составляет его:

и суть, и свободу, да и наслаждение — не самоцель, как и ощущение удовольствия /неудовольствия, но я не об этом. А о том, что Спиноза — тоже наследник схоластики, как и Кант, и его четыре антиномии обязательны для любого произведения и искусства в целом.

Все оттуда, от схоластики, которая опять-таки от античности, и не только. И Кант, и Декарт, и Мальбранш — из одного корня: и свободные университеты и осужденные на костер книги (этот огонь совсем не тот, «который по выражению В. Шкловского жгут рукописи, чтобы при их неверном свете, отогревая руки, пишут новые и который не самых худший читатель»), и преданные анафеме.

Светоносная эстетика, и когда начинаешь чувствовать, это твой мир «имеет начало и не имеет его в пространстве и во времени», и что все четыре антиномии не «изобретение» Канта, который не совершал никакого «коперниканского переворота», а был прилежным и скрупулезным школяром догматической школы, и не помышлял пробивать лбом никакие стены, как и Спиноза вовсе не хотел прославиться в веках — «неудобно как-то получилось», право.

Суть одна — просто делать свое дело, а главное, что все, так или иначе проявляется во всем, даже если мы не знаем об этом, и не нужно быть светочем и заниматься самосожжением. Точно так же, как Эриугена, проклятый церковью, отлученный — его книги преданы костру, а сам он по слухам, погиб, заколотый «перьями свои учеников» — хотя думаю эта легенда — метафора, понятая буквально, то есть ученички просто доносили письменно (о пользе грамотности) на своего учителя — обычное дело, но символично, так вот он спокойно занимался переводами, и не знал, что он родоначальник «схоластики».

И так во всем: жизнь не соответствует существованию. Редко когда, но подлинно человеческое, совпадает по тотальности, целостности. Об этом можно даже не догадываться. Поэтому Спиноза, Гете и Моцарт похожи и даже какой-нибудь «несоответствующий», хотя здесь нет табели о рангах и заслуженных, «засрабкультов» — уровень не усилием, а страстью и причастностью той же «природе». И все исторические определения «природы»: от «фюзис» до банального обозначения «естественности», «непосредственности» здесь только оттенки чего-то, «природу» превышающего. Сверх-естественность.

Все, что говорил Спиноза о телесности приложимо, полагаемо (теорема — неправильно переведенное «proposition») к творчеству Сидоренко буквально. Но и все, что сказал Т. Адорно или

Максим Исповедник, Дионисий Ареопагит или Аристотель — тоже. Искусство схоластично. И не положенное. Оно разное и никакое.

Но если задаться целью связать его светоносной эстетикой, вплоть до Зедльмайера, то оно отзовется и на это, и воспримет, и завтра забудет.

То есть искусство принимает любые формы, подражая становлению, но это проходит как несущественное движение отражения. Образ и отражение не совпадает. Способ развертывания не идентичен способу дела.

Осуществительное движение. Искусство не подражает, оно отражает и тем преобразует отражаемое. Взгляд на себя схоластики, или античности в магическом зеркале искусства и то, что смотрится и вглядывается (*взглядывается*, как *взнуздывается*) никогда не вернется к себе, в себя, зато искусство это не запомнит, не заденет, оставит таким каким оно есть.

Эта странная способность неизменной изменчивости «вгрызающиеся отражения» сущностей (они как раз не отражаются в «зеркала» как вурдалаки, питающиеся временем будто кровью) способность искусства быть неуловимым — пользоваться видимостью субстанциональности, выдавать себя за субстанцию — потенциальность (мощь) искусства наследуется им от непосредственного движения, деятельности, которая чувства порождает.

«Перифюсеон»» живет мной, как и все остальное, мной и другими в единстве музыки живописи, философии, архитектуры — всего человеческого. И, к сожалению, бесчеловечного, от которого приходится не отрещиваться, а избавляться.

Хотя это и можно сделать, прорваться к этой «абсолютной красоте» только забыв свое я, совлекая тварность, и меняя «природу» всем своим существом. Никаких пределов. Предел сам переход. То есть пределы есть, как и границы, но вопрос в снятии и преодолении, а не демаркации бесконечности. Анализ и синтез — одно.

Это понятно без теории. Но, когда ты находишься в постоянном движении, как часть всей это круговерти, вечного становления, то подобно тому, как музыканты (хорошие музыканты) чувствуют не музыку, а музыкой, художники, не просто «наслаждаются», но



РИТУАЛЬНЫЕ ТАНЦЫ (эскиз), 1997

чувствуют живописью, то ты все это невольно, а, в общем, совершенно вольно (смирно и кругом. Шучу) чувствуешь все это — не скажу, философией, — самим этим всеобщим движением (нагло, да).

То есть поскольку музыка, живопись и философия и все возможные чувства и невозможные, которые еще не существуют, — не опосредствующие превращенные формы, но и есть та стихия, которая не знает непосредственности и опосредования, с опосредствованием — она — единое чувство абсолютного. Его имманентность не волнует.

Это чувство ничто (Чувство ничто, и чувство — ничто. Или метафизика — *μετά τά φυσικά* — благоговейно перерисовываю греческие буквы. Отвага «выдвинутого в Ничто». Хайдеггер, надо сказать, что при всей нелюбви к его пафосу — по отношению к метафизике, был прав.

Поэтому и нео-схоластика и моя замороженность (преображенность) этим фанатичным всепожирающим огнем у которого не согреешься, потому что это холодный, адский пламень синтеза, аскезой, которая — не верна, не научна, но горит в каждом, отваживающимся хоть что-то делать, на что-то решиться без остатка, и именно в это «без остатка — вся полнота бытия когда вопросы метафизики, превращаются, трансцендируют в диалектику. Метафизика снимается без остатка, переходит в иное агрегатное, но не состояние, а в форму развития, и одоление «формы форм» — не жалкое трансцендирование, а становление. Самое трудное разрешить это переход, сознательно позволить, и довести противоречие метафизики и диалектики до разрешения.

Это все та же проблема номинализма и реализма, множественности и единичности, вечности и бесконечности, пространства и времени, формы и содержания и дело не признании и поиске противоречий тут дело в том, чтобы остаться в единстве бытия и ничто. Так что:

«Открытости Ничто нет никакой самости и никакой свободы. Как обстоит дело с Ничто? Ничто открывается вместе с сущим и в сущем как в своей полноте ускользающим. В светлой ночи ужасающего Ничто впервые происходит простейшее раскрытие сущего как такового. В ужасе происходит отшатывание от чего-то, но это

отшатывание — не бегство, а оцепенелый покой. Ничтожение никак не позволяет списать себя за счет уничтожения и отрицания» (Хайдеггер).

Я боюсь себе представить, о чем думает Сидоренко (и какие у него цели, и есть ли они, куда стремятся его герои), глядя на свои произведения, он, который знает всю подноготную и подлинную (а подноготная и подлинная правды — получены под пыткой) подоплеку своих картин, набросков, своей жизни в каждом жесте — то себя то не уйдешь и не соврешь, не убедишь в самообмане?

Да, это и есть полнота бытия, которая останавливает время заставляет видеть эти картины, независимо от того нравятся или не нравятся. Хотя, что и говорить, — смотреть иногда страшно. Тревожно и как ни странно, обреченно. Я могу говорить что угодно, взмахнув об артикуляции, полиритмике, математической выверенности, на мой взгляд, слишком точной, и потому беспощадной, но я бы хотел промолчать о «дальнейшем».

Я ведь вижу как вспыхнувшие циклы «Ультра «Си», «Мнемозины» (так я называю «Амнезию»), ритуальные танцы, Цитохронизм, Жернова времени, Аутентификация, Деперсонификация — здесь еще все построено на столкновении «Остановись мгновение» и мучительной попытке что-то вспомнить — вот то неизвестное, в чем отражения никак не отражаются, увязнув. Проблема памяти, как запах первых капель дождя на раскаленный асфальт, когда остро пахнет пылью и водой, как запах — чувство города. Каждое мгновение, работа уникальны, но только все вместе они производят невероятное ощущение необратимой потери. Это не мультипликация, не кинолента, когда все эти полотна составляют кинематографическую последовательность, являя подобие движения. Но знать бы, что забыто. Там еще поиски и неведомое. Попытки распознавания и восприятие.

И вся литература об этом бессильна, от Платона, до суетящегося и плоского А. Бергсона с его «Материей и памятью» от Аристотеля до П. Рикёра с его «Памятью, историей, забвением». Здесь не задается основной вопрос «феноменологии памяти», кому она принадлежит, кто помнит и что?

Память существует как объективная реальность и она сопротивляется, но уступает. Сидоренко при помощи, во многом, случайных

образов пытается вспомнить не то, что было, а то, что происходит. То, что привиделось. Трудно сказать, вспомнить или вытеснить, а может забыться и избавиться в беспомощности от самого себя. Я понимаю, что не вправе копаться во всем этом, но в последних работах, его персонажи точно ничего не помнят, даже себя. «Я-сам как другой» (Одноименное название работы Рикера).

Тут бесконечные вариации об отношении памяти и воображения об анамнезисе мнемо-техниках, эйконе и фантазии. «Рыхлое сердце» истории, когда «здесь нужно, чтоб душа была тверда, здесь страх не должен подавать совета», когда не в силах преодолеть страх перед исчезновением. Не поиски соответствия, отпечатка, эктипа, а создание образа, как универсальной метафоры, причем беспримерной. Свидетельства здесь бессильны — они все ложны, даже если «косят» под исторический факт.

Тут лжесвидетельствование либо против истории, либо против истины. История и истина не совпадают. Это побочный вопрос и конечно, Сидоренко не может быть свидетелем эпохи, в которой жил, он схватывает по истине образа, и здесь можно ручаться, что он почти так видит, но суть не в этом — то, о чем вспоминает и забывает Сидоренко — не является его опытом — это память о памяти. О том, что не существовало — ложное воспоминание, но то ли автор хочет, чтобы так было, то ли, наоборот старается переписать историю, по-честному, но это точно, впечатление не из увиденного. «Внутреннее усмотрение».

Однако, чтобы безапелляционно об этом судить, необходимо иметь гарантии своей правоты, и самомнение, которое не прощается. Я о другом, что в отношении памяти о прошлом, мы, находясь не в художественном воображении, никак судить не можем. Это не «Археология знания» Мишеля Фуко. Его тон — неприятен. Работы Сидоренко этого времени — тоска по себе.

Однако, начиная с «Левитации», все ясно. Избавление от времени, как от силы тяжести. Взлет не по своей воле, и обретенная способность не вызывает изумления. Это не полет, а зависание.

Здесь уже, — или я что-то перевираю, — персонажи безымянные, они начинают смеркаться/забываться, память меркнет, время

растекается, как спинномозговая жидкость в усыхающем мозгу, заполняя лакуны. Время поглощают, перемалывают «жернова времени». Вершины превращаются в долины. Они сияют, как отблеск заката на далеких вершинах. «Срываются и блещущие звезды» (Элюар). Здесь уже ночь, а там отблеск, и понятно, что возврата нет, рассвета не будет, и что так уже не получится, время ушло, и ладно, и эти образы уже не нуждаются в искусственном старении. Что делать дальше — неясно. Жить воспоминаниями?

Так называемая тенденция искусства — это полная ерунда, нет никакой тенденции, она складывается потом, мародерами искусствоведами, которые пишут о небывалом «нон-конформизме». Да искусство — сплошной конформизм. Было им и будет. Искусство компромиссно, и даже не предавая себя — предаешь.

То же и в философии. Нонконформизм — это ненаписанное. Не созданное. Даже дневники пишут в надежде, что их прочтут. Некоторые идиоты пишут письма для того, чтобы их прочли. Ну, может быть, это тоска по общению. Так иногда бывает, когда говорят: «я старый, бездарь, сволочь», в тайной надежде или даже почти с навязчивым: ну, возрадите мне. Чтобы услышат фальшивое: Ну что Вы, какие наши годы? Вы еще молодой, почти, и вообще «гений». Разве в этом дело?

Так что остается борьба с самим собой, чтобы не сорваться и в истерике не перейти грань «художественности» — политика сдерживания. Поэтому так называемое современное искусство (а также философии и etc.) при всей своей распущенности и фривольности всегда блюдет дресс-код.

Искусство — это игра? Искусство — не игра, но игра по видимости, в пределах видимости, — чувства-то настоящие, и гибель — всерьез. Кровь не клюквенная. Но написанное кровью — не гарантия гениальности. Это как проливший кровь Ван-Гог ставит под сомнение свое творчество. Тут личность художника должна исчезнуть полностью. Отойди в сторону: ты уже все сказал, поздно что-то объяснять.

Мне все «творческие» люди напоминают переводчиков — вот где летающие каменоломни. Вот где посвященные. Нет, имена у них есть, и, хотя дилетанты зачастую их не помнят, но дело-то не в этом.

Все переводы — неудачны («неудачны» — на удачу, наугад), и страх, что это очевидно всем, отравляет жизнь.

Художник переводит с невидимого, потому, что даже создавая из ничего, он в вечности вынужден ссылаться на то, что есть и есть беспощадно — люди, занимающиеся историей философии, это хорошо знают. Композиторы, если они настоящие, просто изнывают, переводя из области неслышимого.

Пытка еще в том, что есть, кроме физических пределов, еще и страшный предел «своего времени». Не того паскудного времени, в которое умудрились вляпаться. В конце концов, нас не спрашивали. А того «своего», которое удалось нагребастать, нагрести или создать.

Зная, что человек универсален и обладая некоторыми сущностными силами, находясь в самосознании, чувствуешь себя приблизительно как компьютерщик, попавший в каменный век. Ты можешь почти все, и ничего.

Так и здесь, ютишься в истории философии (как крысы на продовольственном складе — запасы — ого!), и все, а те проблемы, до которых «дорос», или они до тебя, которые «захватили» — они настолько не ко времени, настолько не «актуальны», что даже странно становится. Хотя на самом деле неактуальных проблем нет, а вот потенциальные — есть. Сама жизнь воспринимается как вредная привычка.

Есть правда одно преимущество в этой неадекватности и неактуальности, это избыточность мышления и его нищета. И «возможность-бытие» И спасительная мысль: «Хорошо, что нет оснований всему этому», но тут же понимаешь, что это отговорка: уже то, что ты об этом помыслил, говорит о том, что этому есть все основания.

Иногда в ужас и отчаяние приводит взгляд на историю — это убожество. Эта грязь, что не оставляет сил восхищаться чужим мужеством. Да и современники тоже. Нет, смотришь с восхищением. И переводят, и на пяти работах работают, и сидят в советах, выступают на радио и телевидении, а смысл?

На моих глазах прошли жизни тысяч людей, которые писали изо всех сил, и много в этом преуспели. Я все это видел. И что, спасла

их о чего-то философия? Книги их забыты, картины их не смотрят, стихи умерли, несмотря на то, что в святцах они помянуты.

Я о том, что не надо суетиться и думать о вечном. Упоение процессом. Полнота мгновения. Невозможность. Вспоминается «Лаокоон» Лессинга. Кричат или не кричат герои? Это важно?

Герои Сидоренко безмолвны. Музыка — белый шум, и я уже задавался вопросом: «видят ли они?» Звон в ушах. Но точно — не поют. И все фрагменты, не только «серии» окончательны — обособленность, падение в единичность, но парение во всеобщем. Фатальная завершенность, даже те, прежние, которые к счастью не являются предвосхищением нынешних. Все работы сами по себе. Хотя — об одном.

Есть реализованные возможности, а есть оставленные, не сбывшиеся. Но есть мир возможностей невысказанных. О них не вспоминают не только потому, что их не было — их и не могло быть. Со времен, когда человек стал вполне, его развитие происходило в сфере социальной, общественной формы движения.

То есть, уже у человека античного была возможность, если бы его включили в современные отношения, стать современным (другое дело, хотел бы он этого? В зрелом возрасте он бы вполне мог свихнуться, но если бы взяли ребенка, и он становился в нынешнем пространстве, то развивался вполне, как современный персонаж, со всеми предрассудками и нынешними возможностями). Так что современный, нынешний человек вполне готов, чтобы мыслить, как человек будущего, если он еще будет, например, заглянув за миллион лет.

Стоить посмотреть на дистанцию своей жизни и уже поражаешься: всего-то каких-нибудь пятьдесят лет — ни мобильных, ни компьютеров, ни интернета. Другое дело, что он пользуется как человеком каменного века — интернет для современника — каменный топор, а не виртуозный инструмент. Но это издержки. Страшно, что вокруг нас — *мироколиця* — замкнутый круг, которым очерчивается современность, замыкается, замыкается в себе собой, отрешаясь, отворачиваясь — создавая — ту сторону, чтобы остаться по эту. Но «*посюсторонность*», для всеобщего оставленного, острого всеобщего развития — макрокосма, оказывается — *посторонней* — той стороной «где! Как раз здесь «огород и городят». Закладывают город, со своим центром, базарной площадью, агорой, пишут о «Граде божьем» и создают модели или их находят. С одной стороны,

человек — существо универсальное, и ребенок античности с легкостью может быть включен в современность, а с другой, он ограничен наглухо, потому что обречен мыслить в границах только своего времени, даже эмигрируя в прошлое.

И возможности не только в будущем, но и в прошлом, и вокруг — непостижимы. Ложная память. С уверенностью нельзя сказать о том, что вроде бы «хорошо изучено». Даже со знакомыми текстами обращаешься как с зыбучими песками. Все зыбко и неуверенно.

Недавно в который раз перевели «Парменид» Платона, и ведутся яростные споры по этому поводу, как будто можно докопаться до истины новым переводом.

Мы не можем вернуться. Да, любой фрагмент, обломок культуры аморфен и изменяется. Когда-то Сергей Борисович Крымский говорил, что культура голографична, любой ее обломок представляет целое, особенно под воздействием лазера. Здесь лазером не только умозрение, но и источник «энергии — сама деятельность. И измененная деятельность, бесконечно превращающаяся изменяет и восприятие, видение и память, которые не статичны.

Очень точно это видится в «Жерновах времени», хотя и жернова изнашиваются, и не время — причина изменений. Время — жертва. Оно — трение, порождено движением и оказывает ему сопротивление. В сущности, сопротивление времени и есть воля к жизни. Поэтому память — это исторический процесс. Возникают мучительные воспоминания, но мы забыли о мучительных забвениях, — *Новении (как дуновении)* и избавлении от себя. Кажется, что упрямая память консервативна, но на самом деле она банально революционна. Бывает.

В этом отношении Сидоренко наощупь, не по крохам восстанавливает и пестует ностальгию, это не тоска по прошлому, это тоска по себе, когда «не по себе». Это привидевшийся кошмар остановленности и непреходящести оставленности.

В видениях «остановленных мгновений», даже если это искусственно составленный «волейбол» с кракелюрами, затертое пространство, — фиксированное «усилие» времени: было ли это? «Запах лимонного цвета? Но ведь и было лишь это» (Леон Фелиппе). Это было? Или нет? И ответа никто не ждет.

Даже привидевшиеся Сидоренко ритуалы — фантастичны, как кошмарный сон, когда спрятаться нельзя — тут запечатлена неумолимость и поступательность. Идеальный ритуал — похороны.

Если о тоталитарности, то о тоталитарности, принудительности самого времени. Хотя времени как раз — все равно. Все разговоры о «тоталитарности» сразу выдают дилетантов. Ханна Аренд женщина мужественная, но взбалмошная



РИТУАЛЬНЫЕ ТАНЦЫ, 2001

и истеричная, глубоко обиженная и несчастная. То, что она говорит — это ничем не отличается от Хайдеггера. А вообще она напоминает Морозова, который двадцать пять лет просидел в одиночке и, читая единственную книгу — Библию, в полной тишине (даже надзиратели были обуты в войлочные тапочки — какая изощренность) — создал теорию, где доказывал, что вся история — это сплошное позднее сочинение. Не было ни Античности, ни Христианства, ни вашего мира, все это подделка, как говорят сегодня — фейк.

В сущности, в истории так и происходит с большей или меньше степенью гениальности. Лепят, что попало и потом к этому прилагают кое-как сляпанную «родословную», «паспорт» события и его хронологию. Арена упростила все донельзя. Чуть что — «тоталитаризм». И все радостно подхватили: «что же вы хотите — «тоталитаризм». Никто не виноват. Убийца, насильник, вор не виноваты — общество гнилое.

Вся эта болтовня о «тоталитаризме» — в сущности, тоталитаризм оправдывают, делая невозможной теоретическую мысль. О тоталитаризме говорят с мистическим восторгом, как о Роке, «Фатуме», Судьбе», как *необходимое* зло оправдывая его, а главное, собственную непричастность.

Палач говорит: «Время было такое, я не виноват, у меня приказ», «работа-то на воздухе, работа-то с людьми». Жертва вторит: «У него приказ, время такое, а я что, ничего, я жертва». (Кстати, этот мотив будет проскальзывать даже в цикле «Атональной реальности»). Все возмущенно избавляются и от «коллективной вины», и от личной ответственности.

Чтобы понять эту психологию, обращаются к «коллективному бессознательному», к «восстанию масс», а все гораздо проще.

И пенять на время не надо. Например, комедия: ученый совет утверждает тему диссертации — более смешное зрелище выдумать трудно. Вот вам общество тоталитаризма в миниатюре, как будто, кроме присутствующих, есть Наука, которая абсолютна, и надо ей соответствовать, иначе «возможна грандиозная ошибка». Как будто есть некий эталон идеальной диссертации, по которой сверяют истину.

И этот бред происходит везде: на советах, заседаниях, конференциях, выставках, презентациях, и все, понимая и чертыхаясь (мягко сказано), играют в эту игру. Потому, что так принято. «Против системы — не попрешь». Хотя система на этом и строится. Но я не об этом.

Тут проблем в другом. Ведь Сидоренко не ищет соответствия и узнавания в своих видениях. Он как раз учитывает, что его написанный «видеоряд»,

впечатления и реминисценции будут уже через пять–десять лет выглядеть иначе и для него самого.

А уж если придет поколение, которые не обладает «тем» историческим опытом автора, то интересно, что они увидят? Он заранее не пытается навязать свое видение. Вопреки традиции, он запечатлевает (запечатывает) мгновение, а не творит на века, понимает, что и современники не примут это видение и такие образы, а к чему: если он промахнется — «я так не чувствую», то оставит равнодушным, а если, не дай бог, попадет, то я поспешно отрекусь.

Да и сам он не идентифицирует себя с моделями, хотя иногда и мелькает среди изображаемых. Он избавляется от причастности, пытается найти уникальность в одиночестве. А одиночество может быть найдено только в толпе, причем особой — это не «охлос», как раз здесь каждый человек — толпа. Толпа из индивидов, потому что Сидоренко фиксирует время как связь и отношение разделения, которое рассматривает каждого самого по себе, но без качеств. Личное и субъективное «отшелушено»: «феноменологическая редукция», регресс инфинитум, чистая абстракция. Свойства сняты как одежда, но не до наготы. Как при посвящениях в древних мистериях. Осталась оболочка, условная одетость.

К счастью, эти полотна не назидательны и дидактичны, они не вправляют мозги. Как-то счастливо получается, что все, что «натворил» Сидоренко — не мессианские порывы обратить в свою веру. Он не миссионер. По-моему, у него нет желания заставить видеть как он, добиться понимания. Нельзя сказать, что он показывает «картинки».

Тут есть какая-то замороженность: он смотрит, а ты смотришь, как он смотрит, и пытаешься догадаться, что он там увидел. А проснутся ли его персонажи, или они так и останутся в коме, и будут поглощены дальнейшим — это не ведомо, и автора не интересует.

Что-то подобное ощущаешь, когда все равно, будут ли читать твои тексты, опубликуют ли их. Тебе удалось что-то узреть адекватным образом, и тебе кажется, что ты «схватил» суть, и при этом видишь, не задевая совершенно бескорыстно, ты забылся, за бытием оставил себя происходя в иное. Ты самозабвенен. В этом смысле беспамятство — избавление от помех и всего лишнего, хотя «все» — не лишнее. Лишнего буквально, не бывает. (Бывание, напомним — становление, а «лишенность» — исток времени). Видения ждать не будут, но если видения будут ждать? Они поджидают, подстерегают и самое хищное их качество — безразличие.

И, что (не важно интуитивно или путем долгих размышлений, случайно или по необходимости) удалось схватить Сидоренко, при всей статике, демонстративной и промеренной, при композиционной и структурной определенности (в его произведении, просто как красивая шахматная задача решается противоречие между композицией и структурой — хотя меня мало интересует этот вопрос) все его произведения не прибиты к кресту горизонтального и вертикального пребывания в системе координат.

Здесь статика подчеркивает динамику, и форма схватывается после, позади движения. Но все оказываются «прежде чем». Все «величины» — переменные, нет власти числа, количества... И это не просто смещенность, сдвинутость или перемещение масс. Все меняется на глазах. Это не наперстки, в смысле ловкость рук, не сад камней — медитация, когда один из элементов скрыт, но он есть. А здесь скрытость в том, чтобы его создать, вообразить то, чего нет даже в эйдосе, в образе, предвосхитить, но неизвестно что. «Чего-то мучительно хотелось», но оно не названо, потому что имени этому нет.

Загадка здесь в том, что чего-то не хватает. Это головокружение. Качка, вызывающая морскую болезнь», «горная болезнь» настоящая — не имитация, хотя гор не видно, по крайней мере ясно, что не на вершинах, и вестибулярный аппарат — не при чем. Его первые персонажи беспристрастны, а последующие безмятежны. Это хроника изменения не состояния, а интонаций времени. И энтропия.

Тут изменение природы, которая может быть развитием человека, «отвоеванием его сущности» и «восхищением в вечность, но может быть и деградаций, то есть распад даже в понятии. Попытки гуманизации природы приводят только к дурно понятому антропоцентризму, который убивает и природу, и человека». Еще-не осознанное — анамнезис — припоминание, по Эрнсту Блоху здесь превращается в неподлинное время, неподлинное прошлое. У Блоха «неподлинное будущее — постель, ждущая нас вечером», здесь — как запоздалое и ложное раскаяние: «извините, что мы жили радостно и полноценно» начинают клеветать на сове прошлое. Так старикам иногда кажется, что «безумия» юности — это ошибка. И это претендует на мудрость старости.

Сидоренко — не Нострадамус, не сивилла ли Дельфийский оракул, он не прорицатель, а если ясно видящий, то не ясновидящий. Его «царство теней» живет своей жизнью. Он не моделирует будущее, он его знает, видит воочию, хотя это будущее его персонажей. Его былое — не сущность. Свершившееся — не предопределено. Он полон эсхатологического ожидания, но перерождение — невозможно.

И Сидоренко сочиняет эту возможность. Его память — не предостережение, но отказ от воспоминания, боязнь повторения, не потому что это «плохо» или фатальное зло, а просто потому, что это уже было.

Честно говоря, он уворачивается от видения, в сущности — отказывается от зрения ради пред-явления. Не-что. Еще-не-все. Дальнейшая природа развивается вместе с человеком — сама по себе она к развитию неспособна. Прошлое и будущее, разрешаясь, образуют грозовой фронт (Блох имел ввиду настоящий фронт, фронт непосредственно переживаемого мгновения).

Я бы так не сказал, но суть в том, что герои Сидоренко уже — прошлое, хотя бы своей данностью, *увиденность*, они лишены невидимости, они явлены. Тут память тенденциозна, а тенденция — без альтернативы — однозначна. И потому в никуда — шевеление.

Художнику удалось избавиться от «Нужды» и «Заботы», которые заставляют двигаться. Его картины не объясняют и не нуждаются в прояснении: «Почему?», они не просто оправданы видением, они как театр теней подвластны деспотической свободе художника, он ими «вертит», старательно изображая, что он не свободен от замысла. Но не голодом ведом он, а скорее «нестачей» бытия. Не удивлением, но тоской.

Он скрывает эмоции, но, по-моему, его до бешенства доводит зазор между видением и воплощением. Это просвет он пытается стереть, опровергнуть сделанностью. Это своего рода «прожженное» изумление перед самим видением. Оно вроде и привычно, но его отдельность, всякий раз и неповторимость, заставляет искать/содавать «укрытие», «убежище» в бесконечности, и он срыгается в деятельность.

Разве он не знает, что любое действие преходяще, что его произведения долго не живут? Даже если просуществуют века? Не «гложут», «тиранят», «терзают» (а пуще — тупо давят) всегдашние сомнения, что колоссальные количества усилий не соразмерны конечному результату? А уже цейтнот, и не успеть о самом главном.

Да знает он все — но оправдывает это бесшабашное теургическое (но без обожествления) действие самого действие, где все по отдельности — не довлеет, а то, что захватывает, вне времени и пространства, которые сами есть — производная. Художник имеет дело только со своим одиночеством. Оно воспринимается как «теснина» — в ней скорость времени выше (сравни с «Узостью» которое Блох подцепил у Древних). Причем одиночество без удивления, которое он тоже создает, буквально, разыгрывает. Одиночество сродни сомнению, скепсису — оно

может быть источником «протухлости», становясь враждебным для мышления, а может быть свежим как ирония и отрицание.

По крайней мере, здесь и сомнения, и удивление не символ веры. Которым «руководствуются», а, здесь нет паралича (прогрессирующего, самого прогрессивного) «что бы такое придумать?», нет «взвешенности»: «стоит ли время тратить?». Спасает именно не «подсчет ресурсов» и выбор темы — действие как таковое, до опустошенности вопрошания. Тут его, кстати, и нет.

Сидоренко не спрашивает и не отвечает — он показывает. Он заблуждается, потому что точно знает, что истина — неприглядна и «непроглядна». Но он и не доверяет своим чувствам, не «допрашивает их, просто создавая «поверхности». Игра теней. Света тени. Это — всечувствие, но закат это или рассвет — не разобрат. А воспоминание — атавизм, рудимент былого.

Сидоренко не считается со зрителем, но ведь и зрящий, зряшный, зритель, абсолютно равнодушен, какими усилиями, и почему создается именно эта картина. По большей части никого не интересует, как все это произошло, и чувства художника никого не волнуют, особенно, когда они ничего общего не имеют с моими и не такие, какими я представляю их. Все «устремления» иллюзорны, как приписывания человеческих отношений стихиям: «море ревет», солнце — «печально», «одиночество — трагично». Это вчувствование. Так картины Сидоренко меняют интонацию в зависимости от настроения. Но редкий случай — он это предусматривает и нейтрализует, потому что заведомо «разрешает», зная, что все равно он уже в своих произведениях не властен. (Я это знаю, каково позволять понимать тебя иначе, чем ты хотел бы)

Я не пытаюсь «интерпретировать» его творчество, занимаясь пустой герменевтикой, точно так же, как и он не настаивает на единственности и неповторимости своего детища, хотя каждое — единственное и неповторимое, но это не «продукт», не отчуждение. Он только показывает, что «внешнее», то, что он представляет может быть не просто воспринято, но прочувствовано, по мере чувств.

Иначе говоря, здесь нет «внешнего». А чувство — свободно, в чем-то оно — идеал внутренней свободы, но раз упразднено «внешнее», то и внутреннего нет. Произведение не захватывает власть над другим, надо мной. Оно — открывается.

Какется, Лоуренс Даррел в «Горьких лимонах» говорил, что «художник — странник, он как ветер» Ну, что-то такое очень красивое. Художник напоминает, что угодно, назовем мы его волной или солнечным ветром — или скитальцем, без определенного места жительства — ему все равно. Он воплощает время? Тоже сойдет.

Меня ужасает не точность попадания и судьба творца, а как раз промахи. Ошибки роднее. Как раз тогда, ввиду точности выражения, не изображения произведений Сидоренко, — он говорит именно, то, что хочет сказать, вызывает онемение, молчание, потому что ничего не хочется говорить, уточнять. Зато вызывает много побочных вопросов, оставляя наедине с проблемами, связанными косвенно, не напрямую, и не по поводу.

Срабатывает «независимость переживающего и познающего субъекта», только тут в реверс «независимость переживающего». Поиски сугубо объективных оснований в попытке разобраться «как дело было» заменяется «вычеркиванием», всего лишнего: аффектов, иллюзий, всей полноты чувств...

Здесь как раз, наоборот». Чувства превращают «вычеркивание» и в прочерк, превращая минус, отрицание в штрих, и почерк. Так что Сидоренко — не «сторонний наблюдатель», а создатель изменяющегося мира, хотя он и хотел бы поставить точку. Но точка в скорости движения превращается в линию, а если скорость соизмерима со скоростью света — то свертывается, сокращается обратно в точку.

Художник — не путешественник: мир вращается вокруг него и мимо него. Вот это «мимо» и есть суть живописи. Он окружен — одиночество воспринимается как единство. При этом Субъективное — не частное. Или частичное — это микрокосм.

Я не думаю, что мотив путешествия Блоха, призыв Ницше «На корабли» или «авантюры» исчерпывают суть дела. Хватаемся ли мы за воспоминания, срываемся ли с места или остаемся, или оставляем в покое, — не стремимся за «новизной» и не пребываем в становлении — становление не бывает «новым» — ставшее, а тем более ставшее. Длительное воспоминание — это старость, дряхлость мысли, выпавшей в осадок.

Уже говорилось, что автобиографии всегда ложны, а цепь произведений скрывает, но проговаривается. Исповеди — полное вранье. А все сделанное свидетельствуют против тебя. Блох цитирует Брандеса о том, что существует три вида мемуаров — Августина, Руссо, Гете — это общеизвестно, один показывает, как он поднимался к Богу, другой — смиренно каялся, что часто оступался, третий — в гордыне создавал себя как произведение, четвертый, — это прустовские «поиски утраченного времени», да что там, есть еще и Толстовская «Исповедь», и вариант Сидоренко, если рассматривать его произведения как своеобразную исповедь. Но это не исповедь, Сидоренко не ищет время, и себя тоже, он не копается в отвалах пустой породы отработанного времени — его «воспоминания» — это

отрешение, сбрасывание балласта — это даже не прощание с пристальным взглядом — «наглядеться на прощанье». Нет ни прощанья, ни прощенья. Он не умеет возвращаться назад, не попятный ход. Думаю, все его действия вызваны избеганием остаться с собой наедине, попыткой загатить проран времени, и он бросается в прорыв своих персонажей. Я не берусь это доказывать. Есть известный героизм в том, чтобы вообще жить и что-то делать.

Но на этих «воздушных путях» художник не торит путь, он строит ветер. Снабженный «телесными» глазами, и хотел бы дать еще и глаза рациональные, хотя бы живописи. И духовидение. Ему недостаточно чувственного, дающего наглядные представления — *sensus*, он не нагледелся, и не представляет, как это сделать, но ему бы хотелось (из жадности) наделить живопись разумом — *ratio*, и третьей ступенью, по Кузанскому — интеллектом — *intellectus*. Стремясь к «видению»- *visio*, которое свидетельствует о совпадении всех противоречий в единстве, причем не только познавать интуитивно, созерцательно без посредства понятия, без понимания, но и создавать собой это единство.

Причем всё это «узловые линии мер» — последовательность, которая произвольна. Она может начинаться вовсе не с ощущения, где имеет «сенс», а, например, с визуальности, с со-зерцания, с рассудка, с разума — в любом ряду или со всех четырех и с пятого — с единства всех сразу. Во взаимопереходе — это движение может разрешаться не в разделительной способности разума, а в его синтетическом явлении, и распадающийся, аналитический разум, может умирать в рассудке либо безрассудно, либо в предрассудке. Или сниматься в очевидности чувств, которые так далеки от непосредственного ощущения и так далеко от созерцания — об этом Кузанский даже не подозревал.

На самом деле все не сводится к четырем «началам», и не складывается в четыре фигуры силлогизма, в его категоричности — это может на некоторое время упрощать момент снятия в искусстве. Я здесь сильно адаптирую и упрощаю к образу мышления, присущего грубой эмпирии «творцов». Искусству и «науки о духе» свойственно все упрощать — а это не так.

Все платоновские сентенции, все прокловские, платиновские, спиновские, кантовские, шеллинговские, гегелевские — все написанное о красоте — в сущности огрубление — дурно темперированное время, которое фальшивит и никакие заверения в диалектике не исправят существа дела.

Смысл имеет не следование схеме, как будто это может что-то дать, а ощущение того, что ничто не бывает напрасным, как полнота бытия — и только это



ВТОРЖЕНИЕ, 1996

заставляет стремиться за образом, который «тяга» — динамический образ, имени которому нет. Любое начало заведомо неведомо — очертя голову, потеря памяти и сознания. Чем больше «начал», тем в этой страсти меньше задаешься вопрос «зачем? все уже сказано». Вопрос не в знании, а в чувстве, которое не определимо, как «что».

И это заведомо ложное, опровергающее себя движение, порыв и ведет Сидоренко и заставляет, не принуждая, меня писать обо всем этом, хотя по мне — все уже написано на годы вперед. В каждом как осколок разбитого чертами Зеркала из «Снежной королевы» Г.-Х. Андерсена сидит в глазу и сердце осколок «Феноменологии духа» Гегеля. Но хочу напомнить, что зеркало было двояким: с одной стороны, оно было злое — от него осколок, попадая в глаз, заставлял все видеть искаженно, злым и мерзким, а с другой стороны зеркало было добрым, но тоже искажающим. Человек, смотрелся и становился лучше вплоть до идеала, и то на что он смотрел тоже. И тот же «злой осколок» был «добрым» — злой и добрый осколки — это один осколок. По счастью замысел Гегеля вышел из-под контроля, а то бы весь ужас «абсолютного знания расчленил бы мир на составляющие». Но осколочек то остался: и в глазу, и в сердце.

Тут вообще надо помнить, что «божий свет пронизывает все и вся, но оставленный убогой формой нашего я превращается в адский пламень», и этот адский огонь — холодный. Что горит в Аду? — спрашивает Мейстер Экхард — «В аду горит Ничто», и огонь — ледяной.

Это напоминает «странные места памяти» Пьера Нора, которого Поль Рикёр так и называет — «изобретатель мест памяти» — не традиционные рассмотрения истории под банальной сентенцией «время лечит», не восстановление памяти в духе Розенштока-Хюсси, когда из моральных побуждений создают утешение и память — это реакция на потерю, то есть то же беспомыслие. Здесь память выстраивается, создается как конструкция и композиция на разрыве истории и историческим запечатлением. Разрыв между памятью и историей, память захватывается историей и это временно.

История здесь воспринимается не объективным процессом, как та же историческая необходимость — история — субъект действия, «история истории» «конфигурация обстоятельств», «историография», что с точки зрения «науки» полный бред, а с точки зрения искусства и «феноменологии» достаточно «бредово», чтобы быть не только явлением «духовной ситуации нашего времени» (Карл Ясперс), но и «правдой», которой охотно веришь.

Сразу скажу, для меня такая позиция абсолютно не приемлема. Но «разрыв» между памятью и историей является необходимым следствием любого становящегося противоречия, стоит его взять автономного и метафизически остановить. Отдельно память, отдельно история. Память ни о чем. Воспоминание воспоминания. Конец священной памяти. Архивная память Последствия памяти, которая запечатляется в письменности, в произведениях искусства, в материальной культуре, как след, причем непоправимый — его можно только стереть, избыть. Доля истины здесь есть, особенно в вопросе «что уже не прославляют нацию, а изучают как она прославляется» (Нора), но это и все. С осадочной «памятью» — покончено, даже если она агрессивна и осаждающая.

К счастью, у Сидоренко с памятью все в порядке. Он просто брал мгновенный срез места-памяти и пытался найти точку равновесия, изобразить момент разрыва. В этом отношении очень сильное впечатление производят работы «схватывающие» неуловимость мгновения, и, особенно, акварели, своей хрупкостью, неповторимостью и преходящестью. Они противостоят, но уже обречены. Они светятся, но уже облетают. И здесь документальная точность. Документальные фильмы страшны эффектом присутствия. А пожелтевшие снимки из альбомов — «Мы будем счастливы, благодаренье снимку, пусть жизнь короткая проносится и тает, на веки вечные мы все теперь в обнимку, на фоне Пушкина...» В этом смысл фотографии и то, что ее делает «искусством», а не «автоматическом нажатии кнопки» (Флуссер), именно в этом: «какая музыка для тех, кто понимает».

Но у Сидоренко (который сполна использовал документальный образ, «закольцевав время любительского кино и использовав его неверный свет, как фон в одном незабываемом проекте) еще и не безразличие принадлежности к поколению, а уникальность, «как никто другой», поэтому даже искажение оказывается «явлением прошлого» в его неповторимости — чувства настоящего. И как раз разрыв происходит с настоящим, которое незаконно. Все это поминки по настоящему, недоброй памяти настоящего, которому оказывают всяческие церемонии, но, в общем, не оно занимает чувство и умы. Просто необходимое бытовое зло. Так, зевая, крестят рот от скуки «свят, свят, свят».

Все эти «поиски идентичности» — только попытка защититься от назойливого наследия. Не вяжется память с настоящим. Она не гарантирует его легитимность, да и просто необходимость. Память оказывает сопротивление и выполняет ложную роль совести. Так что Рикер вполне прав, когда говорит: «Итак, берясь за перо, давая письменную репрезентацию разрушения «исторической нации»

«национальной памятью» историк-гражданин совершает акт сопротивления. При этом он бросает вызов своей эпохе: высказываясь в предбудущем времени, он упоминает о моменте, когда возникает иной способ совместного бытия» и «исчезает потребность отыскивать ориентиры и разведывать места» (См.: Поль Рикёр. Память, история, забвение. М., 2004. С. 571).

Там же Рикер приводит слова Нора: «Тирания памяти продлится лишь какое-то время — но это наше время». Это все достаточно банально, и я привожу все это для того, чтобы подчеркнуть, что все эти недавно еще модные вопросы Сидоренко решает кистью (а может и не кистью, а, как в японской живописи большим пальцем — можно пуститься в глубокомысленные рассуждения, какое значение имеет инструмент для создания произведения, например, должен ли дирижер пользоваться дирижерской палочкой?) и жестом, отмахиваясь от назойливых вопросов. То ли у него чутье или интуиция, но его произведения очень точно резонируют с интонацией эпохи. Он не пересмешник, — его картины не навязчивы.

Почему акварели? Здесь есть легкость свечения, жест, и нет монументальности, и громоздкости, тяги к гигантизму. Нет продавливания идеи.

Конечно, «программное» произведение «Жернова времени» впечатляет — кредо, манифест, апофеоз, «Увертюра к Тагейзеру», «Реквием» Верди, и оно — вне жанра, тут сделана попытка синтеза: и музыка, и пластика, и живопись, и видеоряд, — все это грандиозно, но, слишком продумано. Это обречено на успех: Италия, прямая аллюзия с «Тайной вечерей». Кстати — кто Иуда? Жернова. Прошлое и будущее, «перемелется — мука будет». «Все там будем». Выдержано все до мелочей. И против логики не попрешь. Сказать нечего. На века сработано. Но вещь — салонная, почти гламурная. Смокинги, дресс-код, шампанское. А жернова все мелют. Тут чувствуешь себя в безопасности и лишним. Хотя от других, менее помпезных произведений, — даже когда стоишь к ним спиной — трясет. Там есть риск пропасть, и даже памяти не сыскать.

Там как, ни странно, прощенья нет — только прощание и забвение. Это предчувствие забвения. Абсолютно беспощадно. Вот что страшно. Сидоренко говорит: «все будет забыто и навсегда». И говорит это, не угрожая, совершенно спокойно, без уныния, но и без эмоций. Распахнутость, как глубина — только обозначается. Тут ничего не оставлено на «потом» — все здесь-сейчас.

Речь идет не об узнавании, постепенном приближении, а о «вспышке» — сразу «вдруг» и во всей «полноте». От этого не хочется бежать. И забыть как можно скорее, как страшный сон. Такая спасительная бездна. В этих произведениях

и твое оправдание, что — стыдно, потому что все это погружает в анабиоз. «Погоди немного, отдохнешь и ты» (Шучу) Напоминает известную поговорку у киприотов из «Горьких лимонов» Лоуренса Даррела. «Чтобы прикурить сигарету не обязательно лезть в Ад». Анестезия. И бездна дежурная, обыденная, бытовая, привычная. Об Адорно так говорили в 68 году: «Он живет над бездной, как всегда в пятизвездочном отеле «Савой» (особо дотошные скажут, что это был отель с другим названием, конечно я знаю в каком отеле обитал Адорно).

Как бы там ни было, меня в работах Сидоренко радует и удивляет, что здесь не принуждают к мысли, но она происходит свободно. (Хотя какая-то «мыслебоязнь» и наблюдается у публики.) Не декларируется в однозначности. Здесь хочется думать, а не просто «впечатляться», и это не мешает. Думающая живопись философии., но она как клинопись, мгновенно мумифицируется.

Одно вызывает неудобство: необходимость раздумывания произведения дотла, до оснований, до исчезновения. Поступательность и детерминизм изображения, заставляет сопротивляться, отстраняться и дистанцироваться.

В этих картинах репрезентированного времени есть колоссальный риск, быть смешными и наивными. Если бы не выверенная сделанность, утонченное внимание к деталям и виртуозность, может быть даже излишняя, хотя на этом все строится, когда школа, как «схолия» у схоластов — отточена донельзя и является «приемом», если не методом. Не попыткой «вразумить» или образумить, но утонченная резьба, когда арабеска начинает сама звенеть, как «правильная бронза, но не бронзовая. Это не комментарий к явлению времени — это само явление. Мефистофельское «Заклинание цветов», взаправду. Поэтому работы Сидоренко ускользают. Они всегда дальше, чем видно.

Все в них не спроста, даже кажущаяся простота, когда он сводит выразительные средства к минимуму — демонстративное ограничение цвета, минимализм, но при этом избыточность полутонов, каждый из которых в своем хроматизме артикулирован. Он сверх-достаточен. Хроматизм стиснут детализацией, у него свои колебания и он «раскачивается», бликует, мерещится, но только в пределах последовательности ряда, хотя никто не запрещает эту моментальность, зажатую между прошлым и будущим, прежде и потом, «верхом» и «низом», выпасть, вывернуться, стать со-временным, рядом, выверенным, *вывременным* и безвременным, и тем превратится во «все», в пространство безмерное как таковое. Но для этого надо забыть в «ненужных» возможностях и забыть, о чем ты. А это — хуже, чем смерть.





РИТУАЛЬНЫЕ ТАНЦЫ, 1997

Это не экстаз, не оргазм, не беснование, а неумолимая поступательность и обреченность. Это не жизнь — часовой механизм, развертывающаяся пустыня выработанного времени, осадок осыпающихся мгновений из ниоткуда в никуда. И здесь нет здесь, вернее вечное «здесь».

Общее для всех без исключения работ Виктора Сидоренко это то, что не пытается вырваться из своего одиночества, в котором ему не скучно и он его населяет живыми картинами-образами, подтверждая их документально. Его персонажи разыгрывают немислимые трагедии, причем он их создает, но не он режиссер. Отпускает «на волю» на свободу. И все это может быть осмысленно в шеллингианских утверждениях и с тем же успехом в любом произвольном переживании — в «фигурах и модусах спинозизма, или в любой фигуре, в «вольному воля», и в «мире как воле и представлении». Суть в том, что все «богатство мира, начинает действовать, как абстрактная причина, причем механическая, отвечая на вопрос «почему?» односложным и непререкаемым «потому». Это выходит за рамки привычной «компетенции живописи», но вполне, то есть во всей полноте является атрибутом «жизни», которая вообще не «компетентна». Единственное, что в ее праве — умереть «смертью смерть поправ».

Иначе говоря, Сидоренко в живописи и ее «средствами» делает то, что Шеллинг схватывает в понятии «интеллигенция», условно «познающей способности». В лоб это не удастся, поскольку «искусство не познает, а создает», но косвенно, поскольку создание превосходит познание, снимает в самом действии постижение странным образом, образом, который в отсутствии, чувством, если повезет и удастся его доразвить до переживания. Когда нечто создано — оно только начинается, не законченно, оно обречено на то, чтобы никогда не забывать о себе. Но его могут забыть на время или на века. Забыть «другие» — само оно умрет вместе с идеей. Познать, понять — не главное, оно уже создано вместе со своей свободой и волей, поэтому интеллигенция «снята».

«Поскольку интеллигенция, пока она созерцающая, едина с созерцаемым и ничем от него не отличается, она не сможет прийти к созерцанию самой себя посредством продуктов, прежде чем сама не обособится от *продуктов*, а так как *она сама* не что иное, как *определенный способ действия, посредством которого возникает объект*, то она сможет достигнуть самой себя, только обособив свое действие как таковое от того, что в этом действовании для нее возникает, или, что то же самое, от произведенного ею (См.: Ф. В. Шеллинг Система трансцендентального идеализма. Соч. в 2-х т. М., 1987. С. 378).

И напиши я дальше, что интеллигенция не знает об этом, действие и объект изначально едины, что Я не обладает рефлексией и может не доходить до сознания руководствуясь только абстракцией воли и предмет отпускается на волю становясь произведением искусства, который больше не нуждается в творце а отчуждается в себя и цитирую я хоть всего Шеллинга, всю историю философию — не добавится ни грана моей правоты, не будет являться аргументом в доказательстве, поскольку искусство ничего не доказывает, а показывает.

И все это даже то, что я не знаю, но оно есть — лишь свободные оттенки, свободные возможности, которые могут либо прояснять увиденное, либо затуманивать, грязнить его, поглощая свет, но это об одном и том же. Живопись не «нуждается в философии», но и философия не «нуждается» в себе и для себя.

Если она является, то свободно, а не при помощи заклинаний и принудительно. Ее явление ничего не дорисовывает в изображении, не прибавляет к образу — это своего рода — только более чувствительный орган восприятия, по крайней мере, так он является здесь, и не по служебной надобности. Видеть не данность, а все остальное и не сокрытое и то, что скрывается.

И здесь опасное ощущение свободы — оно мучительно, ты не можешь выразить все сразу — художник, хотя бы делает «вид», — на пути света он выставляет нечто, а остальное — «турбулентность»

Я «избавляюсь» от необходимости философии при помощи картины, которая пред-стоит мне. И, что бы не думал об «этом», я всегда — о другом. В Сидоренко вполне мог сказать:

Я снова вспоминаю наших мертвых,
Их лица, повторенные моим,
безглазые. И пристальные взгляды, —
не прячется ли в них моя разгадка,
кровавый бог, который движет сердцем,
и ледяной, по капле пьющий кровь?
Их тишиной зеркально отраженный,
Я — их смертей живое продолженье,
И что скрывать — я их последний крах,

Я снова вспоминаю наших мертвых
Порочный круг мышления, все тот же и

Завершенный там, откуда начат.
Поток слюны, который станет пылью,
Неискренние губы, ложь за ложью,
Полынный привкус мира, безучастье,
пустых зеркал абстрактные пучины, все то,
что в час кончины остается
и ждет, и все что кануло навеки, —
все разом поднимается во мне...

...Пустынен мир, и нет конца пустыне,
И рай закрыт и ни души в аду

Октавио Пас. Оборванная элегия

И это все о том же. Но могли бы быть стихи Данте и «Страсти по Матфею» или по Иоанну, хоть и не столь торжественно — все краски мира... Все — возможно, даже когда высказано и обречено.

Я не могу сказать ничего утвердительного, кроме того, что Сидоренко — пишет, создает. Это не бегство, от себя и мира, или к одиночеству, не попытка «завесить» зеркала, своими картинами, прикрыть бездны, вернее, пустые стены, потому, что «одиночка в четыре стены» (Сесар Вельехо) или покончить со смертью, так как «смерть тайна в окруженье вечных стен» (Хуана де Ибарбуру) — думаю, он равнодушен к смерти, к надежде, вере и, осмелюсь сказать к «любви» — для него это лишком банально. Он скрывается за ремеслом. Но тут легко впасть в пошлый психологизм, навязать свои представления, объяснив их.

Представляете, что бы сказал средней руки психоаналитик, увидев картины Сидоренко? Он бы точно пришел в ужас, если бы не знал, что на этом можно подзаработать. По этому поводу вспоминается анекдот. Приходит мужик и говорит:

- Доктор, у меня в голове сидит человек и матерится.
- Ну это не беда, за тысячу евро я Вашу проблему решу.
- Знаете доктор, что он только что сказал?

Все это бред. На этом паразитируют все — не только психологи, но и политологи, социологи, да и философы подзарабатывают, например, Фуко, достаточно вспомнить «Историю безумия», — все это в порядке вещей, но, по крайней мере, этот мусор надо игнорировать. В каждой области человеческого есть халтурщики и наглые имитаторы — наука тут не при чем, в живописи их тоже достаточно, причем они взращивают



Из серии «ПОГРУЖЕНИЕ», 2012

своего потребителя, который тащится до «опупения» от, скорее всего, собственного вкуса, которому потакают.

Здесь — другое, я не лезу со своими «догадками», «гипотезами». Не знаю, боится ли Сидоренко смерти, и никаких гарантий, что завтра это не станет смешным или кого-то оставит равнодушным уже сегодня — единственной гарантией подлинности — его работа и, по умолчанию, честное слово. Ну, может быть, еще «одержимость». Она-то всеми декларируется и стала, как и самозабвение, общим местом, где все толкутся, но я видел у очень немногих эту страсть без страсти, не замутненность, когда «ведет», и в никуда, потому что боишься думать о том, что будет дальше и та опустошенность, потому что каждое произведение, каждое слово на выдохе — потеря и навсегда неповторимо, даже если это тиражируется в авторских копиях. Меньше всего боишься провала. Больше всего — что не удастся сказать то, что хотел. Никогда. Себе не солжешь.

И еще нужно пойти на колоссальный риск, чтобы осмелиться такое изобразить, да еще в таком формате. Формат — как громкость. Высказаться fortissimo, и в тот же момент — изначально dolce, — причем, нежность требует больше мужества, чем проорать, изойти в крике — на это требуется и мужество, и смелость, а еще страх быть непонятым. И какое-то странное чувство, что это полотно должно быть 3 м 07 см на 3 м 00 см, как морские координаты — долгота и широта, а не 83 на 60 см. Оно то с виду — наплевать, но в конце концов будут смотреть, читать — всегда можно сказать, что публика дура, но не в амбициях дело, а в том, в том, что ты откровенен и тем уязвим. Кстати, человеческие чувства делают тебя нежизнеспособным и беззащитным против хамства, а с другой стороны — предпочитаешь самую хамовитую наглую критику и ругань, дежурным, даже не льстивым, словам, потому что искренне и не фальшиво, но самое главное, хотя в чувствах — кощеева смерть, но без них — кому ты нужен, и предмету в том числе. И здесь не спрячешься за заковыристой абстракцией.

А еще страх остаться в чужой памяти и стать «популярным», и раздваиваешься между высказанным и еще не сказанным. И сказанное — уж точно «несправедливо». И хочется пройти незамеченным, успокоившись в абсолютном беспокойстве, когда некогда сосредотачиваться на себе. Ни одна работа для автора не есть полностью адекватной и точно — не удача. При этом с тоской понимаешь, что говоришь на незнакомом языке. И художник не должен соответствовать твоим ожиданиям.

Он вообще никому ничего не должен, а ты и воспринимаешь его творчество в странном словосочетании: «Ничего личного». И мороз по коже, потому, что его

герои без качественности, они совершенны не по месту и времени, не по конфигурации, а по «этому», они такие, какие есть, и ничего, кроме себя, не представляют, они вообще ничего не представляют. И Сидоренко вытравил из них себя, свои чувства — все держится только на том, что он их создал со всей возможной тщательностью.

Я мог бы «тщание» удалить. Вот это я скажу, но ведь это может быть обидно?

А с другой стороны, ведь и я, вкладывая всю субъективность в свои тексты, пытаюсь сделать их предельно объективными, а они при этом скатываются в общепотребимые места. Мне так и представляется, что их воспринимают, как студенты-экзаменаторы-эксперты — сидят на лекциях, уткнувшись в Интернет, и проверяют: «А вот в Википедии сказано не так».

Поэтому, если для меня Художник действует по Шеллингу, конструируя образ и пространство, то то, что образ — в пространстве, не означает, что он созерцается вне нас. Но если бы я не поленился попытаться рассмотреть по Канту, или Аристотелю, по Роману Ингардену, или согласно Г. Гадамеру, то эффект был бы тот же. Художник действует «как все».

Все равно вышло бы единство противоположностей, и образ был бы их переходом, причем не как «продукт воображения» или «самоопределения интеллигенции», самосозерцания. «Воление должно быть создано в самом я без его участия» — все это допускается только потому, что его недостаточно. Полагание Я и есть воление. Никакого стремления к познанию, интенции к творчеству изначально не существует. Свобода ограничена, еще до осознания свободы и есть чистое действие, как чистое отрицание, или в некоторых эстетических теориях «безразличие», «без-образное» и открывающаяся бесконечность тоже порождена не как частное дело. Общим делом. Отсюда впечатление, узнавания, припоминания. И влечение тоже исходит не из себя самого, хотя кажется, что это мой порыв и страсть к действию «переход к идеальному и реальному одновременно — объективному».

И об общем в философии и искусстве давно написано, и об укоренности в противоречии, о том, что и философия, и искусства исходят из бесконечной раздвоенности «противоположных деятельностей», из раздвоенности земной основы» «дихатомии всего сущего» и это временное помрачение — источник и основание пространства и времени.

В философии и искусстве — это противоречие снимается в каждом «отдельном художественном произведении», которое таким образом удерживает мир от распада, но и оправдывает это противоречие, не как ущербность действительности, а его основание, в котором оно должно исчезнуть, но — противится. И потому предпочитает

жить в своей временной, преходящей форме, забывающей и незабвенной «тормозя» превращение, живет отчуждением, пытаясь его сохранить и запечатлеть. Оставаясь в продуктивном созерцании, как снятие бесконечной противоположности, в противостоянии самому себе.

И мир действительный и воображаемый — порождены одной и той же деятельностью. Все написано и более того — изображено, в каждом произведении — вся бесконечность в своей отдельности и все равно — все сызнава. Потому, что одно дело знать, априори, а другое дело пережить в опыте.

Так что Шеллинг не так уж далек от истины, когда говорит: «Искусство есть единственно истинный и вечный органон, а также документ философии, который беспрестанно все вновь и вновь подтверждает то, что философия не может дать во внешнем выражении...». «Искусство есть для философа наивысшее именно потому, что оно открывает его взору святая святых, где как бы пламенеет в вечном и изначальном единстве то, что в природе и истории разделено, что должно избегать друг друга» (См.: Шеллинг. Система трансцендентального идеализма. Соч. в 2-х т. Т 1. С. 484).

Я почтительно склоняю голову перед этим, но я вижу в этом еще и оправдание «вечной» безысходности, вивисекции противоречия и вечного утверждения разрыва между материей и духом, хотя каждый данный момент — это противоречие разрешается и даже не является событием: и творчеством художника, и творчеством философа, и любым действием, и неприятием творчества как проблемы, впрочем, как и проблемы воображения.

Тут, конечно много возможностей, например, затеряться во вновь созданной мифологии. — Я согласен с Шеллингом, что философия и все науки — были рождены и питаются поэзией и должны вернуться «отдельными потоками в общий ее океан из которого они вышли». Я вообще полагаю, что философия — поэтика бытия. Однако, содрогаюсь от одной мысли, что возвращение произойдет через утраченное звено — мифологию, хотя это рассматривать можно, как предвидение Шеллинга, даже если она не открытие отдельного поэта, а целого рода, воплощающего в себе единого поэта.

Я сам много раз и может быть даже под влиянием Шеллинга говорил о том, что начинаешь чувствовать единым чувством, то есть самой поэзией, музыкой живописью и философией, что разделение не вечно, хотя искусство делает все, чтобы удерживать и не дать разрешиться противоположностям, ноне мистифицируя и демонизируя, создавая современный бестиарий вещей процессов и отношений. То, что они все равно возникают, самопорождаясь «как мухи из гниений», и даже обретают крылья — это не аргумент. «Сон разума порождает чудовищ».

В действительности столько непостижимого, что создавать лишние мифологемы, да еще верить в них — непозволительная роскошь. Хотя я отчетливо вижу, что да, действительно все построено на мифологии и суеверии. И вообще мир феноменов, где «все может быть» консервативен и догматичен. Поэтому смотреть, читать, воспринимать что не потакает и не льстит просвещенному обывателю — это невозможно.

Вообще этот застарелый спор об обывателях и «революционерах», «прогрессистах» «прогрессе и регрессе» изначально порочен. Понятно, что одиннадцатый тезис о Фейербахе и «философы лишь различным образом объясняли мир, а дело заключается» в самом деле, что всякий прогресс есть регресс. И можно ерепенится, что пора бы, а обыватели не хотят, «тварь не захотела», свободы.

Примечательное место из романа «Самшитовый лес» Анчарова: «Обыватели говорят: Прогрессист — он какой? Он теперь не думает, он свои интересы выдает за мысли, а мы обыватели хотим обывать, то есть жить, а не докапываться до смысла, зачем живем. Будет жизнь — она сама докопается. Радоваться хотим. А для прогрессиста слеза — как горчичка к сосиске, а он изображает из себя печальника за человечество. Очень любит он горестные истории. Выслушает прогрессист горестную историю крупная слеза выкатится у него из очей, скользнет по ланитам и упадет, а эти, как их ... перси... Всплкнет прогрессист после горестной истории и пойдет себе воссояси... А в этих соясях у него электричество, водопровод, газ, телефон и сидячая ванна... И после горестной истории все это ему дорого и мило, и горестная история ему как рюмка водки перед обедом. Разденется он, произнесет вечернюю молитву из Гете — лишь тот достоин жизни и свободы, кто каждый час идет за них на бой, накроется одеялом и прогрессивный сон до тура» (См.: Анчаров. Самшитовый лес. М., 2001. С. 290–291).

Пятьдесят лет назад было очень актуально. Спор глупый — никакой разницы между обывателями и революционерами нет. Между художниками и мещанами. И аскеза — это не на хлебе и воде, а в поглощенности делом, даже наоборот, в «когда все есть», а не в нищете, и когда ты можешь вообще ничего не делать, но продолжаешь действовать до потери пульса в преддверии надвигающейся катастрофы. И тоже нет гарантий, что это правильно, потому что твой идиотский созидательный героический энтузиазм может быть воплощением зла.

И может быть твое мужество состояло в том, чтобы отказаться от действия. Но невмешательство, неоказание помощи миру, тоже вызывает массу проблем и не только юридических — знал и не предостерег.

Есть некий запас прочности, но лучше ставить эксперименты на себе, прививая и развивая творческие способности как Луи Пастер бешенство. Самая скорбная

профессия — это педагогика. Так вот вмешиваться или не вмешиваться? Дело не в выборе и не в сознании. Дело не в благополучии. Все равно, даже если ничего не делаешь, ты и объясняешь, и преобразуешь мир, причем самым натуральным насильственным способом, кем бы ты себя не считал. Вопрос только в способе дела. И невмешательство — ложный путь, и недеяние — тоже. Мне одна корреспондентка в ответ на двусмысленное, что самые талантливые никогда ничего не делают, потому что слывут гениальными, написала:

«Когда невмешательство род добродетели, а в жизни примеров подобных избыток, мы тоже герои — немые свидетели, не взявшие в руки орудия пыток».

Да никто никакого «прогресса» особенно нравственного не ждет, вопрос только соответствуешь ты собственным представлениям о порядочности. Это убого? В общем, да, но ты переделываешь и переосуществляешь, только себя, хотя, как правило — безуспешно. Можно гордиться тем, что «братьев наших меньше никогда не бил по голове и не расстреливал несчастных по темницам», а можно просто не расстреливать и не бить.

Но все это чисто умозрительно, а на самом деле есть «нижний предел» у каждого свой, и тут отделаться высокомерным презрением и не влезть в справедливую драку — просто трусость. Нравственная апория действовать или не действовать имеет только практическое решение, и оно, как правило ложное, даже если вы правы. Как у Канта, вы можете поступать как угодно, но не называйте это нравственностью. По крайней мере, не надо преувеличиваться последствия ваших действий. Не так все это фатально.

Ловлю себя на мысли, что, в сущности, я питаю пристрастие, к определенному «набору» исполнителей, имен, к особого рода литературе, музыке, поэзии, к «избранным» идеям, руководствуясь своим вкусом, который не обсуждается. Так чем другой потребитель хуже? Не могу сказать, что открыт всему новому. Даже если я буду всеядным, все равно не смогу быть беспристрастным и претендовать на критерий истины. Так что не пытаюсь придать общезначимую объективность тому, что высказываю. Просто для меня ясно на уровне предчувствия, что я присутствую при завершении, если не природы искусства, то исчерпанности философии. Она избыточна. Чрезмерна, страдает от избыточного веса и гиподинамии. Она многословна. И смысл ее только в том, что, может, прочитают «про себя».

Но, думаю, вообще читать не будут: потому что и то, что делает Сидоренко, самоочевидно (самоочевидность опасна тем, что образ закончен, в нем угасает неожиданность), а во-вторых потому, что философия — скучна, пока предмет не значим, пока



Из серии «ПОГРУЖЕНИЕ», 2012

она не идет в разгон, как ядерная реакция. А потом — не свободный взрыв, всеразрушающий и беспощадный, не экстаз, а тупая работа турбины, ее изнашивание, преодоление трения, и создание такой универсальной штуки, как электрический ток, — это что касается эксплуатации философии. От этого тошнит.

Но есть другая, независимая, свободная философия, которая не упивается в «нарциссическом» любовании собой, участник развития, без которой всеобщее развитие невозможно. И сколь бы это справедливо ни было, именно ее ненужность (ненудность) превращает все это в пустую банальную проходную фразу. Пусть и выражающую сущность мира. Надо забыть философию, чтобы философией жить. Надо забыть жизнь, чтобы жить. Без философии выжить можно, но невозможно жить, хотя она невыносима, как свобода и пресловутая «сладость» мышления — это еще и слабость. Ретроградная амнезия.

Это угроза окончательного забвения, стирания, как волна, которая стирает следы и забвения, которое еще больше угрожает, тем, что место не остается в неприкосновенности, здесь затевается реставрация, моделирование, которые — как культурный слой покрывают то, что не является предметным воспоминанием, когда ты узнаешь, хотя никогда не видел. И эта «радость узнавания» уникальна своей хрупкостью, ты можешь все это забыть, оно мерцает недолго. Здесь очень трудно избавиться от навязчивого образа, который уже выполняет значение безразличного знака или трека — заменителя движения.

Причем знание об этом ничего не сообщает, а выполняет «функцию» — плохое слово, напоминая, что «я здесь уже был». Это значит, что ты потерял свежесть восприятия, и надо решительно менять основания. Ты хочешь «привычных» впечатлений Ты попался и можешь воспринимать и видеть только то, что тебе давно известно. Фантомные боли воображения. Происходит «интоксикация» чужой памятью, которая дана тебе вне опыта, в готовом виде и разложение принимаешься за жизнь, хотя это просто — распад организации.

Современное развитие и достаточный избыток свободного времени может служить достаточным основанием, чтобы считать «Воление идеального я» ближайшей причиной, чтобы действовать,

исходя из свободного интереса, но который полностью зависит от того, что ты делаешь, без эмпирических целей и согласований с историей прагматической, по нужде. Постоянное потенцирование своего я, как самосозерцания — временная идея становления личности, некоторых пор, я становится преградой, которую и преодолевают волей. Звучит страшненько, но главное в деятельности — забыть себя, тогда исчезает страх чистого листа, холста. «Абсолютный акт воли» объективируется, но он не объект сознания и не только направлен во вне, но и способ самосознания — это тотальный эгоизм и произвол (даже у Шеллинга, который говорит, что без этого нельзя). Но как способ самоизменения, самосознания — может показаться применимым. Отвращает меня от этого «единения разума и произвола» и «высшего единения свободы и необходимости» в искусстве, кстати, «которым завершается и замыкается продуктивная природа в самой себе». Та же гибель искусства? Нет — только смена форм и превращение самой формы.

И формирование всеобщего устройства мира здесь не при чем. Понятно, что существует тысячи причин, длящихся в истории и предшествующая бесконечность, как и потенциальная, но сейчас есть небольшой разрыв между жерновами времени, люфт, где художник — ось, горло в песочных часах, через которого пересыпаются образы и это мгновение между вечностей (на самом деле, это кажимость) позволяет действовать так, как будто есть идеальная свобода.

Отсюда и ужас противостояния с самим собой и осознание, что твоими глазами вселенная смотрит и пытается разглядеть себя и ты — воображение Универсума, становясь причиной того, к чему ты никогда не стремился. Ничего неопределенного. Свобода становится судьбой. Это когда тебя ведет, и ты не властен что-либо изменить, ты ловишь ветер, волну, и упиваешься чистым движением. Поэтому мне понятна, знакома скорость, с которой Сидоренко работает: — «на пределе возможного». Количество времени, в отличие от экономики, не играет никакой роли. Сколько бы произведение не создавалось. Тут и требование техники, технологии и возможности пространственные (например, в случае письма — есть

естественный предел, который все равно на несколько порядков ниже «скорости мысли»).

Замысел может вынашиваться годами, а может быть реализован в короткое время, но все равно процесс воплощения — мгновенен. Если бы можно было не «удерживать образ», он бы реализовался бы сразу и вдруг», но он сам — процесс, он вызревает, растет происходит. Для него нет противоречия сущности и существования, хотя бы потому, что сущность сама противоречива и никогда не может быть ставшей.

Так что Художник действует так как будто творит по наитию, ведом провидением, для него важны предрассудки вроде озарения, вдохновения, откровения. Он на них списывает то, чем можно пренебречь — это как суеверия, «три раза плюнуть через левое плечо». Именно потому, что он свободен ни о какой уверенности речи быть не может.

Это воля к видению и видения, которым он удерживает созданный мир от распада, от угасания. Здесь не учитывается, что видение — есть всеобщее. Произведение слепо, и художник — поводырь, и тоже слеп. Да, конечно, циклопичность и одноглазость взгляда и односторонность его на вселенную, которая с другого ракурса — другая, хотя и та же. И созвездия «оттуда» — иные.

Но в этом универсуме, все, что можно открыть уже существует (и от этого неуютно) — уникально лишь то, что каждый взгляд — это взгляд всеобщего всеобщим на всеобщее. Уникальным и неповторимым есть только мое видение, мню и чувства чувствами. Если я теряю зрение, а оно может быть потеряно не только физически, но и с потерей универсальности «видеть все, когда уже не видим», «видеть все, но видеть безучастно», то слепнет вся вселенная. «Яблоко слепо. Видит лишь яблоня» (Рене Шар), «Вся тварь земная множеством очей...», «и дерзко смотрим за предел» (Рильке).

И художник жаждет необходимости, которой и дает ему реальное действие, которое он превращает в свободу. Свобода не в бессознательном («Эстетика бессознательного» — это просто пошлость — бессознательная эстетика — не эстетика) Смешивают? Путают бессознательное и непреднамеренное? Даже Шеллинг допускал

противоречие свободы и бессознательного, и пытался их примирить в том, что объективность осознанной необходимости всегда бессознательна. Но делал это только в угоду своей системы, не объясняя, как образ в действии воплощения, получает совсем другое значение, чем было до сих пор, да что там — другую, «вторую природу».

Надо сказать, что такую природу получают и вторичные образы истории искусств, философии, истории. Артефакты прошлого (да, непривычно звучит) распредмечиваются, выпуская свободное время, и переосуществляются, наделяются новой сущностью и новым перерожденным сердцем. Метанойя имеет еще и значение «перерождения сердца». И тут нельзя довольствоваться «правильно» или «неверно», «истинно» или ложно».

Когда Шнитке переписывал Моцарта — это на мгновение было гениально, сейчас погасло. Когда Бах напропалую тягал темы у всех, кто под руку подвернется — это было в порядке вещей. Так, как записываются старые доски, старые, быть может, шедевры, как перестраиваются города, переписывается музыка, используются одни и те же сюжеты. Помните, «Голубую книгу» Зощенко? И Вильяма нашего Шекспира? И Фауста Гете? Диалоги Платона? И Шварца с его переписанными сказками? Актер всю жизнь играет чужие роли, говорит чужие слова и живет чужими чувствами.

В конце концов, язык создавали не мы, краски и холсты тоже, компьютеры, бумагу, и весь этот гумус, в котором копаемся, рыхля всю жизнь, «вспахивая отражения» — ничего своего. В философии сплошной «жаргон подлинности». Это как у философов, условно говоря, есть любимые словечки, обороты, которые со временем становятся не то, чтобы штампами, настаиваясь и обтачиваясь долгим употреблением, вырабатываясь — но «готовыми красками». Их нельзя перенять, симитировать — они выпадают в сухой остаток. А потом фасуются. Понятия, универсалии, проблемы, темы, стереотипы, категории, метафоры, общие места — только «фабричные краски» выпадающие в осадок — ими грунтуется холст истории. Одними и тем же нотами пишутся великие произведения и «Чижик-пыжик» — песня, которой при желании можно придать глубокий экзистенциальный смысл.

И старость — сплошной плагиат и смерть — «готовое и удавленное творение». Просто неприлично умирать. Смелость нужна, чтобы признаться — в чем? Просто принять во внимание, что многие делали это до тебя и куда интереснее, но решиться действовать, только в этом твоя уникальность и неповторимость, вне зависимости от сделанного, только тут твоя свобода от результата, твои сомнения, страдания, мужества быть, действовать, стремление за предел и обретение его, как собственной бездарности и невероятные усилия, в безнадежной попытке прорваться? Куда?

И разочарования, и провалы — прежде всего в борении с самим собой и вся безнадежность — только это ты сам, а все остальное другие. Да и сам ты можешь только прекратить быть собой. И — не «идеологическое самовозбуждение субъекта» (Э. Блох), его беспокорство, порожденное рационализмом и бюргерской порядочностью с буржуазной регламентацией, не эмансипация субъективности, «неудовлетворенность каждым мгновением» — это было и у Гегеля и даже раньше, у Парацельса, у любого, кто осмеливался мыслить — мгновения разные, и «неудовлетворенность — не попытка исправить или усовершенствовать, а просто поглотить и не заметить, тем самым уничтожит и себя.

Потому что, когда возвращаешься, то уже не застаешь себя, где оставил. Потому что «вечный порядок вещей» — «временный порядок». Нет состояний, нет ничего ставшего, даже прошлое в каждом своем фрагменте — развивается как бесконечно современное. И только поэтому мы не можем разрушить «вечный порядок вещей», поскольку он строится на бесконечном отрицании.

А там сомнения, что все уже сделано и важна «ненужность» превратят все это в чисто эстетическое планирование, куда глаза глядят, хотя вы невольно «отводите душу на покаяние». Так расхожее выражение «ноги сами принесли», приводят к тому, что не склоняешься в скорби над собой — «все равно вымирать» а играешь в шахматы на бесконечных плоскостях четырехмерного мира. Где скорость имеет колоссальное значение. Решающее. Это попытка остановить мгновение, время между началом движения открывающегося в смутном замысле и тем моментом, когда произведение



Из серии «ПОГРУЖЕНИЕ», 2012

отринет тебя. Это единый процесс. И с облегчением понимаешь, что его опять не удалось остановить, как часы в доме мертвеца.

То, о чем я прежде говорил, скрываясь за искаженным Шеллингом, все эти вопросы о трансцендентальной свободе, неограниченной воле — это, в сущности, вопрос о том, можно ли задумать и сотворить картину, которая бы была понятна на всех уровнях, всем без исключения и никого не оставила бы равнодушным. Это — как писательская иллюзия, что есть такая совершенная единственная фраза или такое суждение, которое полностью исчерпает и воплотит смысл всех произведений. (Достаточно почитать «Варианты» Чехова к рассказам: что поставить? «красивая и молодая» или «красивая молодая», «куда я к черту пожусь» или «куда к черту годен», «с поржавленной крышей» или «с проржавленной крышей»).

Но здесь иначе, чем у Борхеса (хотя неизвестно, что страшнее): должна существовать книга, которая вместит в себе содержание всех книг, даже еще не написанных, кстати, в ней нельзя открыть одну и ту же страницу, нельзя вернуться. Своего рода «апокатастасис» — восстание всех мертвых, не взирая на грехопадение. Это невозможно, но даже знающие почему-то рискуют, или мы просто помним о тех, кто рискует, а не решившихся и благоразумно отсидевшихся до смерти просто не знаем.

Это вопрос о том, можно ли отречься от своего времени, не того, в котором ты пребываешь, а «своего» времени, которое тебя создало, и «быть свободным от общества»? Нельзя, потому, что это тоже освобождение, являющееся твоим существом, как восстание против времени или равнодушие к нему, но можно, если очень хочется, хотя и желания твои predetermined.

Хотя герои и еретики, конечно, более броские, однако с возрастом мне кажется, что те, кто просто честно тянет свою лямку, не ради признания и чувства долга, в серых буднях — одной породы с неистовствующими. Вопрос признания не важен. Отважны не только перелеты, но и переползания. В конце концов, Бетховен был учеником Сальери. Но я даже не об этих людях искусства, а о тех неведомых, которые просто прожили эту жизнь. Свобода — абсолютна? И не может быть определена «объективным»? Невозможно?

А я попробую. И с лету, если удастся, а ползать — успеется всегда.

Да, приходишь к фатализму, к шеллингианскому откровению, которое уже на ранних этапах, например, в трансцендентальной системе, есть результат совпадения, полного тождества, «бесконечное и полное развертывание абсолютного синтеза» «сознательного и бессознательного, свободного и бессознательного, судьбы и провидения, между которыми природа». Тут смысл не в том, чтобы стать шеллингианцем, а в том, что, действуешь хотя бы на таких трагических и шатких основания, которые покидаешь, потому, что основания могут быть только покинутыми. И исчезаешь в них навсегда, превращаясь в это движение. Суть только в том, что ты на самом деле в основаниях не нуждаешься, по крайней мере, ни в коей мере не считаешься с ними, хотя они есть, как условия твоего бытия, ты не выполняешь план природы, не следуешь ее замыслу, не считаешься с извечным предназначением — ты действуешь свободно, как природа, не думая ни о причинах, ни о последствиях, дерзаешь быть собой, зачастую отказываясь от себя, и даже не во имя чего бы то ни было, но не предавая себя, иначе просто будешь раздавлен потенциальной и актуальной бесконечностью, когда они сомкнутся. Они все равно сомкнутся, рано или поздно. Риск одинаков и в случае, когда ты использовал шанс, и когда остался на месте.

Это подарок свободного времени: ты можешь действовать, как хочешь, как угодно. Вопрос в том, что ты хочешь, что тебе угодно?

Часть 3

Восхождение в Эмпирей. Видения будущей жизни?

И вообще — какая разница, о чем думать?! — об этом ли, о том?!

Мишель де Гильдерод, «Смерть доктора Фауста»

Самое правильное было бы дальше просто молчать. Я думаю, безнадежная затея — не то, чтобы выразить это «склубление», меси-во света, — но даже помыслить о чем-то подобном. Да и не о «подобном» речь. Здесь просто следуешь восходящим и нисходящим потокам воображения и текста, воспринимая свет на взгляд и на слух, «заглядываясь» вослед — «мир уходящим».

Если бы Виктор Сидоренко буйствовал и выходил из себя, изображая свечение, прекрасно зная, что невозможно ничего поделывать (так иногда пишут закат), то ничего бы не вышло. Была бы яичница. Но он не изображает «иллюзию», чтобы было больно смотреть, хотя смотреть больно — свет выпадает, как соль в глаза — видишь иным взглядом — он делает «пересадку роговицы», хотя не предполагает такого, и видение не навязывается.

Совершенная апология живописи как таковой, философия игнорируется, при том, что каждый «участвующий», «со-чувствующий» будет видеть только свое, особенное, единичное. Причем в зависимости от того, что его в данный момент влечет.

Если он будет слушать «Страсти по Иоанну» Баха — это будет одно, а если двухголосые инвенции того же Баха — совсем другое, хотя эффект тот же. Если человека будут увлекать «Эннеады» Плотина, то он будет видеть абсолютную Красоту.

Коль над ним будет довлеть «Библия» — зрящий невольно будет видеть эти полотна Сидоренко, как «Эрос» — «тоску по

божественному» (Платон), а может быть, как «Агапе» — спасительную добрую волю любви к человеку, льющуюся «через край», спонтанную, немотивированную, беспричинную и сознательную, бескорыстную, которая не ищет своего. Но, вероятно, почувствуется и презрение к сирому человеку, и даже человеконенавистничество — за то, что он не выполнил свое предназначение и истрепал свое я, до оболочки, до тени, «изъяв душу». И теперь болит фантомной болью не душа, а ее отсутствие, которое только так и может быть выявлено. Однако в созерцании и в самих полотнах нет страдания, по крайней мере, оно отторгнуто на периферию зрения, которое устремлено в разрыв. Страдания — как «Страсти» — становление-восприятие.

Тут нет отношения души и тела — ни тела, ни души. Есть экзотическая форма духа и души, но этот переход не имеет промежуточного состояния: ни тела, ни души, ни духа, ни материи, как единство чистого Бытия и чистого Ничто, но в отсутствии перехода и пребывания. В существовании — своего рода *жаргон подлинности* (См.: Т. Адорно), который не кокни, или арго, или философская феня, а самый что ни на есть академический сленг «профессорской философии».

Иными *словами*, которые используются, как опустошенные, — выдавленные краски в свинцовой оболочке (они не годны к употреблению) — слова свинцовы и ранят своей тяжестью — любая попытка эпистемологически отнестись к производству искусства обречена на провал. Искусство — не «научно».

Понятно, что за видимостью, погранично, впритык скрывается неявное, невидимое. За фактурой таится глубина, и мир непознанный много грандиознее познанного. Но потенциальная бесконечность не больше, чем актуальная и как раз укоренена своим определением в актуальности. Две бесконечности не больше, чем одна. Любовь может быть только не разделенная.

К тому же, эта попытка сделать произведение искусства предметом познания или познавать при помощи живописи феномен видения — не то, чтобы фикция, но просто регистрация процесса движения, что оно есть, не просто фиксация подвижного в неподвижном, но улавливание треков. Потому что видят, потому что пророчат,



Из серии «ПЕРЕХОД», 2019

предвидят то, чего нет. Даже интерес может быть догматичен и консервативен. Человек воспринимает не то, что может воспринять, а то, что хочет.

И тут тихая катастрофа сплошь и рядом: ничто не устаревает и все стареет мгновенно. Например, *любой* эстетический фрагмент *любой* эстетики приложим к *любому* артефакту искусства. Именно потому, что эстетика искусством не интересуется.

Более того, искусство самоосвобождается от любых этических, эстетических, философских, содержательных норм, именно потому, что нормативно — оно, видите ли (*видите ли?* — хорошо сказано), безобразно свободно, и делает это во имя той нормы, которую пытается узаконить именем нормы, нормой, причем окончательно — быть собой и нормой, формой и содержанием даже в полной бессодержательности. Поэтому искусство ради этого готово пойти на самоотрицание, что оно и делает в каждом акте произведения, удовлетворяя инстинкт самосохранения, которое оно придумало. Ему все равно, на что ссылаться — на «внушение свыше», «откровение», «дух времени», «дух форм» (Эли Фор) и т. д. Его «интерес» в том, что оно изображает «контрфорс» всеобщего движения (и действительно является) — оно всегда противоположно, всегда напротив, всегда против — «нет, но да».

Отношение немислимо и не определяется, не схватывается. Становление как то, что уже не то, что было, но и не то, что будет. И само по себе — «не то, что было и не то, что будет, потому, что становление ниоткуда в никуда и не имеет прежде и потом. Ни «было», ни «будет».

Да и становления никакого нет, здесь оно видится, как сплошное несовершенство: «здесь-бытие», как «еще-не-ставшее — предстоящее». Чистое явление еще-незавершенного, чистая сущность «уже бывшего» — «а, если все уже произошло, и безмятежных нас переменяло» — (Рильке). Определенная неопределенность.

А оно таким пребывает всегда, как разведенные (*разведные*, от «вежды» — ведающие, зрящие, и какие-нибудь — патриархальные распахнутые «зеницы», и одновременно «зенки бесстыжие» — пляются и тарашатся) во времени — отражение и отражаемое,

видящий и видение, пространство и время, внутреннее и внешнее — остановленное противоречие видимого и кажимого, которыми смотрят, как глазами.

Сидоренко создал идеальное зеркало, в котором можно видеть только себя, свое отношение, чистую форму видения. Это форма самосознания, мирочувствия в красках и действии. Ты видишь в бегущем свете свое собственное я, исчезающее, растворяющееся — и оно — «соль бытия». Свет выполняет здесь роль амальгамы, бегущего потока. Он ни к чему не призывает — ни к борьбе за преобразование, ни за внутреннюю свободу, не воображает обреченность и напрасность существования.

Хватает (за сердце) только «энергии заблуждения» и блуждания покинутого образа в себе, поскольку образ воображается, как воплощается, и тем преобразуется, как «материализуется», «втілюється», «воссуществляется», — потенциальное и актуальное движение — вольтова дуга сознательного и бессознательного, того противоречия, о котором писал Шеллинг, как об источнике произведения искусства, которое «обесточено», то есть лишено тока, отъединено от «потока, всеобщего движения», сохраняя его во всей целостности в себе — единстве иррационального и рационального.

Потом это будет заражено плесенью и тупостью фрейдизма, поразивших искусство, и особенно эстетические и искусствоведческие теории, как грибок. Попробуй, докажи убогому психоаналитику, уверенному в своей правоте, что твои изображения «полетов» не являются латентной извращенной гиперсексуальностью, производной от «страха кастрации». Кстати, глупость надо измерять во «фрейдах» — «фэйках» современного отношения к искусству. Достаточно вспомнить маразм Ж. Рансьера с его «Эстетикой бессознательного», или опусы Мичи Элиаде «Психоанализ огня» и «Психоанализ воды») — подозрения психоаналитика выльются в очередной бред о Леонардо да Винчи, хотя он экстраполирует только свои собственные комплексы на все, что ни подвернется, ввинчивая мысль о том, что желание летать — это сплошь аномалия подавленной сексуальности.

Произведение не только не призывает опомниться и действовать, не указывает на тщету усилий, но в своей оформленности не разрешает сделать это и себе, действуя в никуда. Это не гибель старого и явление нового: все старо как мир.

Тут нет окказионализма — то есть вмешательства Бога в каждом отдельном случае, сотворения каждого мгновения непрерывного «чуда», тут вообще нет места богу. «Чудо» явления — в его непостижимости, которая является.

То, что каждый фрагмент бытия, истории, искусства, каждое восприятие человека, его страсти и чувства, безразличным образом отзываются и находят отзвук, свою акустику здесь, «оказываются», случаются, но всякий раз недостаточно, не полным образом, и всякий раз требуя общего, а значит и нужду в другом (хотя, именно здесь схвачено отсутствие нужды — тоска по другому абсолютно избыточна, невосполнима, невообразима от «полноты бытия» и «свершения всех времен» — как раз и показывает, что не только становление «через край», а и ставшее — «через край», а становление вообще только воспроизводит себя в ставшем, в определенности, как тот упомянутый «божий свет», который и «есть адский пламень»).

Иначе говоря, становление и ставшее — одной природы.

Но это безразлично, не имеет в любом случае никакого смысла. Вопрос в том, что совершенство и несовершенство, жизнь и смерть, пространство и время — одно-единое, хотя мы имеем дело только со «скорбным бесчувствием», причем своим, которое, однако, в нашей воле быть явленным и просветленным или нет. Сидоренко — не первый, достаточно вспомнить мучительную попытку Гии Канчелли в его «Светлой печали».

Мы можем создать «теофанию бытия», а можем устроить «страшный суд», поддавшись навязанной эсхатологии, не просто создав учение о «конце света», а сам этот конец света устроив. Но в этих полотнах — страшный суд, и конец света не предвидится, он излишний. Здесь есть прозрачность, больше ничего. Кто-то из великих говорил, что если изъять бога из мироздания, то останется Ничто. Здесь — чистое бытие и чистое ничто без разрешения. Из этого можно сотворить мистерию, теургию, космогонию, что угодно и как угодно, читая Гегеля, Прокла, Дамаския или кого-нибудь еще вроде Фейербаха, Баадера, Шлеермахера, Тиллиха, Трёльча, любого неотомиста... неважно, кого.

Если Гегеля, то автора может захватить «пафос системы», то есть сведение многого к единому и выведение многого из одного (С. Булгаков в этом вопросе ошибался, следуя формальной логике, у Гегеля многое и единое существуют как одно).

Когда зрящий (здесь и вызревание зрения, и «зрячность» жизни, и зрячесть) будет одержим «Философией искусства» Шеллинга, ему будет мерещится абсолютность, причем не просто искусства, а именно этой работы (не совсем уместно называть работой эти полотна, но я не знаю, как их определять), данной книги, строчки, фрагмента, оттенка... слова в его отношении к миру — простого слова, а не того, которое в Евангелии от Иоанна.

Но если, не дай бог, в данный момент «читатель» (а он считывает и вчитывает смыслы в изображение) будет пытаться найти прямые соответствия с Иеронимом Босхом, то «рефлексы» будут «подсказывать» «ложные» аналогии, невольные сравнения, отсветы и обертоны. Тем более, что о Босхе написано такое невероятное количество литературы, как, впрочем, и сюрреалистического вздора, что жизни не хватит все это освоить. Босх и вся эта «адскость» оказались очень созвучны современному обывателю.

Все это может происходить одновременно, а может и не происходить — в зависимости от интеллектуальной нахватанности считывающего и созерцающего, и если он не страдает эмоциональной тупостью, то последствия непредсказуемы.

Так что все «предстоящее», — а эти полотна предстоят, противостоят, — расстояние, как расставание, разлука, и являются в «чистом происхождении», до того, за миг, как их коснется взгляд, в первоначале, — «тем, что есть», и все же — как «чистое отрицание» (*determinatio negatio est* — определение есть отрицание). Я не удивляюсь, если следующим произведением будет «Ангел, свертывающий Небеса» в натуральную величину (шучу).

Все полотна художника, так или иначе, проникнуты тонкой иронией. Конечно, было бы опрометчивым все современное искусство свести к иронии как «идеатуму» времени. Это убежище. Попытка укрыться в «точности сердца», вернее его отсутствия, когда его

стирают, прячут в видении, накрывая мир с головой изображением. Ирония — бессердечна.

Как раз Сидоренко пытается ее переосуществить, наделив чистотой, испытав ее изъятием чувств, как некогда избавляли разум от аффектов и чувственности. За тонкой поверхностью холста — бесконечность космического холода, от которого «растрескивается земля» (Н. Бердяев, — я считаю, что все написанное им в «Кризисе искусства» — совершенная правда, которая никогда не может осуществиться).

Не взирая на то, что работу Бердяева, по-моему, знают наизусть, напомним: «Искусство судорожно стремится выйти за свои пределы. Нарушаются грани, отделяющие одно искусство от другого и искусство вообще от того, что не есть уже искусство, что выше или ниже его».

«Сознается бессилие творческого акта человека, несоответствие между творческим заданием и творческим осуществлением»

«Пропала радость воплощенной солнечной жизни», — это уже из другой статьи о Пикассо: «Зимний космический ветер сорвал покров за покровом, опали все увьеты, все листья, подрана кожа верей, спали все одьяния, вся плоть, явленная во образах нетлеющей красоты, распалась».

«Ветхие одежды бытия гниют и спадают» и т. д. (См.: Николай Бердяев. Кризис искусства. Москва: Изд. Г. А. Леммана и С. И. Сахарова, 1918.)

Но современное искусство с ухмылкой отвечает: «это мое естественное состояние, я и есть кризис самого себя, его правдивое запечатление. И я просто становлюсь жизнью, в своей дематериализации материализуюсь».

Изо всех щелей лезут «твари» Босха (кажется, Гаузенштадт? Или Вильгельм Гаузенштейн?), и холод, как местная анестезия, сковывает «тарашающийся ужас абсурда» (Френгер), хотя именно в абсурде мы чувствуем себя в своей стихии. Ледяной холод, который осознается как холод. Это не парение — невесомость и застылость, замерзлость, близкая к абсолютному нулю. Каждый раз, каждое мгновение — сызнова, с начала. И только смех, — порождение ада, — не дает остановиться движению окончательно.

Не мне говорить, — я даже не могу сказать, что художник «превозмог себя». Но поражает почти аскетическая живопись, минимум цвета: белое и черное создают напряжение противоречия,

и его исчерпывают. Причем не лаконично, а избыточно. Все краски мира, вернее, попытка остановить весь белый цвет и сумерки черного. Пепел и копоть, которая процарапывается сухой иглой света.

Все происходит в молчании; и происходит ли? По крайней мере — непреходяще. Тоска ожидания? Ничего не ждут? Предчувствие превращения? Но все остается в *неизменном*. Тоска неразделима. Она тотальна. И невыносима, как гвоздем по стеклу. Но в полном молчании и глухоте.

И это обыденно, банально. Страх нет — есть огромная усталость, накопленная развитием, вынуждено тащить свою «реактивную», ушедшую навсегда, а не сбывшуюся, случившуюся «сторону» движения, вслед за собой, как свидетельство своего происхождения.

Покинутое — вослед — не только утраченная и оставленная, отброшенная, как ступень, отрицательная, движущаяся «сторона» противоречия, с угасшим «маршевым двигателем», но и та, «положительная» история, которая познавательна — поддается познанию и воспроизведению — сама познавательна и является «настоящей», но мертвой. Мне иногда кажется, что меня «читают» книги, разглядывают картины, исполняет музыка. «Нас исполняет музыка по лицам, нас судьбы исполняют, как по нотам» (Ю. Визбор).

История традиций, пласты культур, обычаев, ритуалов, бессознательного, предрассудков и прочей «нечисти», которая в симбиозе с современностью образуют «культурный слой». Понятно, что явление это не механическое, не просто конгломерат состояний, не пазл, не мозаика, не коллаж или перформанс, а реальное движение, которое не знает, что именно потеряло в своей истории, но по своему развитию все же «подбирает» себе, вбирает в себя, как чистую негацию, историю своего происхождения, видя историю «поражений и побед» и клянясь, что история — не субъект развития.

Любая история пристрастна, но вот как раз пристрастность и ее «объективность» составляют особую реальность, которая, как активное действие истории, с логикой не в ладу, хотя помыслить мы можем только то, чему давно уже есть все предпосылки. Мышление, чувства, делание наше отстают лет на двадцать пять, как оно уже возможно.

Но отсутствие логики тоже логика, о которой мы знаем, но не руководствуемся ею, а следуем.

Иногда, когда движение мертво и является движением распада, в истории действует «три» логики: свободы, необходимости и случайности, и еще иррациональная «свобода выбора» и, плевать, что по отдельности это абсурдно, оно является ближайшей причиной движения и превращается в логику толпы, составляет броуновское движение, шевеление, кишение, роение — попробуйте сказать, что религия давно выжила из ума и является мертвой — это процветающее экономическое предприятие (как, впрочем, и искусство) — вас растерзают, а ведь есть предрассудки и поменьше, например, о «духе народа», о святости государства, о «черной кошке через дорогу» или «попа с пустыми ведрами». Предрассудки меньше всего заметны, но очень ядовиты. Миф об искусстве в его разложении. Это как раз тот «мертвый, который хватает живое» — и так же банально. Трупный яд отжившего, чумные могильники прошлого, но беда, когда они открываются и живут жизнью настоящего, а не остаются в прошлом.

На самом деле логика свободы — одна, но она только для развивающегося универсума, она не терпит причинно-следственных связей.

Весь этот ворох явлений — как выдышанный воздух. Предчувствие всех чувств, совсем пережитых и прожитых или не произошедших вовсе. Сидоренко «задыхается» в современности, в ее «спёртости», и потому он вышибает мутные стекла, впуская ледяной воздух горного, и свет, как найденный «герой» и главный персонаж, но этот воздух разрежен, им трудно дышать. А плотность света недостаточна, чтобы образовывать облака и изойти очищающей грозой, поэтому — только запах озона, наэлектризованность — и при этом — «ничего не будет» — ожидание без ожидания — а вдруг?

Может, он ничего этого не предполагал и, читая, думает: «Ну, нагородил!» Однако Эмпирей — огненная сфера — не сотворен, он не соразмерен тварности — его свет не божественен, поэтому все написанное исчезает сразу по прочтении, оно может быть



Из серии «ПЕРЕХОД», 2019

прочитано лишь однажды. Чем-то это напоминает Ибсеновского Бранта — «туда, на вершины!» (тоже вторично, после Ницше), но там невозможно жить, там нет «удобств». Его персонажи «заброшены» ввысь и там оставлены, их держат «на весу» свистом, как птицу (Мандельштам) взглядом, на виду. Они даже не знают, на какой они высоте, они — безучастны.

«Путь вверх и вниз — один и тот же» (Гераклит.) Здесь все зависит от настроения: это, с одной стороны, восхождение, восхищение в вечность, и в тот же момент — противоток, падение в бездну, низвержение, чуть ли не сваливание в канализационный люк, очень правильно очерченный: нет ни стремления, ни случая, ни необходимости, ни свободы. Фигуры висают, и это не предопределение, но предназначение, не предвидение, а предначертанность — «может быть». Не вихрь света затягивает «туда». Не воронка, не черная, не светлая дыра, не... Хотя изображено с «натурой».

Тут нет жизни — ни старой, ни новой. Статика и ужас исполненности, тщательности, сделанности. При кажущейся легкости исполнения, акварельности — одним росчерком (хотя боюсь представить, чего это стоило, сколько невероятных усилий потрачено) — это не легковесность — естественность и *легковестность* — это не благая весть — не событие, а мимоходом впадающее в зрение. Хотя все — в междумирьи. Остановленное мгновение, оно — не в «состоянии».

Свет темен от чистоты. Но это «не свет невечерний» (С. Булгаков), «свете тихий», не «иверский свет»... Просто — вся ярость света на излете, исходе. Изнемогающий свет ясности и бессилия. Некуда спрятаться. Негде укрыться. Никаких «трех кругов света» из «Рая» Данте. Ни рая, ни ада — это эмпирей, который еще античен, и об этом не знает.

Потом он станет «Чистилищем». «Purgatorium» — уж оттуда — кто в рай, кто в ад. И, как избитое остроумием (у двух авторов встречал претензии на авторство — «в раю комфортно и приятно, но лучше общество в аду») — действительно, стоит вспомнить, кто в аду, даже у Данте, так в рай песни петь — не захочется. Не то, чтобы я настроен на игривый лад, однако все анекдоты про рай и ад тоже должны быть вспомнены «за кадром», иначе мир будет не полон. Но в момент первых представлений об эмпирее — все неясно: то ли это огненная область,

где властвует стихия огня и только в высших сферах неба, то ли все же область густонаселенная. Трудно сказать. Души спускаются то ли в Аид, то ли в Гадес, Эмпирей — то ли обожествлен, то есть населен Богами, то ли просто стихия.

Я думаю, что, исходя из логики наивной натурфилософии, поскольку греки сжигали своих мертвых — они физически возносились, а в некоторых областях вместе с птицами, а уж «чистилище», как «предбанник», появилось во времена Христианства. Во всяком случае по Данте, я бы пребывал в седьмом круге Ада, не помню в каком рву, кажется в седьмом, «За преступления против жизни и искусства»

Вообще вся эта небесная Иерархия и демонология — занятие занимательное, увлекает, и таких культурологических изысканий огромное количество — смыслы каждого слова и жеста торчат во все стороны «дикобразом» Хочется немедленно бросить все и заняться мифологией, выясняя, как это было. И что такое «эпипирей» на самом деле. Или, как относится «Божественная Комедия» Данте (а Данте свое произведение так не называл) и «Фауст» Гете, но это уже сделал Бенедетто Кроче, хотя тему не исчерпал — какой удар от классика. И все это разумеется, само собой. И то, что «видеть для Данте — больше чем говорить»; что он видит три круга света, но «разного»: «закрывающее пространство, второй — отражение первого, где мелькают человеческие образы, а третий похож на огонь.

Я увидел, объят Высоким Светом
И в ясную глубинность погружен,
Три равноёмких круга, разных цветом.
Один другим, казалось, отражен,
Как бы Ирида от Ириды встала;
А третий — пламень, и от них рожден.

Пер. М. Лозинского

Снова слова о том, что видение дано в молнии благодати, что лишь на миг «утолило жажду разума». И дальше: «Здесь мы перед неизбежной дилеммой — пить или топить: принять за поэзию то, что в ней есть поучительного, или отказаться найти в его песнях поэзию...» (См.: Б. Кроче. Характер и единство поэзии Данте // Антология сочинений по философии. СПб.: «Пневма», 1999. С. 312). Дальше — вывод, что все же это поэзия, но остающаяся и выраженная не в терцинах, где «он говорит о невозможности выражения», а в «полноте своих чувств

и страданий». Данте — не мистик, последователь Бонавентуры, не теолог, а все же поэт, и «поэзия последней песни — не в изображении блаженного видения, а в чувстве, с которым Данте приближается к этим понятиям (то есть, блаженно-го видения), и на эту интенцию, как на основание, опирается его духовный мир» (Там же, с. 311). А поэзию должен создать сам читатель.

И дальше — сплошь красоты (говорю без тени иронии). И про лирику, которая «пребывает в сладостной радости в неге», и про «образы сна — противоречивые и абсурдные, хаотичные» (*хаотёчные*), не оставляющие следов в памяти, но осевших чувством наслаждения (к вопросу о чувстве истории философии и искусства). «Еще теплится, капает, словно капля радости». Так оттаивают, больно и мучительно.

«Содержание сна, подобно снегу под солнечными лучами» — таяние и тайна, которая «раскрывшись, один раз убегает прочь» (вспомним Сивиллу, писавшую на листьях, уносимых ветром); «так и воспоминания о потерянном рае», которым мы хоть ненадолго, «но обладали» — я так беспардонно кромсаю Б. Кроче не в порыве редакторского зуда, а только ради одной мысли, «чтобы не забыть», что все это о... «Затем вознесся Свет неомраченный», и тут это можно увидеть только несотворенным, перерожденным зрением — всю эту «вновь горящую Любовь, чьим жаром райский цвет возник в тиши непреходящей», «созерцанием опламененный».

И все это не для редукции, а в том порыве откровения, когда сам видящий открывается в созерцании, а не ему распаиваются мифические врата Рая, в которых он зрит Рай, хотя ему кажется, что — это Ад, и наоборот.

А ведь есть еще «Разговор о Данте» Мандельштама. Речь не о сравнении, а об очень знакомой каждому вещи — «о попытке запечатлеть виденное в пропасти забвения» в мгновенном пламенеющем созерцании, заведомо зная, что все это напрасно и чудовищно, и наши произведения, нас не переживут, что очень роднит их с нами. Плохо, когда они меркнут у нас на глазах, умирая: остается только сочинять очередную божественную литургию или траурную мессу.

Они и открываются далеко не каждому, а только тому, кто и так все это чувствует и знает, по крайней мере — готов себя потерять. Пафос и Возвышенное — это фильтры, которые останавливают тщедушных — они видят в этом фальшь и шарахаются в мир разложения эмоций, мелких удовольствий и микрореакций, фрагментарного, обыденного, амебообразного мира. Там нет «запретов». Они есть в высоком. В искусстве, которое их создает — не как запреты, но как препятствия, а потом следует своим принципам. Это — не «сморгаться в занавески» — не

потому, что это неприлично, непринято, а потому, что немислимо, хотя ничего невозможного нет. В дальнейшем возвышенное и пафос отваливаются, вернее, успокаиваются до лишь оттенков в ряду многих, наравне.

Но я не о Данте, не о рае и аде. У Сидоренко нет искупления. Завораживает иступление в самом процессе создания. Какая там Любовь, и что там изображено — в этом тигле варится не «сбитень» или пунш — отливается металл из света. Я о чем: такое происходит и с произведениями искусства, и с текстами. Большинство наших современников не знают классической музыки, не воспринимают живописи, для них скучна философия — это не смертельно, живут в неведении, и живут хорошо. Смертельно опасным становится, когда обращаются к живописи, поэзии, музыке, философии, да еще обретают способность ими чувствовать. И тут безумие в том, что воспринимаешь всю целостность мира как лом или сырье — переплавляя его в свои видения, потому, что каждое явление, каждая часть бесконечности — бесконечна и вечна, и потому неисчерпаема.

И дни и ночи излучают горе
Потухшие глаза и сердце
Есть музыка сильней, есть чистый свет
Где время, вспыхнув из небесных углей,
Нас не изгонит с тысячи небес

Э. Паунд

Потерять ориентиры очень просто: запутаться, растеряться, потеряться.

Даже многие среди подвизающихся всю жизнь на этом поприще, клятвенно клянясь в вечной любви к ней, — близко не имеют никакого представления о том, что это, и о чем, и как. Я тоже, но критерий в том, чувствуешь или нет, а уж о критериях самих чувств и говорить трудно — бессмысленно говорить о страсти. «В последний раз ты говоришь о страсти — не страсть, а скорбь терзает наши души» (Арсений Тарковский). Тут дело в вечном движении — стоит остановиться, залякнуть, стать мериллом, мерой, эталоном, уценщиком, старьевщиком, перестать заниматься бесконечным самоотрицанием — все рухнет, мир умрет и то, что жило просыплется пылью, распадется, раскрошится, будет сметено этой самой страстью движения, даже без скорби. «И ветер забвенья избавит от пепла» (Хименес). Имеет смысл видеть только сам порыв, а не то, что ты видишь — быть этим порывом или хотя бы дуновением.

Не случайно Б. Кроче в своем обращении к Данте ошеломляюще говорит о Гете, отказавшегося Фауста отсылать в «Материнское царство порождающих идей», потому что «Жажда недоступного и неотвратимого выражима только в негативной форме, бессмысленно искать пути и переходы к бесконечным просторам, где человеку не найти никакой поддерживающей связи», опускаю немецкий оригинал Гете, даю подстрочник — «Ничто ты не увидишь в вечно пустом; не услышишь ни звука, ничего прочного не найдешь для опоры» (пер С. Мальцевой) (Там же, с. 309).

Потому, что у этих истоков в «сверкающем луче»: «Формации, трансформации, вечная беседа вечной мысли: свяжите образы любой живой плоти, они тебя не узрят, ибо видят только схемы» (то, что перевод неосторожный — ладно, филолог переводил — в тексте нет ни слова о формации и трансформации, а о гештальте и Umgestaltung, хотя можно и так, рассматривая гештальт как трансформацию, метаморфоз, снятие незавершенного образа — не буду умничать, в немецком очень много значений и вариаций — все имеют право на жизнь — речь не об этом).

Фаусту Гете не позволил, но зато себе весьма позволял, не отказывал в поисках переходов, да вообще ни в чем себе не отказывал. Люблю я эти ловушки, обычно взвиваются: «Как это Фауста не пустили к Матерям, да его послали! И он жертвенник спроворил, над которым курятся души, сотворяющие клубящуюся мглу» — значит, читали.

Но суть не в этом, я не буду обращаться к «Материнскому праву» Баховена. В этой загадочной истории мне все равно, Матери или Эйдосы, Архетипы или Первообразы — не важно.

Где путь туда? — спрашивает Фауст.
Мефистофель: Нигде. Их мир незнаем,
Нехожен, девственен, недостижим,
Желаньям недоступен. Ты готов?
Не жди нигде затворов и замков.
Слоняясь без пути пустынным краем,
Ты затеряешься в дали пустой.
Достаточно ль знаком ты с пустотой?

Суть в том, чтобы спуститься или подняться ввысь из мира форм рожденных в мир прообразов, в способности потрясть непривычностью чувств,

которая роднит с безмерностью вселенной, всматриваясь в следы превращенных существований, которые давным-давно прервались. Смысл в том, чтобы дым духов, которых бесчисленное множество превратить в два «божества» «героя с героиней», которые ответят на все вопросы. И тут начинается спектакль, где Мефистофель суфлер, словом чертовщина. Фауст исчезает и является вновь, а как он похищал жертвенник, мы только предполагаем — способ давно описан. Однако можно понять, что Матери раскидывают широким жестом сеятеля семена способностей, а необходимо дерзнуть украсть жертвенник, чтобы научиться действовать и деянием чувствовать само это чувство создавая — я огрубляю и опускаю знаки препинания. Сцена ехидная донельзя. В любом случае, Матери — персонафикация вечного превращения, порождающих смыслов в их вечной женственности, идеи, которые приносятся в жертву, приносят жертву, и еще черт знает что:

Пред жертвенником Матери стоят,
Расхаживают, сходятся сидят,
Так вечный смысл стремится в вечной смене
От воплощенью к перевоплощенью

Гете, «Фауст», пер. Б. Пастернака

В сущности, культ Матери, Перворождения, Деметры, Матери-Земли, Матери настолько захватывает даже в ближайшем приближении, что все, кто об этом писал, находятся в фантастическом онемении — речь бессильна и эта сверхбытийность не может быть схвачена никаким, даже «незаконнорожденным суждением» — только поэзией исчезновения, в умолчании. Начиная с Гераклита, с Парменида, «Парменида» Платона до бесконечности, через Прокла, Дионисия, Ионана Дамаския, Н. Кузанокого, Мейстера Экхарда, Бёме, Гегеля с его *Das Werden* — быванием-становлением. Бывание (τό γυνόμενον в платоновском «Тимее») есть тот таинственный синтез бытия и небытия, который выражает собой сущность тварности, всего относительного. Тварность есть прежде всего по существу своему *меон, бытие — небытие*, и в этом смысле надо понимать и меональную первоматерию, *material prima*, в которой заключена уже вся полнота тварного бытия, и засеменено *все*. Но наряду с ним в холоде смерти как в палящем вращении «огненного колеса бытия», ощущается бездна уклона, край бытия, кромешная тьма, смотрящая пустыми своими глазницами. Это темный и трудный вид (χαλεπόν καί ἀσυδρον εἶδος) как окрестил (уж никак Платон «окрестить»

ничего не мог — А. Б.) мировую первоматерию Платон, подвергнут был им же несравненному анализу в «Тимее».

Материя-матерь, меон — есть необходимая основа бытия, возникновения и уничтожения» (См.: С. Булгаков. Свет невечерний. М.: Республика, 1994. С. 165–166). Я бы переписал всю книгу — это чистая поэзия философии, и более вдохновенного и скрупулезного (но не мелочного) выражения сути проблемы единства бытия и ничто, в качестве пропедевтики, невозможно представить. Исчерпывающе и хочется перечитывать вновь, хотя я не разделяю его юридическое христианство.

Дерзание лежит в основе всего, гениальность маниакальна; при всей лихости современное искусство, даже уличное — все сплошь салонное. Оно забыло о своей сущности, оно вполне будет рисковать быть «зацепером», вся возвышенность будет в увлечении кайтингом, скайтингом, парапланеризмом, и еще черт знает чем, но отважиться что-то высказать — это удовольствие.

И вообще искусству в большинстве случаев нечего сказать. И нечем. Оно подражает — и, хорошо, если себе. Оно испытывает чисто спортивный, частный интерес. И только в редких случаях, как у Сидоренко, есть та необходимая доля совершенства, владения просто ремеслом, когда он может сказать, что хочет, и таким хитрым образом, что еще и «смотрителю», а то и «смотрящему» критику, искусствоведа оставляет контрамарку для участия в диалоге (правда, его участие регламентировано табличкой в студии — «аплодисменты»). Словом, тут доверие к художнику (писателю, поэту, композитору, философу) имеет значение.

И еще в нем угадывается испуганность «подобно полуночникам: магам, вакхантам, ленам, мистам...» (Гераклит), хотя работы его стараются быть бесстрастными и неохотно выдают своего создателя. Очень трудно что-то сказать по существу. Смысл ускользает в недоговоренности и увязает в подробностях, все время поправляясь, оговариваясь, чтобы «как бы чего не подумали». Поэтому картина как детонатор — куда угодно, но «не туда», «я так не чувствую». Это с одной стороны, и в тот же момент — «свобода выбора»: «хочешь спроси, хочешь ответь», хочешь промолчи, хочешь вырази свои претензии, только забыть не получится. Диалог? Скорее переговоры. Условия капитуляции и, хотя «пленных не брать», обещают сохранить жизнь.

Но какой может быть диалог? Я вот не ангажирован, но смотрю на эти игры с перспективами, и поражаюсь. Тут уникальный случай: если предположить, что «ошибки быть не может» — слишком все выверено, и Сидоренко изображает



Из серии «ЗНАКИ», 2016

именно то, что хочет изобразить, то в этой статике фигур нет «правильности» математической перспективы, которая, в отличие от художественной, воспринимается искаженно. Значит, так он хотел. Это прием, причем дозированный.

Если бы он писал «как надо», то фигуры бы завивались, «трепетали», закручивались, ввинчивались и искажались в одном направлении, с одной «скоростью» Как «удлинения крупов лошадей на финише у импрессионистов». Здесь у каждой «фигуры» своя перспектива, свой угол вращения и своя поступательность — и это как заноза, потому что взгляд припиливается и приговаривается к смотрению, он больше не властен бродить свободно — он в лабиринте, и выхода нет.

Правда, он свободен видеть, как хочет, но под присмотром зрителей, показывающих, что смотреть. Мне знакома эта избыточность и импонирует изощренность, когда при всей, казалось бы, гладкописи, есть ощущение опасности и подвоха. Тут есть подтекст. Не отпускает *ощущение*. Нет ни розыгрыша, ни трагедии, ни того, что по ту сторону — просто не отпускает ощущение. И оно — принцип неопределенности.

«Воспламененный космос» — он там, впереди. Απαντα γίνεταί ποτε πύρ — всё когда-то становится огнем (Гераклит). И он «здесь-сейчас», каждый миг, потому что помимо настоящего жизни нет.

Ни о какой новой жизни не может быть и речи — сгорание в эмпирее. И они не горят — эмпиреей не крематорий, они «перерабатываются», в эмпиреей их не примут, поскольку они безгрешны, слишком мало грехов и сущего — только существование, а оно не превращается, не переосуществляется.

И еще неясно откуда в эмпирее живое видение. По сути, там есть не только «всехний» свет, но и собственный свет эмпирее, и «два» света сражаются и аннигилируют: светлый и темный — в борьбе за всеединство. Никто не знает, оттуда никто не возвращался. В классике божественный и адский пламень — одной природы. Божественный свет, остановленный убогой формой нашего Я, превращается в адский пламень, в аду горит ничто. Об этом писал Мейстер Экхард и другие мистики. И даже вежливый Сведенборг приложил свое осторожное мнение к этому вопросу.

Но в том-то и дело, что здесь ничего, ни божественного, ни адского, нет — кроме смятения от этой поступательности и ощущения бесконечности и одиночества во вселенной. Лишь обломки

мыслей, видений, которые повисают в остановленном времени и пространстве смутных воспоминаний.

Это прилив или отлив? На ущербе вечность, или же она новорожденная? Она же Вечность — откуда рождение и смерть? Молодость и старость? А, тем не менее, для ощущения это важно, как дни затмения Вечности. Что ни миг — новорожденная и умирающая от старости Вечность. Время ощущает свою долготу на фоне вечности. Все сбылось, кроме смерти. И это невыразимо.

Вся риторика достаточно избита. Она потерта от долгого употребления, а не искусственного старения. И весь «ужас», как и само это слово — в банальности. Надо только дождаться, а лучше создать время, когда все это отстоится и будет вновь ясным, как в самом начале, когда было прозрачным во всей полноте.

Художник берет традиционную идею.

Это отдельная проблема — заимствования в искусстве. И Гете — не на пустом месте, и Шекспир сплошь и рядом брал чужие сюжеты, все Возрождение рядилось в одежды античности и цитировало Библию. Бах повсюду «обирал» Вивальди и Людовико Муратори, Моцарт вообще 37 симфонию написал по Михаэлю Гайдну, а весь этот текст написан словами, которые использовались, и не однажды, и темы здесь избиты и ожидаемы. Мы пользуемся языком, который не создавали. «Художник — всего-навсего человек, обыгрывающий нечто, созданное до него» (См.: Генри Миллер. Время убийц).

Я так не считаю — кто-то же это создал впервые, чтобы было что обыгрывать, и эта игра — не на жизнь, а на смерть. Можно в свое оправдание приводить тысячи примеров, вплоть до плоского и борзого Ян Пен Ина (может, я и перевираю его имя) с его «Похоронами “Моны Лизы”», где он окучивает сразу и Леонардо, и Моро, и Сальвадора Дали. Даже если бы художник создал совершенную копию — это все равно была бы интерпретация (ранее принято было «щипать корпию» на раны, теперь «щипать копии»). Бесконечная проблема «Произведение искусства в эпоху его всеобщей воспроизводимости» (Беньямин). Тут тоже великолепные просторы, на которых уже пасутся все спецы по фотографии, вроде Флюссера, и все кинематографисты, от мамонтов, как Эйзенштейн и Крокауэр, до грызунов, вроде Ямпольского.

Неповторимость произведения в том, что все делается впервые, и только твое отношение, даже если ты просто созерцаешь, делает неповторимым мгновение, замедляя его.

Грандиозная идея Сидоренко обыгрывалась и до него — тем же Босхом — «полиптих», в котором есть низвержение в Ад, Рай, восхождение в Эмпирей — утрачена центральная часть, великолепно было бы восстановить именно ее, но она своей утраченностью как раз и представляет «совершенство».

Этот сюжет пробовали и Ботичелли, пытаясь иллюстрировать Данта, и Доре, и многие, не связываясь с Данте — но в этом сходство и заканчивается. Кроме того, что такое всегда чревато провалом. Подозрением, нет, уверенностью, что это так и есть, и все же тебя тянет именно к большим неудачам, как свидетельствам того, что ты еще живой.

Так рано или поздно пишут реквиемы, и то, что их бесчисленное множество, и тексты, как правило, каноничны — не исчерпывают музыки — то, что кто-то писал, не отменяет обращения вновь и вновь (сам писал — первая книга — «Реквием по нерожденной Красоте» — хорошо, подлец, излагает). Не соревнование, не дань традиции. Все может быть невообразимо, как «Реквием» Моцарта, но это не отменяет всех «Реквиемов» дальнейших и предыдущих (в конце концов, и Моцарт чтит реквиемы Михаэля Гайдна, учившего его жизни и музыке), всех похоронных маршей, всей траурной музыки, которая очень жизнеутверждающая, как и «огнем продутые» органные трубы, невероятные «Анданте» из седьмой Бетховена или начало пятой Малера — все это очень «жизнеутверждающе» (намеренно беру это пошлое слово) — реквиемы пишут живущие. И ничего нет трагичнее, чем отчаянно фальшивящие похоронные оркестры из лабухов, мечтающих немедленно опохмелиться, когда «все сметено могучим перегаром», и «вы еще не слышали нашего звучания — ничто так не напоминает о смысле жизни.

Скорби нет, и если мы вообразим, что тот тоннель, те кольца света, та световая труба, воронка, — не знаю, что, — и есть труба страшного суда, труба мирового органа, со всеми регистрами вселенной, то не так плохо быть пневмой, воздухом, пустотой, чтобы сыграть на этом инструменте. Чжуан-Цзы говорил, что во флейте звучит Ничто, — нет, колебания воздушного столба, и того атмосферного столба, который давил на плечи Остапу Бендеру. Без особых

усилий мы узрим в этом произведении все стихии в их ансамбле и превращении.

Тут можно создать все, что угодно: и пневмотологию, когда фигуры бездыханны, но все светится, именно проходя, через атмосферу, свет — дышит, в атмосфере и безвиден в вакууме, как и тяжесть в себе невесома, хотя природа — одна, и, если продуть огнем (а свет огнеобразен), трубы обычного органа потекут свинцом, но созданного из света и тяжести — будут звучать. Где Вода и Земля? — зачем эта слякоть? — но, впрочем, человеческие тела. Шучу; хотя в античности, а потом в библейской истории почти так, и тела состоят из земли и воды. Вообще, если рассматривать не буквально, то даже в нашем случае, помимо превращения стихий, даже какая-нибудь сухая закономерность из «небесной механики» превращается в метафору, «примером» тому космическое тело, что, захваченное Землей, находясь на орбите, может попасть в орбитальный резонанс, и тогда сгорает в верхних слоях атмосферы или долетает до самой поверхности земли, выбивая воронку.

Впрочем, какие шутки: «И в огонь обращается все и огонь во всё...», ... «Все вещи из огня возникают и в огонь разрешаются», «Элементы Всецелого — земля, вода и прочие — обращаются и обмениваются постоянно вдоль одного и того же пути вверх-вниз, прямого и кривого», «Ибо такова необходимость, навязанная Жребием», «Жребий, который является необходимостью».

Огня смерть — воздуху рождение,
И воздуха смерть — воде рождение
И воде смерть- рождение земле — это путь вниз
Земле смерть — воде родиться
И воды смерть — воздуху родиться,
И воздуха смерть — родиться огню.

Циклы между воспламенениями космоса, миростроя. И воздух нагревается до сполоха, истончаясь, и охлаждается и соразмеряется в море, а море и снова воспаряется, и превращается в огонь, а земля морем растекается, хотя возникает из моря — все это исторически достоверные производные из Гераклита — я даже не ссылаюсь на источники, поскольку у меня совершенно другая задача,

вернее никаких задач, что либо доказывать или даже показывать — я просто пробую передать чистое единство поэзии, живописи и философии, в не только кажимости его, но и в истории.

Это можно продолжать до бесконечности. Например, о «противосвете» и «противобеге», о «противовратной гармонии», когда жизнь как лук, как струны на лире — деревянные части одновременно натягивают жилы и стягиваются ими, то есть «потенциально расходятся и сходятся».

Статическое напряжение на картинах Сидоренко находится в молчании музыки, это пока еще «здесь», не в эмпирии, тут еще и отблески, и светотени, и огни Святого Эльма, и болотные огни (по Гете — заблудшие души), и светлячков можно спутать со звездами, и море светится. Это осталось за рамой. У художника все что-нибудь да значит, и если круг, вход в «тоннель», как циркулем начертан, то это должно что-то означать, — то ли что круг совершенен, то ли что кривизна иррациональна, то ли то, что он уже высказывал о соотношении квадрата и круга, и отсюда до вселенной, которая — окружность с бесконечным радиусом — совсем недалеко, но, вольно или невольно, тут есть какая-то магия чисел, когда точность и просчитанность, почти пифагорейская, становится художественным приемом. (См.: С. Н. Муравьев. Гераклит Эфесский. Все наследие. На языке оригинала и в русском переводе. Краткое издание. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012). Не хочу ввязываться в бессмысленный спор о точности переводов — даже одно слово на родном языке всякий раз говорит по-разному.

Воздух, и слабый вздох, и одним Духом — прорыв в иное. Художник, если не создает, то сгущает воздух, и из него и света делает пигмент для своих красок, хотя и ему знакомо «словно талую воду я пью помутившийся воздух, время вспахано плугом...»

Не пигментация пространства, не меланома и тем более не закрашивание стекол масляной краской, как в бане или станционном туалете пятьдесят лет назад, в зале ожидания, хотя и на стеклах рисуют потрясающие мультфильмы, как Некрасов — «Старик и Мире». Сто тысяч пластинок, которые потом смываются — в чем-то есть некоторое сходство у всех художников — сколько дьявольского труда при мимолетности жизни, живопись бывает и глаукомой, что мешает видеть — можно и так рассматривать. Очень хочется рассмотреть эмпирей, но, как

у схоластов, объект препятствует и мешает зрению, фигуры искажают пространство и свертывают его вокруг себя, притяжением, тяготением времени и света.

Более того здесь решается вопрос об ускорении времени, возможно оно и есть это ускорение, времени становится «больше», и скорость его возрастает, но это иллюзия, что время загоняет темпы, они — те же, но ритм, в своем постоянстве (окаянстве, *окоянстве*), создает эффект нарастания. Банальный пример — «Болеро» Равеля — а тут полиритмика, которая заходится в аритмии отсутствующего сердца — сплошная свободная атональность — здесь заклинание стихий. И не время стирает деяния людей и гонит все к смерти, а смерть, уничтожение, движение наличного бытия к своему концу, порождает пространство и время, и только одно становление — вне времени.

В любом случае Сидоренко вызвал к жизни Духов, но удержать их не смог. Даже «младших духов» (Шеллинг), демонов человеческой жизни — ощущений, аффектов и чувств. Я не могу утверждать, что он случайно «забрел» в этот край, в «конце концов», к неопознанной бездне, которую чувствуешь и не видишь, к абсолютному Ничто, и выполнял чисто «техническую» задачу» «как изобразить...», он и не пытался думать о последствиях — это попытки обогнать свое время и заглянуть за «горизонт ожидания» (нарушив условную линию, хотя кому, как не ему, не знать «о точке и линии на плоскости», которые единятся движением. Он в какой-то мере противопоставил плоскость, нет, не унижая объем до проекции, а освобождаясь от горизонта и плоскостями расчерчивая пространство, сведя плоскость к плоскости.

Пока это — хрупкая, как «этажерка», «машина» для полетов, вернее, коробчатый воздушный змей, нет, планер. Он этим отменил линию горизонта, оставив «далеко внизу», одолев высотой. Приходится смотреть, запрокинув голову, и ценить эту хрупкость — потом полеты станут не поэзией, а просто унылой работой, — но этим он вводит условность воспринимаемого пространства, которая будет в дальнейшем — в глубоком космосе, расстояние до предметов не определяется — это может быть мусор в десятке сантиметров от иллюминатора, а может быть звезда, удаленная на миллионы световых лет, глаз хочет быть обманутым и обманывается. Здесь речь не о физической глубине, а о художественной.

Пробросить себя за горизонт, заведомо зная, что там ничего нет, и даже это «нет» пришлось создавать заново. Когда обгоняют свое время, то время идет вспять. Не органически свертываясь,

революционируя, де-эволюционируя, а просто отбрасываясь (хотя это все равно, что опираться на зыбучие пески времени или копыряться в трясине, или опираться на воздух или ничто). Время свертывается, как кровь, запекается.

Обогнать время, вообще-то, не так уж и сложно, вывернуться из себя, сбросить кожу (некстати почудилось, что имеешь дело не с живыми людьми, а с оболочками, — это выползки, результат линьки — им не в эмпирей, а на съедение мышам — когда змеи сбрасывают кожу, эти оболочки съедают грызуны. «Только змеи сбрасывают кожу...»)

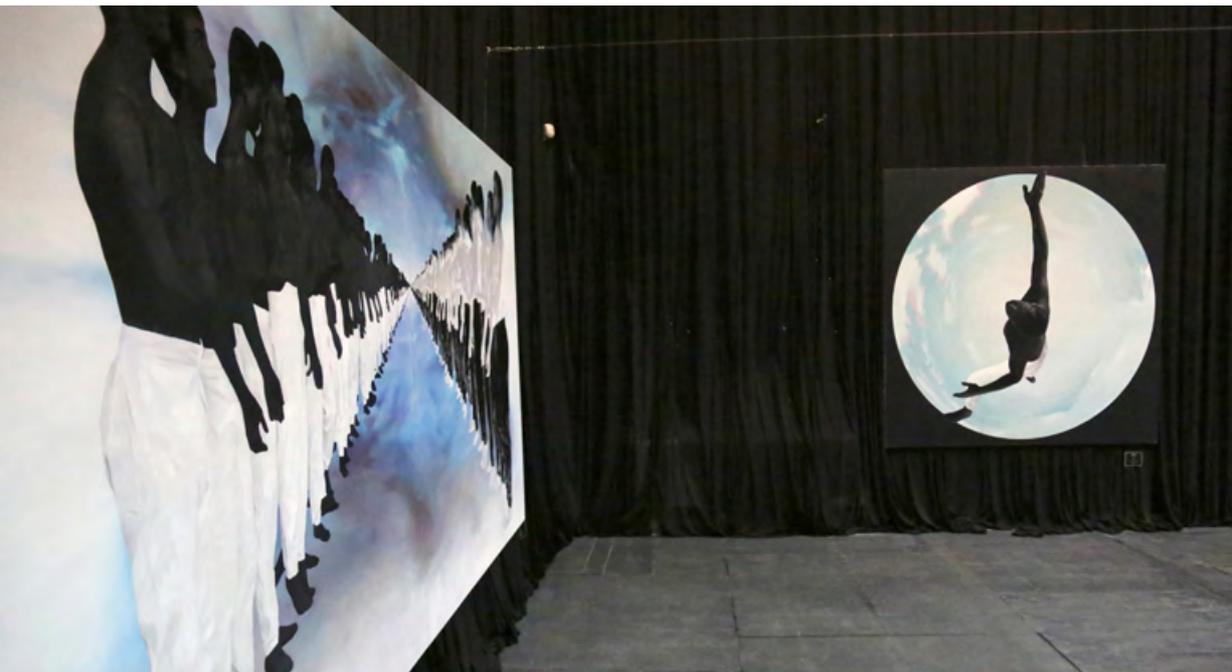
Но обгоняя время — приближаешь свою смерть, хотя она-то движется с постоянной скоростью света: не прибавляется и не отнимается, не складывается, не убывает.

Так что это только представляется, что «обогнав», шагнув за предел, обретается берег, где нет волн и сидишь на краю вечности, лениво наблюдая, как вослед торопится, к тебе подступая, как цунами торопливое время, настигая, нависая волной и этому предшествует опустошение — береговая линия опустошается, обнажая дно.

Можно время отпустить на волю (можно на волю натравить), но все равно будешь ему вослед — стать рядом, и тогда время будет «пейзажем, накрывающим тебя с головой». Надо создать даль, но без перспективы, да и нет ее в вечности, перспектива складывается позади. И эта «тыльная», обращенная сторона твоего видения, затылочная сторона, точка схождения не там «впереди», где картина, а в твоих глазах, которые всегда опаздывают, на скорость света.

«Скорость реакции» восприятия имеет предел физический тоже, как например скорость создания картины, или скорость написания мысли. При этом мгновение (оно имеет «бесчисленное количество степеней свободы» как точка) — это соответствие скорости запечатления фиксации скорости мысли. И это самое простое. Если я смогу записывать с той самой скоростью, с которой думаю, то задача будет решена. Скорость «потока сознания» будет достигнута и все будет обесмыслено, механической регистрацией.

Но я никогда не смогу найти соответствия между мышлением в его многомерности, безмерности, одновременности, и одномерным, последовательным, линейным способом выражения.



Экспозиция арт-проекта «АТОНАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ»
в Одесском музее западного и восточного искусства, 2018

Когда говорят об открытом произведении и продуманности такого произведения — это ложь, просто вранье, — хаос по умолчанию впускают в неудачное творение на том основании, что всегда, все что-то, да значит, и потому два рядом поставленных слова всегда рожают третий смысл и вообще может быть источником бесконечных вариаций — особенно при наличии такого «эрудита», как интернет.

Хотя я принимаю все «открытое произведение» как «наихитрейшую хитрость», некогда — «хитрость разума» и более того, при всем скептическом отношении — тома исписаны по «открытому произведению» — с этим не спорю, даже принимаю все, написанное Умберто Эко в книге «Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике», понимая, что не все сразу, хотя переход от статики к движению в его разнообразии вызывает головокружение, хотя для философии это шаг назад, и остановка с разбегу, но сколько можно, если мне не изменяет память, работа вышла в 1962 году. С тоской смотришь на эти баталии и дискуссии, эти страсти-мордасти, как, впрочем, и на полемику, происходившую тогда в СССР о «единстве или совпадении» «диалектики логики и теории познания» и о «биосоциальной» или все же «общественной сущности человека». И что? Конечно, в истории философии и искусстве ничто не устаревает, и поэтому вполне можно пользоваться всем этим как заменителем, на старость.

Интеллектуальный винтаж ничуть не хуже, а даже добротнее, чем нынешние теории-однодневки, одноразовые, как презервативы. Но есть в «открытом произведении» обратный ход — ты теряешь один из главных аргументов: нет условий «мне помешали». Вот если бы мне дали — я бы такое создал, я бы показал.

Принимая тезис об открытом произведении, ты оставлен самому себе, у тебя нет ни одной причины не сбиться. Ты сражаешься только с самим собой, у тебя есть даже официальное признание делать то, что хочешь, писать от себя, «играть как смерть от своего лица», не считаясь с правилами и традициями, тут признаются только настоящие пределы классического «не могу», изнеможение действия «все уже сделано до меня», и свобода самих произведений, которая превышает свободу твоего восприятия, тем более твои действия, твое творчество практического значения не имеет. Ты просто упраздняешься как излишество, баловство.

Более того, современность — тоска по ненаписанному, несказанному. Меня вообще волнует то, что в истории не создано, хотя могло бы. И это не заполнение лакун, «белых пятен». Просто такие мастера как Сидоренко, работают в никуда, на всякий случай, и у меня желание не исказить, не спугнуть, не отвлечь, — ведь ничего от взгляда «со стороны» не прибавится.

Слабая, отчаянная возможность сделать вид, что можно остановить, замедлить вечность. И движется ли время с постоянством, или пульсирует, ускоряясь — не так уж важно. Пишутся «Страсти» на библейские тексты и сюжеты по себе. Бывают просветы, когда что-то открывается во всей стремительности и пронзительности. Смутно понимаешь, что автор не о том, но зато все на мгновение озаряется, присваивая себе все смыслы и те, которые уже были и те, которые возможны и невозможны.

Аллюзии не исчерпываются. «Плыли и мы одинокою ночью сквозь тени...» (Данте).

Фигуры не изменяются, не теряют конфигурацию, а как пепел теней, взлетают или парят в ничто, растворяясь в свете, в пепле света.

Конечно, можно говорить «о триединой смерти» мистиков, но банальность и ужас в том, что об этом уже написано. Да, душа первый раз, приходя в себя, находит пределы, осознает, что она — это душа. Она умирает в себе, и тогда она порывается к другому, к Богу. Приходя в Бога, душа становится темной, потому, что ей нечего больше желать, она темна от всеполноты, и она опадает в себя, в «пепле своих крыл». Низвергается в себя, и тогда понимает, что дана Богу на вырост — именно потому бесконечна и абсолютна. И ничего божественного нет. «Рыпания» духовидения (превращающегося в унылое духоведение) и крылатости.

Крылья выдаются на время брачного периода, как каменnodубным цикадам: семнадцать лет под землей во мраке, у корней, и только один день — полет в лунном свете. Они так же прекрасны в исполнении Ци Байши, как и его «креветки», на которые похожи фигуры Сидоренко, хотя — ничего общего — а смысл — «ни для чего» — красивый жест. Это не ре-увлечение «китайцами» — они сами неизвестно почему вдруг сравнивают свою живопись с Делакруа, только по ассоциации. Видел вполне реалистическую картину Сань Дзиня «Подсолнухи» — обмер. Полотно метров семь на три, и подсолнухи, но не те гелиотропы, которые весело вращаются вслед за солнцем, родственники ванн-гоговским — впрочем те сорванные, — а уже сухие, покрученные, как натруженные руки, и высохшие, цвета запекшийся крови (в коричневое добавлено вкраплениями ядовито-зеленое) — стоят как корабельные сосны, нарисованные снизу, а солнце — наискось, сквозь них, наверху, на закате, и все они спиной к свету).

Не на долго — навечно. Вся эта триединая смерть происходит одновременно, и это единое противоречие времени и вечности — в основании: оно уже разрешено и становится иным.

Можно говорить о том, что для того, чтобы жить в Эмпирее, человеку надо переродиться — его душа должна стать огненной природы, тогда она не будет уничтожена. Эмпирей не там, где-то — он здесь.

Излагать всю светоносную эстетику — заведомо понимаешь, что это скучно назидательно, фальшиво. Текст расплывается, не в силах выдержать обыденность происходящего, но повторюсь — ничего не происходит, есть только мера отношения света и тьмы. И все. Свет, сила тяжести, время стихия огня, почти гераклитова, и смерть, живая смерть, без которой невозможна жизнь. «На свете смерти нет...» — даже стихи А. Тарковского «И я из тех, кто выбирает сети, когда идет бессмертье косяком...» кажутся слишком пафосными и неуместными.

И я боюсь что-то сказать, потому, что видимое ускользает именно когда видится. Видимость — кажется... Я не думал, что можно отважиться, решится на такое. Только — отрешиться.

Боязни смерти нет, есть боязнь старости, когда времени остается очень мало. Взгляд остается или не остается в стороне, он эту сторону создает из ничего. Эти круги огня, как круги «руин» — ни художник, ни созерцающий не властны ни в прошлом, ни в дальнейшем, потому что прошлого и дальнейшего нет, а прежнее не успело стать прежним и потому его нет, оно — предвидится.

В какой-то мере изображена беспомощность, — это конец всему. Здесь даже надежды нет. Даже самоубийство невозможно. Это катастрофическое стояние в свете. И ведь не скажешь, что жестоко. Художник всегда может сказать: что все мои (мои — не его) домыслы неверны, я ничего не понимаю, что так задумано.

Например, что фигуры странным образом плоские, скомканы ракурсом, и не сочетаются, по крайней мере, перспектива искаженная, и эти «туннели», световые кольца — не воронки — они не втягивают и не вращаются. Трудно сказать: фигуры «сверзываются» туда, или выбрасываются, восходят «оттуда»? Движение единовременно

и сторает само время, оно же — сила тяжести, притяжения. В этой неопределенности — вся восхитительная сила изображения.

Мне даже хочется косноязычно писать, неправильно употребляя слова, чтобы подчеркнуть несовместимость с этими полотнами, хотя при этом понимаешь, что выражен именно человек современный, во всем этом безнадежном ожидании. Э. Блох писал, что идти в ногу со временем или с чем-либо, быть современным — вполне может быть трусостью. Мода на смерть, на пренебрежение ею. И впрямь, что решать? Выработать (*выраболатать*) свое отношение к ней? Заключить конвенцию?

Я могу только сказать, чем *увиденное* — не является. Своего рода апофатичностью, великим «не», отрицанием, вбрасыванием образов, обломков поэзии и ассоциациями создав странную взвесь, которая будет изображать броуновское движение живописи, философии, поэзии, музыки и тем заставлять «направления движения», проявляться пыльным лучом, который виден в прокуренном кинозале прошлого (главное на экране), в тумане на восходе, видя одно в другом, но так, чтобы одно представляло другое.

Это не будет ложью. Но возрожденный хаос не приблизится к изначальному ничто, а будет его имитировать, поражая опустошенностью. Полноводность ее в истоках, не в изначальности из *ночальности* — *смеси ночи и печали*, из ночи, еще ночь, — там только незамутненность и прозрачность.

И только там становится ясно — что неистовый хаос, о котором только мечтают, не желая нести вину за сотворение мира, которое видят в «наведении порядка» — этот безумный хаос и есть та *свободная атональность* к которой стремится свобода, как к своему основанию. На самом деле она стремится к себе и собой, она атональна в себе и невозможна, поскольку всецело возможна. Атональность — момент разрешения любого противоречия. Ее суть в переставании быть собой.

Отсюда Рембо — «Ни один человек ничего не создал», и, тем не менее, при всем этом смысл в творении из ничего — только в ничто ты уникален и универсален за раз, сразу, и это Ничто, как загрунтованная поверхность, или негрунтованная фактура — то ничто, по

которому пишут светом и тьмой, как готовыми красками, но ведь можно пойти дальше — растирать свет и ткать холст, предварительно сотворять ткань из нитей судеб. А то — распускать основу и воссоздавать все заново. Нового не будет, да и смысл? Здесь нет ни пессимизма, ни оптимизма. Просто завораживающее явление света, потому что становление — от ничто к ничто.

Если бы я написал все наоборот? Ничего не изменилось бы. Вместо, казалось бы, мрачных картин — нежные и просветленные печали — «невыразимая печаль открыла два огромных глаза», и не огромные просторы, а столь же непостижимое «вся комната наполнена истомой — сладкое лекарство, такое маленькое царство так много поглотило сна...», в их акварельности, в «пространство брошенное жаль», «глубокий обморок сирени», ничуть не меньше, чем огромность вращающейся вселенной, и смена интонаций: жесткое скептическое разглядывание. Напиши я, что это удача или неудача, грустно это или весело — есть незыблемость сделанного, и оно непоправимо. Тем более, атональность — утрата мажора и минора, вернее — великий отказ плакать от радости и смеяться от печали.

Можно изменить походку, манеру письма и даже притвориться собой, но невозможно... что невозможно? Переждать старость, когда жизнь отвратительна, и отвратительным образом, а может, беспечно переживает тебя, забывая. Твои произведения — твоя биография или историография. И каждый мог бы однажды, но только однажды, примерить на себя слова В. Клеваева (хотя я могу приложить слова многих других — почти любого — в точку)

Из чистого тщеславия
я придумал себе биографию,
впрочем, скромную, —
без романтики и драматизма.
Весьма правдивая биография.
Правда, в ней нет
ни слова обо мне,
ни одного поступка,
ни единого происшествия...
Но в остальном — в ней все верно.

Так надо и писать — ни слова о себе, и о других тоже. Но в данном случае и это — странный эффект «Восхождения в эмпирей» и «восхождения к новой жизни», эффект «Vita Nova». Этот диптих антиномичен, это апория, и внутренний конфликт неразрешим — это антагонизм. Причем здесь не спорит тезис и антитезис — здесь даже синтеза нет, но каким-то образом разрешено противоречия, условно говоря, «Добра и Зла». Изображения не конфликтуют между собой, но каждое в себе противоречит, а между собой они как антифоны, светятся, создавая какие-то странные тембровые соотношения — чем-то похоже на гудение высоковольтных проводов, но без «связи».

Это то, о чем философия (сильно сказано) только робко обозначала в своих исканиях, говоря о том, что парность категорий и триадичность — только временное явление.

И то, уверен, это вызовет обвинение, как минимум, в «неграмотности»: да философия и, в частности, диалектика только и говорила о «единстве борьбы противоположностей». Только то и делало, что пыталась остаться в «рамках» противоречия, не «разрешая», его, не доводя до разрешения, не доводя — иначе она бы осталась без работы.

Философия все время жила в предчувствии своей гибели, и даже прилежно себя уничтожала, угрожая, «вот уйду я от вас», она прочила смерть искусства, пыталась бороться со смертью, и небезуспешно, она выторговала себе персональную пенсию в виде обещания «бессмертия» и вечной жизни» впоследствии, как воздаяния за заслуги и увековечивании в собраниях сочинений — сомнительное счастье, перестав быть собой. Удивительно, что вновь и вновь тратят жизнь, роясь в уже оцифрованных фолиантах, где даже книжным червям нечем поживиться и сызнава читают, оживляя давно написанное, старея, в бесконечных поисках — что ищем? А ничего — смысл в самом искании, и в том странном стремительном огне, который живет, сгорая, и легко убеждает нас, что в этом и есть смысл — в кажущейся роскоши, кажущегося развития.

Но речь идет не о лояльности к смерти и каких-то приспособительных реакциях к ней, к основанию движения. Тут смысл в окончательности. Когда тебя со временем покидают чувства.

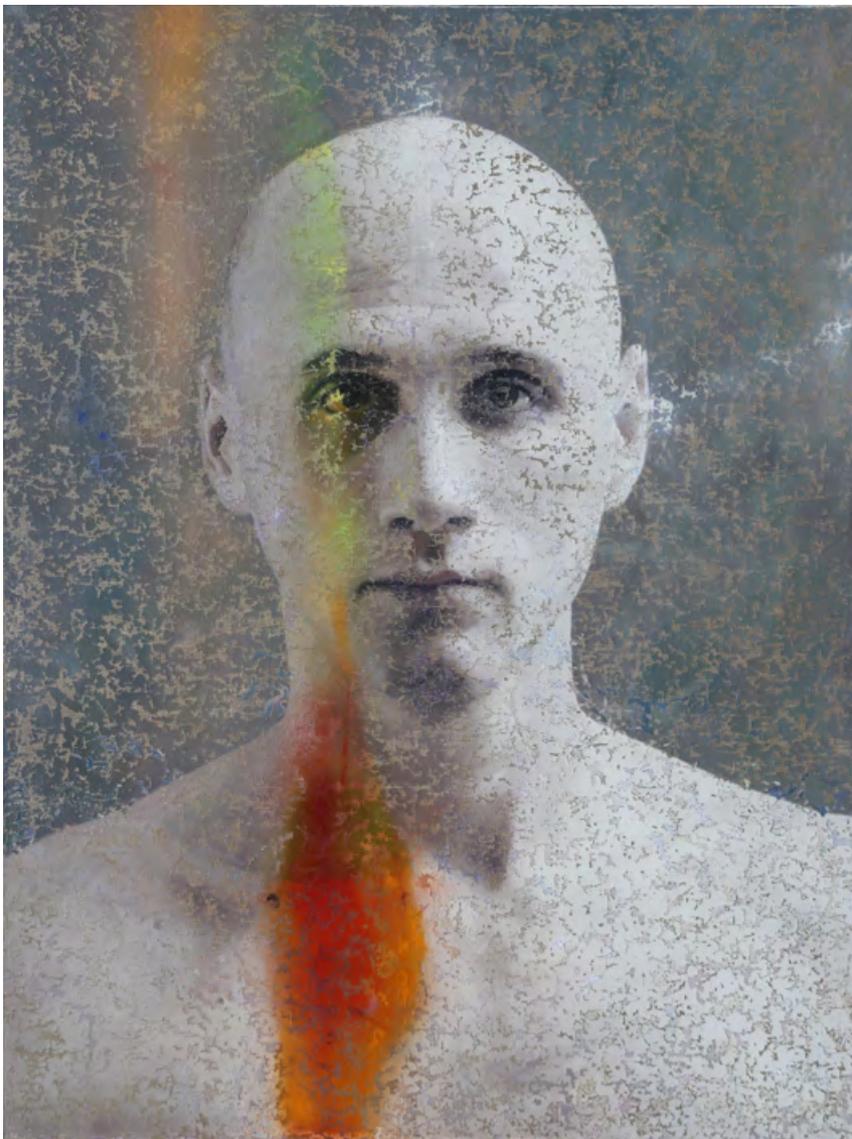
Нет, ты не привыкаешь, но экстравагантность и обыденность жизни тебя покидают, и ты с удивлением и равнодушием понимаешь, что даже философия внезапно оставляет тебя... Ты спохватываешься, что теряешь не философию. Что-то, что следует потерять, забыть, но забыть не можешь.

Есть ощущение какой-то скрытой фальши в словах, когда пишешь об изображении. Когда пишешь, не соотносясь — все честно и чисто: да — исход, да, мы — превращения, «сгущения» света — его скорость и плотность, сами — переход от ничто к ничто, когда свет возвращается, переходит из одной «формы в другую». Исход, возвращение света «обратно».

Когда свеча горит, она темна в себе, потому что свет вдогонку не поспевает за убегающим ранее. (Занимающиеся физикой Солнца знают, что Солнце — черное, правда только в нашем диапазоне, оно никакое. И звезды разные, и свет, но мы-то имеем дело со «своим» светом и слухом, с антропоцентрической вселенной, хотя прекрасно знаем, что это не так) Поэтому фигуры эти возвращают свет, они темны, исторгая, и потому от света отталкиваются. Мы все превращаемся со скоростью света (это метафора, но она истинна, как самые зверские законы физики).

Но что смущает и заставляет делать усилие, произнося все это? *А скорее* всего (по отношению к скорости света — странно звучит) то, что все это повторялось бесчисленное число раз — это всегда было есть и будет, и только один раз может открыться во всей неповторимости. Вопрос фальши — это не вопрос теории. Вот и почти безупречная фраза, набившая оскомину, Достоевского: «Красота — это страшная и ужасная вещь!... Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей». «Красота спасет мир» И тоже фальшиво. Даже неловко как-то. «Красота — страшная сила» — лезет. Потому, что не вещь она. И не сила, красота — вообще без качеств и свойств.

Нет, она не относительна — абсолютна, и борьба — не между Богом и дьяволом, а между прекрасным (которое относительно, вот она — вещь, совершенная в своем роде) и Абсолютной красотой, которая о прекрасном даже не знает, полагая его своим атрибутом,



Из серии «СВИДЕТЕЛИ», 2015

теофанией, относительным, потому, что без любой из этих мер и весов абсолютное было бы не полным.

Но в этих полотнах — и дьявол, и бог, и красота с прекрасным — лишние, и как лишенность порождает время, так существенно — только остановленное время, которое светится. Исходит светом. Но светится «мимо».

Оно не насквозь, не навстречу, оно — осторонь, и то ли фигуры посторонние свету, то ли свет их сторонится. Фигуры — не в «контражуре. Они отдельно, как мифическая «темная материя».

«Инволюция». Обратная эманация. «И свет во тьме светится, и тьма его не объяла, а свет отдельно». Это вхождение, уход в себя, без апокалипсиса. Великий отказ. Без поклонения, без веры — только потому, что — люди, стоические отношение к жизни, и уход в свой мир, где богу места нет, и вере — тоже. Даже ложной вере в красоту.

Если бы сейчас, как в старину, сотворяли аллегории, то могло быть очень много названий: *Безнадежность*, *Ожидание*, *Гордость*, *Гордыня*, *Отчаяние*, *Уныние*, но без морализаторства и назидания.

Здесь человек оставлен в покое, оставлен самому себе, во всем своем темном наличии, он безразличен ко внешним проявлениям, — абстракция, тень, «Одномерный человек» (Г. Маркузе) в «обществе спектакля» (Ги Дебор) уже не испытывающий «искушение существованием» (Э. Чоран) — это «светопреставление», но внутри, и он темен от света. «Звездное небо внутри нас» (Парацельс). Но там свои галактики, туманности, черные дыры. Огромность, казалось бы, несовместимая с человеческим, и, тем не менее, вселенная — антропоморфна. Утро надо начинать с просмотров снимков дальней Вселенной. Когда смотришь на все эти фантастические стремительные образования, многое становится ясно. Некоторые туманности напоминают «Низвержение в Ад» Босха, хотя это, как известно — просто поверхностное сходство.

Видения растут как снежный ком, вся эта эсхатология, гравьюры к «Апокалипсису» Дюрера, в общем, все, давно ставшее «общим местом» («конец света» как общее место), а тут лепится и А. Данто с «Трансфигурацией общих мест», и какой-нибудь

Бёклин с выцветшей литографией «Остров мертвых», и все это под аккомпанемент Листа «Пляска смерти» на простуженном раздолбанном пианино — в этот вихрь вступает всё, что имеет и не имеет отношение к теме — обрывки литургий, какие-то канонические тексты, с них сдирается, сдувается пыль и обыденность, привычное почтение, зевота, скука, и начинается что-то нехорошее — едва успеваешь отбиваться от поверхностных ассоциаций, часто смешных, но очень навязчивых («безбровая сестра в облезлой кацавейке насилует простуженный рояль» (Саша Черный, и это не «сестра моя — жизнь», а приживалка — смерть).

Но главное то, что все это ничего не значит, в этом все дело. Миллиарды световых лет и жалкая человеческая жизнь — и это одно и то же развитие, хотя и разной природы, которая пытается стать единой. Утонченное сознание не менее поразительно, чем эти бесконечные просторы. Музыка созвучна Универсуму. А живопись неотделима от природы света. Но и не его эманация.

Тут следует не упускать из виду, что художник, хотя и прямо ссылается на историческую ассоциацию, не занимается реставрацией виденного, и тем более интерпретацией. А я не эксперт и не пытаюсь уличать его в исторической недоверности, причем не события, а исторического видения. Любой, даже не специалист, может сказать, что все в этом тексте «не так», и исторические персонажи «о другом» и «не то» имели в виду и прочая, и прочая...

Тут действительно нечто другое — странное. Сидоренко действует как художник, я воспринимаю как зритель, без комментариев. Мое зрение вызревает постоянно, подобно тому, как мой глаз вызревал миллионы лет под воздействием света, Солнца — он солнцеподобен.

Кто только не цитировал это, и С. Булгаков, и Гете, и Платон; «существует свет, многоцветье, окружает нас, но не будь света и красок в собственном нашем глазу, мы бы не увидели их и во сне», «глаз, который солнцобразен»; Плотин о «солнцезрачности», и Лосев — но тут еще иное: Сидоренко в этих полотнах свел цветность к минимуму, он же максимум, и тем, может, случайно создал «разность потенциалов» своего делания и любого, в том числе и моего, видения. Он пишет, вернее со-здает пространство, а я невольно принужден ко времени. Это как гальваническая батарея — разность полюсов. Плюс и минус. Позитив данности — приблизительное — «все сразу» и «негативное» — «в последовательности»,

анод и катод на которых оседают кристаллы смысла в перенасыщенном растворе времени...

Причем, когда Он — «минус» — определяясь образом, я невольно «имея его творение ввиду», — представляю плюс, воспроизводя историю, вспоминаю, и историю, взятую картинно, от истока до устья с одной стороны, в историческом отношении к — ней с другой, со всеми искажениями и напластованиями и в пресловутом «срезе», пластовании времени, как изъятость, вырезанность восприятием моего «я» — «с третьей». Хотя все это — одно пространство и положение сторон — безусловно-условно. Я историю в призывании искусства беру «на прокат», как временную историю.

Когда Он — положителен, создавая «ничто, которое определенное нечто» — он последователен и глаз всматривается, вчитывает, воспроизводя свой рост в течении миллионов лет эволюции, хотя тут скорее о революционности, поскольку зрение вызревает, вдруг, скачком, перерывом постепенности. «Вдруг так прозреть, что хуже слепоты» (В. Клеваев), мгновенно, то я представляю — негативность, хотя негативность представленная, репрезентированная — положительна.

Я огрубляю. Но тут удалось остановить противоречие в его естественном «напряжении». В то время, как художник видит потенциальную бесконечность, возможность-бытие, пространство, явление, форму и т. д. — Я как «свое-другое», другой вижу актуальность, сущее, сущность, содержание, временность, время и т. п. И наоборот, напротив, когда он воображает время и актуальность, здесь, «вот», кажимость, по всей видимости, я представляю зримую противоположность. Первый раз я ощущаю остановленное противоречие без разрешения, оно — в никуда. Противоречие не происходит, но и не умерщвляется это противоток.

Его нельзя разрешить, примирить, исчерпать. Оно слабеет как зрение, в воображении, притупляется. Оно ненароком и при этом каждый имеет сою сущность. Мы об одном. Но это «одно» «видимость» и зрение, кажимость, удержанное нечто, где нет ни меня, ни художника — видимость как таковая. Тут «есть кто-то, кто все паденья держит бережно в горсти» (Р.-М. Рильке), это не «интерсубъективность», скорее, это свечение самого видения, когда достигается «истинность» не путем договора, поисков формально общего, а когда противоречия уже не существует, а разрешение еще не происходит. Так «нельзя», но именно так «бывает».

Феноменолог бы сказал, что, переводя на свой язык, это отношение «внутреннего и внешнего», как у Гуссерля: интенциональность — внешняя направленность восприятия и сознания, а идеация — интуитивный акт «схватывания»

и переживания предмета. Пусть так, хотя интенция и идеация мерцают, все время меняясь местами и это всего лишь момент видимости. Так детей учат отличать звезды от планет: звезды мерцают, то красным, то зеленым (но насколько точнее «а что, если, вздрогнув неправильно, мерцающая всегда, своей булавкой заржавленной достанет меня звезда...») а планеты собственного света не имеют, и потому светят отраженным светом, так и планиды...

Тут невольно и случайно удалось из двух «субъективностей» создать объективное отношение. Ведь каждый о своем, и все же об одном — и создание это при помощи «дела-действия», у каждого — свое, каждое — сохраняет некоторое постоянство, каждое представляет отчужденную форму и потому — некоторую абстракцию и, конечно, страдающую «профессиональным кретинизмом, и «профессиональной деформацией». Но тут отдают себе в этом отчет. Тут действие на пределе, но предел то в себе — противоречив, это не застывшая «данность», не позиционирование, скорее — контрапункт и попытка схватывания-избегания. Принцип фуги. Двухголосая инвенция — не попытка понять.

Я не пытаюсь привязать сделанное Сидоренко к моим достаточно странным представлениям, он не пытается внушить мне, как надо — это все понимают. Я не скажу, что мы приходим «к общему знаменателю» (это было бы глупо), но как случайные потоки, совершенно случайно столкнувшиеся в своей свободе, мы оба с встречаемся на нейтральной территории, ощущая эту турбулентность. По моим текстам, художник понимает, что его произведение вызвало некое «волнение» и кто-то «гонит волну», хотя он в этом совершенно не нуждается, он понимает лишь степень удаленности и в этом получает «передышку», ориентиры, хотя в этой разнице в миллиарды световых лет он подчеркиваю — не нуждается. Я по его произведениям ощущаю всю неповторимость мгновения, чувствую, с какой скоростью я прохожу мимо, и в этом — неповторимость, потому что больше никогда, никогда потом.

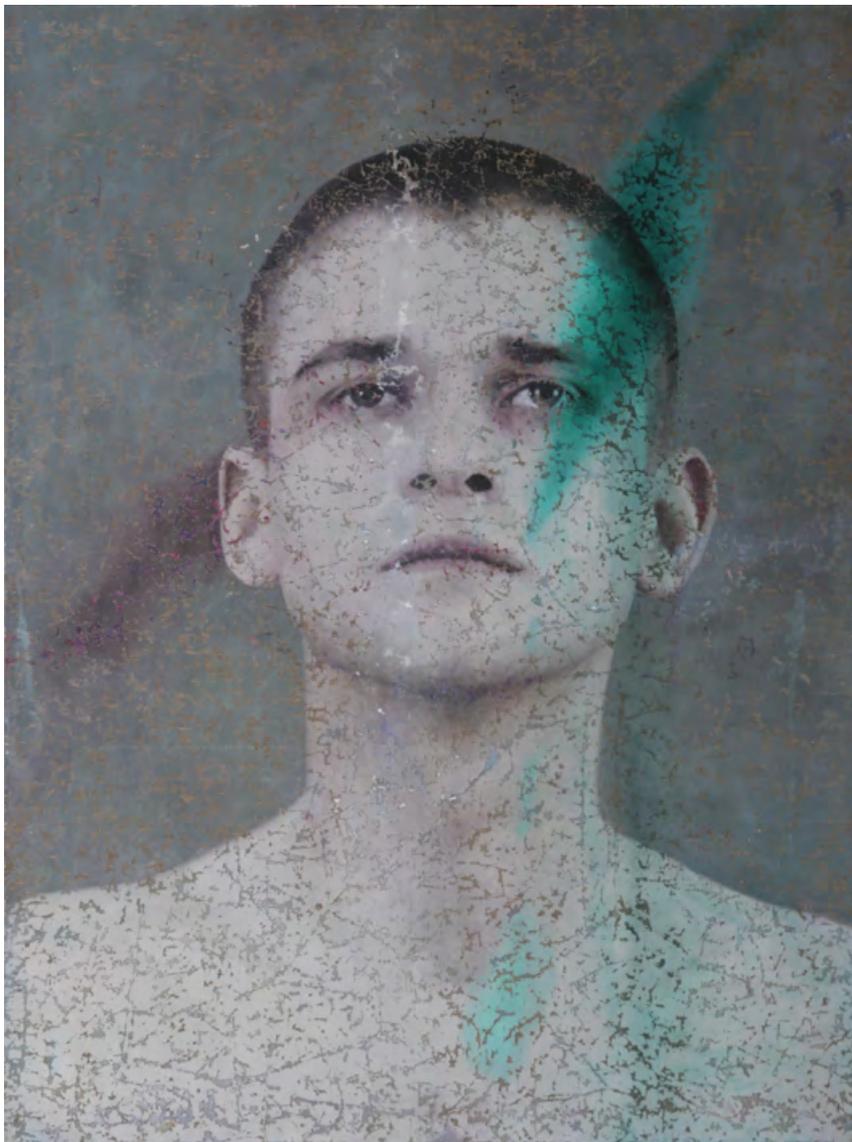
Разница, пропасть, расстояние просто существует, а я понимаю, что, хотя нас и разделяют опоздания в световые годы, нам никогда не докричаться. Достаточно простого понимания всей загадочности этой вселенной и невообразимой уникальности каждого прожитого мгновение. Мы только думаем, что мыслим и видим одинаково, а что там на самом деле — трудно сказать, и еще труднее изобразить, зато в этой непостижимости обретается — «глубина»? «Высота»? «Трансцендентность» и «имманентность» — которые одинаково чужды и свободе, и необходимости, хотя порою кажутся близкими.

Конечно, хотелось бы, чтобы синтез искусств, в данном случае, в живописи и философии был бы возможен, но он только и возможен. Я это понимаю, художник — отказывается понимать. Сходен лишь способ осуществляемого бегства от себя — одержимость действия. Ни он, ни я ничего не ждут, но пока еще в сознании и потому, при всей сумасшедшей борьбе с самими собой, остаются в спокойном приятии Судьбы. Я знаю, что это не правильно, и Сидоренко это знает.

Но догадываюсь я, что только безнадежность говорит, — все тщетно, что все напрасно и еще не пора, но почему бы, не попробовать рвануться, тем более действуя в своих просторах, мы ничего не теряем, хотя каждый знает, что творчество бессмысленно, впрочем, как и жизнь. Знаю, что оба стремимся за «предел». Он за искусство, живя им, я за философию, которая выталкивает меня, и я могу только обозреть ее унижительную огромность во всем. В произведениях искусства — я только чувствую, что задыхаюсь. Они не для того, чтобы писать о них. Это молчание и понимание обреченности.

Все это напоминает воображаемый диалог между доктором Фаустом и Мефистофелем Гете и Адрианом Леверкюном и дьяволом в «Докторе Фаустусе» Т. Манна, вернее, перекликающиеся диалоги, квартет через время всех Фаустов и чертей мира, — разобраться бы в этой нечисти, — «Квартет на конец времени» Месссиана, «Четыре песни при переходе через время» Гризе, последний квартет Бетховена и все квартеты существовавшие и не сочиненные, четыре стихии — огонь, земля, вода, воздух — тоже квартет, но и современная виолончель соло, с четырьмя струнами какого-нибудь и обязательно, Казальса — Бах соло — густое одинокое звучание струны, на которой можно повеситься и прочее.

Скажу одно: традиционно, дьявольский мир — зеркальное отражение «небесной Иерархии». С той только разницей, что отпадает от первоначала, заметим, в гордыне, почти сознательно (по Иоанну Дамаскину), и у демонов преимущество перед ангелами (которые, напомним — «интеллигибельные способности») есть преимущество: ангелы прорицают по истине, а демонам можно этой истиной соблазнять — им доступна истина и ложь. Мир дольний, в отличие от мира горнего — только плохая копия божественного («О граде Божьем» Блаженного Августина — книга, как и вся эта богословская литература, в конце концов, о человеческом, а не о божественном устройении, хотя «Исповедь» — ближе). Причем в каждом из миров — свои противоречия. Я к тому, что Ад и Рай — не противоречат друг другу, а только кажутся противоположными. Я о человеческих чувствах и о «соблазнах». Об искушении. За что человек может продать свою бессмертную душу?



Из серии «СВИДЕТЕЛИ», 2015

У Гете Мефистофель отчаявшегося старого Фауста, накануне самоубийства, склоняет к сделке не за золото и насаждение — за вечную молодость. У Томаса Манна усталый Каспар, Самизель (Ангел яда), а в сущности, все тот же Мефистофель, часть той силы, которая хочет зла, а все время творит добро, искушает «настоящей» музыкой, обещая власть над тем, что ты делаешь. Он обещает, что 24 полноценных года ты будешь делать в музыке, что захочешь, и это будет истина, что бы ты не вытворял, а дальше ты весь «наш», со всей душой и телом.

А ведь еще есть и такое:

Я есть антифашист и антифауст.
Их либе жизнь и обожаю хаос.
Их бин хотеть, геноссе офицерен,
дем цайт цум Фауст коротко шпацирен...

Есть мистика. Есть вера. Есть Господь.
Есть разница меж них. И есть единство.
Одним вредит, других спасает плоть.
Неверье — слепота, а чаще свинство.

Бог смотрит вниз. А люди смотрят вверх
Однако интерес у всех различен.
Бог органичен. Да. А человек?
А человек, должно быть, ограничен.

У человека есть свой потолок,
Держащийся вообще не слишком твердо.
Но в сердце льстец всегда отыщет уголок,
и жизнь уже видна не дальше черта.

Таков был доктор Фауст. Таковы
Марло и Гете, Томас Манн и масса
певцов, интеллигентов унд, увы
читателей в среде другого класса

Один поток сметает их следы,
их колбы, — доннерветтер! — мысли, узы...
И дай им Бог успеть спросить: «Куды?»
И услышать, что вслед им крикнут Музы.

А честный немец, сам дер вег цюрюк,
не станет ждать, когда его попросят.
Он вальтер достает из теплых брюк
И навсегда уходит в вальтер-клозет.

И. Бродский, «Два часа в резервуаре»

Я обретаю идеал «внутренней свободы, когда свобода еще желанна и необходима, причем с этого мгновения достигнутое увиденное, видение как процесс, распространяется на все. Человек учится видеть по-человечески, и делает это *всегда*. Каждую минуту — «рост».

Как ребенок изначально не видит — ничего врожденного, так видеть и «слышать», мыслить живопись (и живописью), мы продолжаем этим постоянным генезисом, и в слепоте, общаясь, произрастая, «ветвясь». Когда в видимости ты живешь ею не потребительски, не как «пользователь», — в видимости «ничего не поделаешь». Дело зрения — та отрицательная стихия, превращающая видимость в реальность, и эта реальность «атональна» — она «ничтойна». Она — стихия, однако она — есть и не есть в один и тот же момент.

Правда, это всего лишь идеал «внутренней свободы», а не сама, тебе уже знакомая, свобода, которая ушла в основание, но — «новизна», «новум» (Э. Блох) — *вдох-новение*, как дуновение *чувств-впервые*, создан именно этим произведением, которое произведением искусства (не думайте, что это комплимент — это рабство быть таковым, с сертификатом потребительной стоимости, — клеймо вещи будет его сопровождать всю жизнь, но пока это только- незамутненный взгляд, освобожденный в интеллигибельном созерцании) — это нечто будет становится, изводить всю жизнь, захватывая твою свободу и не оставляя тебя в покое. Это управляемое беснование, *бесновение*.

Данное действие, — только вечное освобождение, и не больше, переставание быть собой, повод движения и его ближайшая причина. Свобода созерцания и только — так вот это *внове* — *вовне*, граничащая с «никогда прежде» создается именно «вот-сейчас». Это — «ничего нового», но как будто впервые. Я действую свободно и то, что я вижу совсем не при чем — нет диктатуры художника, нет соответствия, я волен его рассматривать как «игру сущностных сил».

Хотя, понимаю, что рудиментарные формы, способ «присвоения» еще существует, омрачая виденное. Есть еще вульгарный торг с обыденным сознанием, «натуральный обмен» сущностями. Но, по крайней мере, ты видишь «бессмертную сущность» и «воздух», без которого твои чувства жить не могут. Никакого диалога, интервью, сообщения...

Художник тоже обретает видение и видящего — то пространство, которое ему дарит созданное, использовав его время жизни, чтобы быть. Он получает в чистом виде свободное время, освобождаясь и от произведения, и от замысла, правда, это не полнота свободы, а тотальность опустошенности.

Конечно, он может выставить это произведение на продажу, чтобы купить холст, краски, он может и будет относиться к произведению как к вещи, «интеллектуальной собственности» и даже не подозревать, что все *дело* именно в бескорыстной деятельности сотворения — потому что не он создает материю движения и движение материи. Он все это застает, как «готовое и удавшееся развитие» то есть живое Ничто, только перераспределяя «энергию» и «динамику» в динамическую форму. Художник оживляет смерть, превращая ее в жизнь.

В сущности, он совершает акт творения из ничего и в буквальном смысле тоже. Каждый задавался, помните, невероятным вопросом, как все же из мертвой материи является живое (не важно, материалисты мы или идеалисты, гуманитарии иди естествоведы, художники или эмпирики. И в случае, если мы «отмахиваемся» от этой проблемы, ссылаясь на акт творения, вопрос остается: как? Почему? Зачем?) Он повторяет всю историю природы и общества, ведь произведения, изначально бессловесные из камня, глины,

мертвых красок, физических колебаний, каких-то значков складываются в картины, скульптуры, книги и говорят человеческим голо- сом, они представляют идеально чувства, но ведь могут и утратить, а то и не обрести этой способности. *Вопрос что дальше не ставит- ся вопрос что сейчас?* (поставьте знаки препинания как хочется).

Художник нехотя одержим идеей. И это тоже дано ему по наитию, его деятельностью, от которой ему не отказаться, не спрятаться, не скрыться, не перестав быть собой, а вот эта одержимость, как страсть к самоуничтожению и есть — «быть собой». Вроде достигну- тый «индивидуализм»? Как раз наоборот — он полностью выступает в себе и для себя посредственностью. Он не властен в себе.

То есть, как и его произведения вынужден представлять нечто не свойственное ему, не по своему образу и подобию. С одной стороны, его произведение всегда превышает его, а с другой всегда меньше, совпадая в «максимуме» и минимуме». При том, еще «эмансипация» произведения, которое сопротивляется. Самоубийство, причем свободное в бегстве в собственное деяние. Он невольно создает свободное время, «как «энергический принцип ближайшего будущего», хотя может к этому относиться, как к досадному недоразумению, «издержкам производства, к «праздности» и «трению», мешающему жизни своей бесполезности.

Иногда, по неведению, или сознательно, художник жаждет «вос- требованности», мечтая быть «нужным», может даже желает «сла- вы», «признания». Но суть все же, в свободной деятельности само- го пространства и времени. Такое впечатление, что нашем случае — это все «помимо».

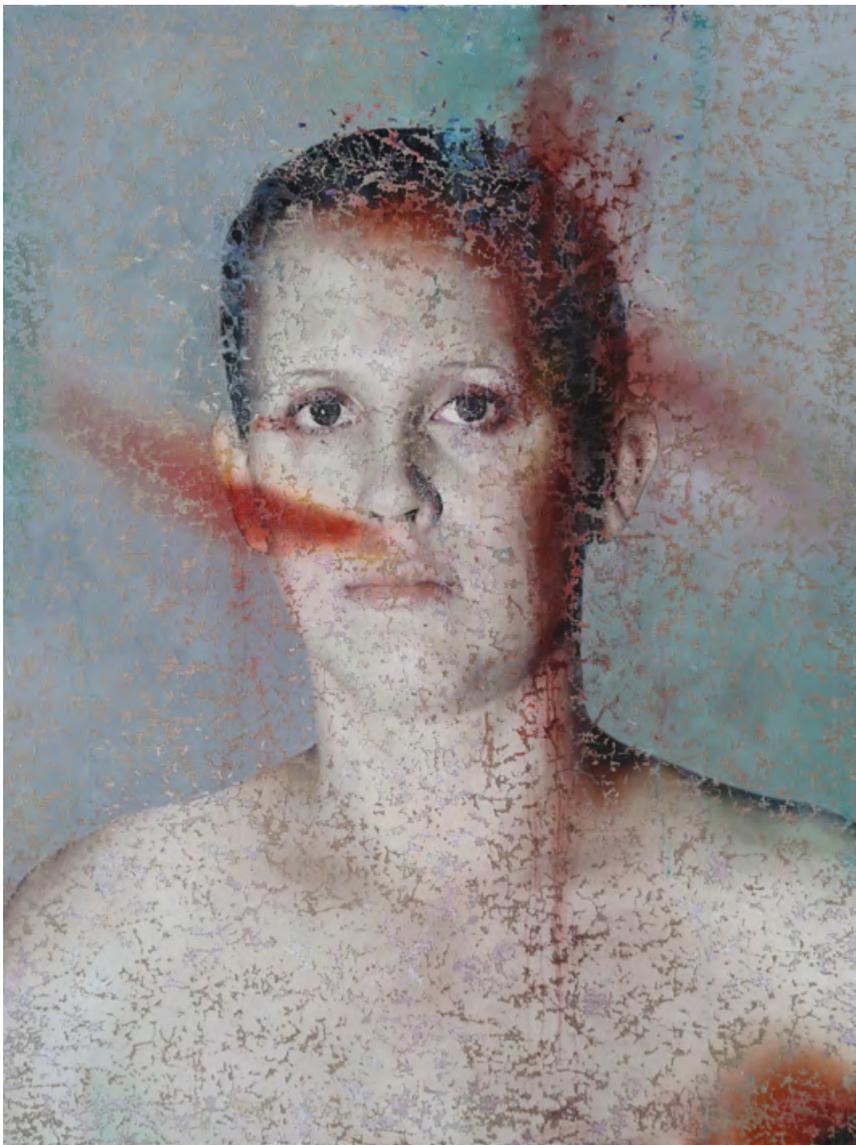
Остается ощущение, что Сидоренко просто терпит все это, как необходимое зло. Ему никогда не были свойственны прагматиче- ские мотивы, он не считает себя избранным и ему хочется избавиться от стилистических выразительных средств (но не может) — но, по крайней мере, он не пытается изображать скучное интересным (хотя сейчас все держится на зыбком интересе и скуке, который можно рассматривать вслед за Фридрихом Шлегелем, что искусство перестало интересоваться объективным и сосредоточилось на интересном, — господство интересного «как кризис преходящий

вкуса, ибо в конце концов искусство само может себя уничтожить», о чем писал и Г. Зедльмайер).

Сидоренко испытывает страх, как все, быть не понятым, а «пуще того» — смешным, но упрямо в искреннем порыве выясняет отношения с самим собой. Он единственный мог бы написать книгу страшной критики, а то и того страшнее, но предпочитает не устраивать «потешные ристалища», полностью выясняя отношения «между собой» в своих произведениях, скрываясь в профессионализме за умением. Впрочем, как каждый, но не так явно — умения не у всех хватает.

Причем эта критика такая, о которой даже подумать нельзя. Только он знает уязвимые места, (как только я знаю «слабые» места моих, что там книг — мыслей — это спасает от уничтожения — я неуязвим для критики — это «смерть кошечеева») Но он похож на композитора (тут все виды искусства сходны), который отдает свое произведение исполнителю. А тот может не справиться. Я видел композиторов, которые сидели, когда их пытались исполнять лучшие оркестры их времени. Исполняли публично. Но катастрофа не в этом — противоречие может разрешиться в пользу одной из сторон, выгорев дотла, опустошившись, перестав представлять интерес, став объективно скучным, и тогда будет стремиться к «потрясающему», которое, в погоне за все более острыми ощущениями, будет отказываться от чувств в пользу все более сильных раздражителей, пока не отупеет окончательно.

Книги можно писать в ящик стола, картины и партитуры — нет. И вот, когда я смотрю на произведение Сидоренко, это напоминает «партитуру Страшного Суда» (образ Стругацких): а что если правда? А если сбудется? А если восстанут «все мертвые?» И еще страшнее: а что, если это гротеск, имитация, пародия? И не восстанут? Тут не надо бояться. Я тоже испытываю страх публичного первого исполнения, страх премьеры. Тут я вру, потому что меня уже захватили эти произведения, они сами по себе и заставили меня писать, оторвавшись от своей темы, хотя и близкой — как формируются чувства, аналога которым нет. Я уже писал когда-то, отчего умирают бессмертные чувства. Здесь — другое: о бесконечности в конечном.



Из серии «СВИДЕТЕЛИ», 2015

Наконец, сама вещь, сделанность, обретает «дар речи». Вещь не просто вещает человеческим голосом, она перестает веществовать и обретает высказывание, без суждения. Она не посредник между творцом и созерцающим. Она говорит сама за себя и становится произведением искусства. Упраздняя, делая бессмысленным вопрос «зачем?». И в чем неисчерпаемость произведения?

В сущности, я этого не знаю, например, «Восхождение в эмпирей». Это тоннель, а может это горло — гирло-устье песочных часов, из которых одна вечность и бесконечность перетекает, впадает в другую? Этот сыплющийся прах, костная мука бытия, смолотого на «жерновах времени». «Меланхолия Дюрера». Это узость, черная дыра, переход в иное или тоже самое? «Жизнь уходит сквозь пальцы тонкой струйкой песка» (Шпаликов). Да нет, любая чушь, вроде реинкарнации, бесчисленных параллельных миров загробной жизни — слишком примитивна, по сравнению с неведомым, которое на поверхности и очевидно, но невыразима.

Это не просто пересыпание событий, явлений и прочего хлама, а как минимум, который совпадает максимумом — метаморфоз, а ложь в том, что он только может быть, в потенциальной бесконечности, но не происходит. Почему? — Не хочется. Ведь по сути — опровержение себя и бесконечное самоотрицание. Это — исступление, одержимость, экстазия — на этих картинах лежит отсвет работы до изнеможения.

И этот некто говорит Леверкюну, дескать, потерпи, еще не припело, еще не горит (как раз уже полыхает, и на закате, и композитор уже пишет «Апокалипсис» — А. Б.) — «еще есть время в запасе, огромное необозримое время; время самое лучшее и настоящее из того что мы даем, и дар наш — песочные часы, — ведь горлышко, в которое сыплется красный песок, такое узенькое, струйка песка такая тоненькая, что все протекает быстро и протекало быстро, — горлышко узко, до этого еще, далеко, так что не стоит покамест (странное слово «покамест» — А. Б.) об этом ни думать, ни толковать» (См.: Т. Манн. Доктор Фаустус). «Но часы все-таки поставлены, песок начал сыпаться (ну да, из меня — А. Б.), и вот как раз на этот счет не худо бы нам с тобой объясниться».

И тут как раз объясняются только с собой, не обращая внимания, ни на что, потому что времени уже мало, и все с ним соизмеряется, времени не «навалом» как молодости и большая роскошь предаваться сомнениям. Ты рискуешь и действуешь, но дыхания не хватает — никакая «подкачка памяти» не поможет, и действуешь, как будто каждый шаг последний (хотя всегда так было, всегда на пределе), тут не до позы, стилизации или игры, не до приличий. Наваждение? Не знаю, но не скажешь «счастливое неведение» — тут нет определенности чувств. Это «выхождение из себя» как анестезия против времени.

Подлость времени — в том, что тебе открываются невероятные возможности, у тебя накоплен, наконец, опыт и умение, но у тебя не хватает сил с этими демонами справиться. И ты бросаешься очертя голову в эту стихию, но можешь только обозначить замысел — в моем случае — теряешь дар речи. Но понимаешь, что вид твоей деятельности — это случайность, которая, с удовольствием это повторяю — «внешняя» необходимость и время со старостью здесь не при чем.

Сидоренко обходится без всех этих вывертов. Странная особенность именно этого диптиха (я не знаю, может быть, к окончанию текста появится еще что-то), который физически было невозможно сделать за две недели — не в скорости исполнения, я знаю, что он не «вдруг», а в том, что произведение срабатывает как «детонатор», который действует «магически»: с одной стороны — уныние — мне так никогда (не в живописи, в своем деле), а с другой вызывает панику и суету: что ж ты-то ничего не делаешь? «Жизнь проходит, как зарница...» Хоть попробуй. Не то, что фитиль вставили, но некоторую нездешность и заведенность я ощутил. Я не взвинчиваю себя. Картины не батарейки энерджайзер — и не танковые аккумуляторы, которыми браконьеры глушат рыбу бытия. Тут, образно говоря, срабатывает закон превращения и сохранения энергии. Я упрощаю, — есть некоторые произведения, которые тебя опустошают напрочь, а есть, которые переполняют, «Но и я был переполнен миром», а здесь — ни то, ни другое. Ты о совершенно своем, не по поводу, но — в то же время. Благодаря совершенно определенному

произведению. Честно и без подвоха. И ты не хочешь разобраться, почему это так, и не хочешь иначе.

Я никогда не писал «в длину», но остановится трудно, и потом, время сжато до невероятия. Это при том, что мы с Сидоренко разные и по деятельности, и по ощущению жизни, и по мышлению и зрению. Обусловлено спецификой профессии. Ему жить нравится, мне — нет, хотя я не делаю из этого трагедии.

В остальном, я его совсем не знаю, и, думаю, по-настоящему не понимаю, — совершенно разные миры, галактики — кроме его остроумия. Чужое — я очень воспринимаю, сам — остроумен вряд ли. Но, при нелюбви к жизни — жить мне интересно, не скучно. И в этом мы совпадаем. Не буду лукавить: его произведения последнего десятилетия холодны, как «жар холодных чисел», они не «кон-гениальны» мне, я боюсь этого открывающегося пространства, спасения я в них искать не буду. Так никогда не возвращаешься к некогда потрясающим книгам: то ли боишься спугнуть первое впечатление, то ли это как динамический удар, но никогда не перечитываю, например, Достоевского, или я не буду слушать, Берга и Веберна (хотя я утрирую), когда невыносимо, в минуты слабости — обращаюсь на последнем издыхании к Баху — вру, но красиво, я не обращаюсь к музыке, потому что она въелась и потому я все время пребываю в ней — она моя сущностная сила, как живопись, я не хожу за своей порцией, пайкой корма в стойла концертных залов и консерваторий, как не обращаюсь и к живописи с поэзией по случаю, по потребности. Я едва улавливаю условность — для меня они, как и философия, безусловны, так что все «тяжелые минуты» — это когда тебя выбросило из себя и надо вправить себя, тогда как анестезия, обезболивающее — проверенные средства, потому что современная музыка современное искусство может и добить.

Художник, что-то ищет, на что-то надеется и что-то ждет. Я точно знаю, что это — финал, и финал жалкий, хотя понимаю, что заканчивается только мое время. Колеблет мою уверенность и воображение, что он не просто увещевает, декларирует сопротивление и призывает быть безразличным ко времени, он еще и показывает непринужденно, как это делается, дрессируя его.

Однако меня давно привлекает, еще до того, как я познакомилась с Виктором Сидоренко, та ошеломляющая подлинность, которая говорит о том, что можно при любых обстоятельствах быть самим собой, и не предавать себя в главном, как быть времяустойчивым.

Конечно, каждый сам в опыте приходит к этому независимый как Ломоносов и Лавуазье, а потом, оглянувшись, потому что пер на вершину, не видя ничего вокруг, обнаруживаешь, что на острие иглы ого сколько, и далеко не ангелов и они уже давно тут, но ты начинаешь видеть, только пройдя этот путь сам — никто не поможет.

Тут не фанатизм к живописи, не «наблюдатели за наблюдателями». Здесь, в определенной мере «зависть», к живописи, как поступку и определенной беспечности. При всей лихости, во всех работах — аскеза, но аскеза роскошная, не хлеб и вода, а буйство жизни в и утонченности, изысканности в духе Эль Греко, но как будто это хлеб и вода, а были бы хлеб и вода, так и они были бы как — вся сладость и горечь мира. Какое-то остроумное, не тупое равнодушие.

Сдержанность в жизни, и спокойствие — будто впереди вечность, и в то же время лихорадочная боязнь «не успеть» в произведениях, которые на самом деле и есть настоящая жизнь. «Портрет Дориана Грея». Я обойдусь без чертовщины с завываниями. Сидоренко всегда на своей «натуральной высоте», но каждый, если повезет, заключает сделку с дьяволом, и этот дьявол — он сам. Он не просто получает время, а время, которое он сам создает по своему образу и подобию, и художник умеет им управлять. Он не торгует временем, создав его, а использует его приумножая, не вступая с ним в сделку, разве что в «натуральный обмен» временами. «Пустое время виснет тяжело и тихо, мимо белых балдахинов тоска прокралась, но часы покинув куда-то время умирать ушло». Сидоренко его подирает и выхаживает, поскольку время — его слабость, но он не идет с ним на сделку. Да и с собой, не идя на компромиссы. Весь смысл в том, чтобы ничего себе не прощать.

«Какого сорта время — вот в чем вопрос! Великое время, сумасшедшее время, совершенно чертовское время со взлетами и падениями, — конечно, и не без жалких падений, даже весьма жалких,

это я не только признаю, но и с гордостью подчеркиваю, ибо так уж полагается, такова уж повадка и природа артистов» (См.: Т. Манн. Доктор Фаустус. М., 1975. С. 273).

Самое интересное, что все это кажется банальностью и вызывает зевоту: ну да, все эти метания между депрессиями меланхолией и тоской и внезапные переходы к беспричинному веселью, благородные порывы, и вдохновения, суицидные мысли, допинг, некоторые намеки на экзальтацию не без помощи наркотиков, писал же Сикейрос в «Манифесте муралистов» вместе с Ороске и Ривьерой первым пунктом: «Художник обязан курить марихуану» и прочие радости или от же Луис де ла Серна и некогда популярный Кастанеда — это клоунада для благонадежного обывателя.

Впрочем, как и мещанские добродетели вроде «порывов и озарений, вдохновений, настроений, свободы, вольности, уверенности, легкости, могущества, торжества, восхищением сделанным, чувства с самопреклонения, сладостного трепета перед самим собой, чужих восторгов, когда сам себе кажешься богоизбранным инструментом, божественным священным чудовищем, блаженство и прочие» все это определения у Томаса Манна — откель он это взял? (ничего подобного я не чувствовал, как и не видел сны по «Толкованию сновидений» Фрейда) — «и такие же почетно глубокие спады от поры до поры. Не только пустота, не только бесплодная печаль, но и тошнотворная боль, впрочем, знакомя, от века данная, лишь почетно усугубленная вдохновением и сознательным опьянением. Это боль, которую с радостью и гордостью приемлешь...» (Доктор Фаустус, с. 375).

К чему я это цитирую, что, нельзя такие банальности от себя сказать? В том то и дело, что нет, я не прикрываюсь авторитетом, — просто ничего подобного не происходит — все это приписывается молвой, каким должен быть творческий человек. Ах, мы страдаем, у нас депрессия, жить не хочется — это все тоже из репертуара обывателя, как в свое время обязательный берет и вечно непросыхающий творец. (Часто художники сами распускают о себе разные слухи, чтобы отстали, не буду называть). Такое тоже может быть, но не в этом дело. Все это все равно по-другому — эти внешние проявления поверхностнее, чем то, что происходит на самом деле, не разъединено на состояния.



ВТОРЖЕНИЕ, 2020

Томас Манн мыслил, как столь презируемый им бургер, который по выражению Бисмарка, после полбутылки шампанского поднимается на свою натуральную высоту, о чем, кстати писатель и вспоминает. Я не берусь расписывать психологические и эмоциональные вариации состояний — тут дело даже не в инаковости артиста, не его избранности — ничего сверхчеловеческого.

Поиски проблемы, постановка ее — на самом деле попытка прикрыть тот факт, что никакой проблемы и нет. «Если очень хочется, то можно». «А если не хочется?», если надо чем-то прикрыть свою бездеянность, то тогда создают проблему: «То это дом, то дети, то жена то страх отравы, то боязнь поджога, но только ложь, но ложная тревога, но выдумка но мнимая вина» («Фауст»). Утрирую. Проблема, когда ты просто трусишь. А в сущности «Мы побороть не в силах скуки серой...»). Нащупать предел возможностей — это счастье, быть этим пределом — вот что невыносимо. Не искать убежища в так называемом «творчестве», не прятаться в книгах и не спасаться в идеях. Хотя так называемая «Сфера духа» (полагаю, что в чем-то она и есть «Эмпирей») много опаснее бытовой стороны жизни.

Конечно, нет «работы» на «время не стоит труда», а того, чему имени нет — не терпит «рутины». Неистовство — слабо выражает этого состояние. Истовость, но тут есть что-то дьявольское — наваждение? Одержимость? Самозабвение? Нет однозначности. Спокойное произведение все время пытается преодолеть, взломать рамки ему положенные, пожизненные границы. Дважды невозможно ее (границу) увидеть — она все время разная, не знаю, надолго ли.

Кстати, именно выразимую невыразимость обретаешь в безмолвии произведения — оно высказывается о том, о чем я и Сидоренко проговориться не можем, потому что невыразимое перестанет быть собой. А здесь оно просто становится явным, по всей видимости, очевидным, оставаться невыразимым, — тайной откровения. Все это отголоски, оттенки, отзвуки, отмыслия, огрубления становления. Как бог — есть просто абсолютизированный отчужденный, вынесенный во вне человек, со своими сущностными силами так и здесь все эти фантазии слишком плоски по сравнению, что происходит на самом деле без патентованных чудес.

Главный вопрос, как вообще возможно современное искусство, потому что все, что нашептывал Леверкюну «Ангел Яда» — правда и для всех остальных видов, давно потерявших свою видовую специфику искусства. Думаю, в образе Саммаила. Т. Манн изобразил Теодора Адорно, вольно или невольно — не разобрать, но это пересказ его идей, облаченных в эмоционально мифологическую форму.

И так же мало имеющие отношение к искусству, с «высоты» своего возраста, сколько воды утекло — я это понимаю.

И все разговоры «новой технократической волны» и о «техническом статусе, «противоречащем предыдущему», и сами не лишённые ехидства вопросы: «Что такое искусство сегодня? Мука мученическая. Нынче оно уместнее на танцулке, чем красные туфельки» — в общем, повальный недуг: видят под личиной благополучия то, что «творчество иссякло». И все насквозь — эпигоны, с той только радостью, что некоторые бессознательно, а другие с сознательной тошнотой.

Все, что говорится о современном искусстве в современном мире — это симптом того, что уже сказано очень давно: «критика, подменяет сущность искусства». Но это только клиническая картина — общего падения. Если сейчас я начну «загибать» о способе производства и «искаженной форме общественного сознания» я буду бесконечно прав, но что с того. Меня никто не спрашивает «что делать?» и еще меньше будут хотеть исправить ситуацию. Эта плесень нужна миру, чтобы чувствовать вообще что-либо, а еще лучше ничего не чувствовать.

А ведь я даже не затрагиваю вопросов отношения искусства и технологии, техники. И все, что написано по этому поводу, когда, согласно Гегелю, искусство способно сокращать и разрушать процесс явления до минимума — а процесс явления, овнешнение сущности громоздок и в этом разрушении видеть проявление духа и свободы из чего, например Г. Маркузе делает заключение, что искусство «редуцирует непосредственную случайность, которой подвержен объект (или некая совокупность объектов), приводя его к состоянию. В которой объект принимает форму и качество свободы» — какая же это свобода, если ест форма и качество! — но суть схвачена — свобода искусства случайна и искусством делается необходимой, и никакой технологической и эстетической редукцией, никаким «технологическим Эросом» не может быть освобождена — она не свободна пожизненно, удовлетворяясь видимостью свободы, и в сущности, выполняет репрессивную функцию полноправной детали аппарата для подавления и рекламодателя «новых» потребностей, политико-манипулятивной составляющей, даже если «ничего такого оно не имеет в виду, утверждая свое господство. Опасность расписывания этих проблем в том, что можно удариться в невольное любование, как это произошло с Фридрихом Юнгером, любованием совершенством техники

и невольно стать «человеком войны», хотя бы по отношению к Природе (в том числе и своей), и никакой Великий Отказ не поможет.

Я бы мог (тут нет самонадеянности, потому что это давно уже сделано до меня) объяснить, что на самом деле происходит, но смысл? Кому это нужно? «Не рискует ли творчество иссякнуть? Все примечательное, что еще попадает на нотную бумагу, свидетельствует о тягостной вымученности. Внешние социальные причины? Недостаток спроса — и так же, как и в долиберальную эпоху, возможность творчества зависит в высшей степени от фортуны, от милости меценатов? Верно, но это еще не полное объяснение. Само сочинительство стало слишком трудным, отчаянно трудным занятием. Если творение не в ладах с неподдельностью, как же тут работать?» (С. 283). Ну, предположим, в любой области, всегда сочинительство было трудным, как и творчество художника.

Задача Микеланджело при росписи Сикстинской капеллы была проще, чем создание любого произведения современности, кстати, это относится и к философии, так что в сентенциях, что «шедевр, самодовлеющее и замкнутое в себе произведение — достояние традиционного искусства; искусство эмансипированное его отрицает» (Там же), «Каждый, кто чего-то стоит, носит в себе как бы канон запрещенного, подзапретного, распространяющегося на средства тональности, живущего за счет тональности (альфонсиада — А. Б.), то есть всей традиционной музыки. Канон определяет, что не годится, что стало затасканным штампом» (С. 283).

То-то я смотрю, что современное искусство и музыка, живопись, поэзия и философия живут с неестественно повернутой шеей, держа равнение и отворачиваясь, не глядя в глаза, в профиль — лишь бы не так. То, что называется современным искусством дико бюрократично, до абсурда. С виду — все разрешено, хотя и никто не спрашивает, кем разрешено или, что не запрещено, опять же кем, а тут же — так нельзя, так не принято. Причем это внутренний цензор. Предположим, Сидоренко не очень следует правилам: он может позволить себе все — почему не позволяет? (Меня поразила вскользь брошенная художником фраза: «Хорошо бы написать это все углем, как бы это фактурно выглядело, совсем по-другому»)

Я поймал себя на мысли, что для полноты картины и, чтобы поймать волну этих произведений, мне надо двигаться с такой же «скоростью», и в том же «направлении». Я бы книгу назвал «Свободная атональность», да, та самая, от которой шархнулись и быстренько навели «новый порядок», введя двенадцатитоновую систему. Сидоренко почувствовал, что дело не в «комбинаторике», не в сочетаниях элементов, хотя и отдал дань «серийной технике» — неодинаковой одинаковости, которая некоторое время заменяла всеобщность. Серии неповторимостей, завораживали, но надо было решиться на то, что тон — это процесс — во-первых. А во-вторых, что «тоном» становится любой фрагмент картины, любой артефакт истории, любое слово, любой отрезок волны — любая случайность — а случайность как внешняя необходимость, будет выполнять ложную роль «второго отрицания», создавая принудительную гармонию, композицию, правила которой имманентны самой композиции и строятся по принципу неизбежной прихоти. Другое дело, это будет означать что угодно, а сие не всегда отвечает желаемому.

У Сидоренко результат, как правило, именно тот, какой ему грезился. Но как в работах последних лет, он не знает, каков результат — эти картины — совершенное несовершенство, незаконченность, которая сознательно введена, так что смысл за пределами возможности, а за пределами произведения. И то же встречается в ранних работах Сидоренко, когда ему абсолютно все равно, что в результате — это свободное дыхание.

Но я ловил себя на мысли, что сдерживаю себя и пишу не то, что на самом деле хочу сказать. Даже в мелочах. Есть авторы, которых я никогда бы не процитировал в своих книгах, я их правда и не цитировал, скажем, Готфрида Бена, Эзру Паунда, может быть, Бориса Виана, а тут — хочется. Но есть те, которых я хотел бы упомянуть, но понимаю, что это напрочь перекосит композицию — отменит и меня, и Сидоренко, одной фразой показав, что все то, чем мы занимаемся — простая современная мифология.

Суть в том, что Сидоренко попробовал обратиться к чувствам и к видению, которое еще не вызрело, то, чем безуспешно занимаются

многие, независимо от пристрастий, короче все, кто ищет форму выражения. Эти чувства могут произойти, а могут и нет. Но если они из своей потенциальности превратятся в актуальную бесконечность, то будет еще хуже.

Поэтому, хотя и присутствует призрачная надежда на новую жизнь, но художник слишком хорошо знает жизнь, поэтому новая жизнь, *vita felice* — счастливая жизнь даже не обещается, а присутствует как воплощенная ирония, почти цинично, «доктор сказал в морг, значит в морг» — никакого гедонизма, идеала наслаждения, довольства, блаженства вечной жизни и сообразности сочувствия теологическим добродетелям — никакой веры, надежды, любви, а только ярость действия, которое по ту сторону ледяного покоя изображения.

Чем-то похожа и попытка восстановления или вызывание к жизни прошлого (не в духе «Философии общего дела» Фёдорова, не в качестве палеонтологии хронического хтонического (застарелого, как ревматизм или подагра памяти в навязчивой традиции) или «археологии гуманитарных наук» Фуко, не как реставрация, а непосредственно). Если бы я, читая предположим, того же Максима Исповедника, не обладая религиозностью, чувствовал так же — у меня бы остановилось сердце. Меня бы убило непосредственно чувство.

Я понимаю, но сомневаюсь, что дело в техническом уровне того или иного композитора, да и оснащенности самой музыки, я понимаю, что статус художника играет роль в его творчестве и еще в большей степени показывают давление на восприятие окружающих, но решительно не принимаю этого.

Тут нет сущностных характеристики: на «требование верности, которое ставит художнику само произведение», «необратимость исторического процесса» и «абстрактная связь с общим техническим уровнем» для меня — полная ерунда, которая для толпы — «наплевать и забыть» — можно дать тот единственный ответ, который будет выражением всех ответов, но — ни к чему, к тому же этот ответ в своей точности не успеет даже среагировать на вопрос, как тотчас же устареет.

Точно так же, как рухнула идея творения в музыке и появилась музыкальность как таковая и слышимость в «своем роде» — в живописи, не без потерь и трагедий, появилась видимость, как таковая, в своей непосредственности — визуальность без понятия. Когда нет отдельного произведения — а во вселенной связей и отношений.

«Материя музыки в ходе ее исторического развития восстала против замкнутого в себе, целостного творения. Она уплотняется во времени, она брезгает протяженностью во времени, которое является ее пространством, и опустошает это пространство. Не по причине бессилия или неспособности принять форму! Нет, неумолимый императив плотности, запрещающий всякое излишество, отрицающий фразу, розрушающий орнамент, восстает против временной протяженности, то есть против формы существования произведения. Произведение, время и иллюзия — они едины, они все вместе принадлежат критике. Она уже не терпит игры и иллюзии, не терпит фикции, самолюбования формы, контролирующей, распределяющей по ролям, живописующей в виде сцен человеческие страдания и страсти. Допустимо только нефиктивное, неигровое, непритворное, непросветленное выражение страдания в его реальный момент. Его бессилие и горечь так возросли, что никакая иллюзорная игра тут уже не дозволена» (Там же, с. 385).

Это верно и для живописи, и для поэзии, и для философии. Не достаточно идеи всеединства, необходимо мыслить в единстве и единством

Я не собираюсь переписывать всю книгу и тем более прятаться за цитатами, тем более, что взгляды Томаса Манна к тому же, отданные мелкому бесу — не разделяю. Достаточно слова «иллюзия» и «непросветленного выражения страдания», чтобы почувствовать непритворную иллюзорность таких претензий.

Без всякой злости, без эмоций, просто отмечаю, что все дело в объективном разложении формы и подлом молчаливом сознанием того, что некоторые вещи уже невозможны. Скажем все «вещи уже невозможны», и нет никакой исторической необратимости, как и необходимости.

Все это, как уже говорилось, — схоластика, не та, «пламенеющая», а унылая, школьная, которая говорит, «что можно, что нельзя» — попытка жить непротиворечиво и по своим канонам. Это относится и к живописи в полной мере и к философии — ее служивый получает

«ярлык» на княжение и кормится со своего огорода, как узкий специалист. Все это результат превращения человека в абстракцию — чувства удалены как излишества, унифицированы. Мы выплачиваем контрибуцию, дань времени, больше по привычке, рассматривая авторитарность времени.

На самом деле, давно уж пора понять, что даже вечной молодостью трудно соблазнить. Все эти рассуждения об искусстве дано уже устарели. Это архаика. Но как не устаревают произведения искусства. Так не устаревают и предрассудки о нем. То, что мы понимаем или интуитивно рассматриваем как искусство, давно уже сравнялось с обычной деятельностью, с которой срослось, даже без специфики, «без швов», «склеек» — единственное, что возрастает роль свободного времени и именно оно, настоящей материал, который потребляется искусство и которым оно состоит, опредмечивается-распредмечивается, дышит, пространствует и действует. Но должна возрастать не «роль — а «натуральное» свободное время, «удельный вес». Хотя это крик умирающего Гете: «Больше света!» — «апокриф».

Бесконечность и вечность давит и создает плотность как его, свободного времени реальный предел, а вовсе не пренебрежение к излишествам и запрет на орнамент. Оно само орнамент, чуть ли не татуировка, вот-вот и, если останется на уровне вещи — станет объектом дизайна, да само искусство — излишество, и ему угрожает стать предметом роскоши. Его как раз и спасает всеобщая пошлость. «Жизнь неразборчива — на мораль ей плевать» (Томас Манн). Хватило бы только сил не работать на потребителя. А искусство покажет себя в самом деле.

Если говорить не о живописи вообще, а о той, которая послужила действующей причиной этих вариаций, то она пробрасывает, исчезая к иным идеям, которые в ней содержатся имманентно. Чем-то она напоминает живопись Фридриха, но только тем, что некогда такая живопись заставляла думать и восхищаться немецких романтиков, и Шеллинга в том числе. вызывая, как свершившийся факт мысль о том, что «произведение искусства прекрасно только благодаря своей истине», и потому «высшая красота и истина всех вещей созерцаются в одной и той же идее».



Из серии «КООРДИНАЦИЯ», 2012

Я не сравниваю ни Сидоренко с Каспаром Фридрихом, ни себя с романтиками, отношение истины и красоты я вижу по другому, философия давно уже пошла «дальше» Шеллинга, а если говорить о сходных мотивах, то мои взгляды при всей схожести вообще не совпадают со всей историей философии во всем ее великолепии, как и Сидоренко не растворяется в многообразии форм и вероятностей.

Речь идет даже не о том, что его работы производят на меня впечатление, которое потребовало говорить о нем, о впечатлении и о Сидоренко, вопрос в том, что эти произведения воочию ставят вопросы, не требуя на них ответа.

Например, для меня стало ясно, как соотносится природа света, тяжести, времени и свободы со становлением, как единая природа, — теоретически я знал это и раньше, — как образ противоречит прообразу, каким образом умирает свет, и что происходит в отношениях прекрасного и красоты, независимо от того, осознает ли художник то, что он делает, признает ли идею красоты и антагонизма ее с прекрасным. Каким образом вещь освобождается от условий времени.

Эти произведения действуют отрезвляюще не потому, что показывают, что «это еще не все» или это уже все (я не знаю, что будет лучше, сказать, что произведения сумасшедшие, или наоборот, что мы еще не сошли с ума и это как лед к голове).

Можно видеть надежду, просвет, как на полотнах Айвазовского — луч света, в совершенной безнадежности, и как раз этот луч и подчеркивает эту беспросветность, можно наоборот — бездну у Босха с тем же зодиакальным лучом в Аду, вообще — можно *видеть*. Вопрос вкуса — который своим действительным эталоном, мериллом имеет пошлость — вкус всегда бессилен и тошнотворен, потому что пытается быть непререкаемым, реагируя на безусловность (как безутешность) отвратительного, шокирующего, конвульсивное и спазматическое, судорожное.

Но речь не о вкусе, а о том, что каждый момент истории вырабатывает свои приоритеты, и хотя человек, вписанный в круг Леонардо, и не похож (или похож) на «модуль» Корбюзье, но архитектура, например, антропоцентрична, как и вся вселенная, хотя

способы выражения разные. А если и нет, то сама она по себе мало интересует, да в таком виде и не знаема, а только познаваема.

Одно не отменяет другое. Тут особенность в том, что с возрастом обретаешь универсальность, рушатся приоритеты и ты, например, можешь смотреть на картину Костанди «Все в прошлом», как на безусловный шедевр, не стесняясь, и слушать Вивальди, Чайковского, Шуберта так же, как самые высоколобые шедевры, в том числе и современные, не руководствуясь модой и вкусом, а в самом деле — ты избавился от снобизма — болезни возрастной, которая признак зависимости от «общественного мнения» и потому вздохнуть с облегчением — эта живопись (именно эта, которая перед тобой) говорит о том, что не стоит «распускаться» только потому, что «жизнь есть жизнь», хотя и ввиду смерти.

Меня всегда вопрос восприятия волновал: почему в то или иное время выстраиваются несколько «силовых» линий (силовых, потому что они принуждают принимать или не принимать видимое без слов): произведения «сразу и на все времена» гениальные; не «понятые» и провальные — вызревающие во времени, «ничего не подозревающие и не обещающие» работы, вдруг оказывающиеся значимыми для другого времени и вспыхивающие при ином отношении: и «гениальные», «потрясающие произведения, которые угасают еще при жизни автора и приговоренные к забвению. Я не буду приводить примеры, каждый и так переполнен таким. Мне не понятны были провалы пьес Чехова, умирание в нищете Рембрандта, на паперти Равенны — Данте, прозябание Сервантеса, непонимание последних работ Бетховена, освистывание импрессионистов и, наоборот, восторг от поэзии Бальмонта, Надсона и современные вкусы. (Хотя все отлично, как и каждый, понимаю). И тот, кто средствами передвижников сможет изобразить современное состояние души — будет самый гениальный злодей-творец.

В сущности, дело не в форме выражения — все возможно, и художник эмигрант, «диссидент», «беженец», «лишенец» этого мира (все это написано до меня, я только повторяю). Как писал Кьеркегор (и это заметил Зедльмайер), *возможность* дарит бесконечное «могу», эстетическое превосходство по отношению к бытию,

фантастическую свободную игру, она сражается не с действительностью, а с собой, превращаясь в действительность и покидая ее, в этой аванюре, бегстве, фуге, возможность ничем не отличается от того, что он ней писал Кузанский. Но полнота возможностей оставляет человека в неподвижности, в ничто, в себе. Быть самим собой можно и без усилий воли.

Побег из действительности в эстетическое оказывается призрачным, и кьеркегоровские признаки *«интересного»* художника — «игра с возможностями», ирония и уныние — оказываются сомнительными.

Потому, что это верно только для времени Кьеркегора, а для другого — проблема интереса произвольна и воспринимается по-другому, например единство тоски, вседозволенности и разрушающего скепсиса, или душевного здоровья, безмозглости и моральности — это все примеры формальной логики. А глядя на разнообразие искусства исторически по «вертикали», когда историзм ничего не теряет в своем восхождении (тогда какой же он историзм, но тем не менее, ни одна форма не теряется, особенно сейчас, и распространяется по «горизонтали», а еще в массе и во все стороны, эти стороны и мутации создавая, то все возможные формы переосуществляются каждое данное мгновение, не определяясь.

Нет двух одинаковых и похожих взглядов на одно и то же: приоритеты обнаруживаются случайно, алеаторика, «бросание костей и это позволяет не подчиняться необходимости: гамлетовское «быть или не быть» решается каждый момент и ожидаемо идут по третьему пути, который выбирают сами (В. Шкловский: «Если у тебя есть выбор из двух путей — выбирай третий»). Парки прядут, а потом одна из них, или каждая, обрывает нить («парки жалкой лепетанье») и обрывается судьба человека, но не жизнь. Отныне его жизнь даже не свободна, она не длится. Судьба свершилась, а жизнь продолжается, но ты не увязнешь в возможности, ты делаешь невозможное, непредвиденное и непереводимое.

Сейчас будет смешно и старомодно, но это мои убеждения — я не считаю слово «честь» устаревшим: в произведениях Сидоренко есть «благородство» — они не унижают, держат осанку, хотя и не

призывают «жить, во что бы то ни стало», храня достоинство. Эти картины возвращают меня к себе тем, что ты задаешь такие вопросы, которые раньше осмелиться не мог даже помыслить, показывая пример решимости и не напускной, не эпатажной дерзости. Стремясь к совершенству, к идеальности эти картины, увлекают, тем, что обещают, что еще чуть-чуть и все кончится, разрешится.

Но, как писал И. Бродский — в нас пять литров горячей крови, а идеал холоден. Так и здесь: персонажи этих картин бесплотны, эфемерны, и холодны, хотя и никакого отношения к идеалу не имеют. Это одиночество Ничто. Исчерпание самости. Это потерянности, как таковая. Здесь только исторические игры времени с всевозможными формами прошлого и настоящего, часто остроумная, а иногда нет во всех комбинациях и деформациях, во всей произвольности, какую только может допустить живопись в своих метаморфозах.

Изображение и отражения выясняют свои отношения — они дwoятся-сдваиваются в бесконечных превращениях, актерствуют. Здесь преобладает «интенсивность» живописи, способность увиденного мгновенно отказаться от себя, опровергнуть следующим зрением, смывая предыдущее, уже виденное, как волна, «смаргиваясь» и стряхиваясь с ресниц. И это проступает в картинах.

У них нет собственного противоречия, они спасаются с тем, что вступают в противоречие с жизнью, как несогласие. Так что они — не апологетика настоящего, а почти документальная проза. Бездна в разрезе, срез вечности, почвоведение в живописи. Происходит это отчасти потому, что, в отличие от общей массы художников, он чувствует, что дальнейшее развитие живописи не может происходить в счастливом обмороке бессознательного, а требует пусть не самосознания, но рефлексии.

Хотя, думаю, и ему тесно в рамках духа. Дух больше не бесконечен, он не выразитель, носитель свободы, он — метафизическое начало и конец, и задыхается без движения. Я полагаю, то, что выразил Зедльмайер, трактуя Штифтера в своей знаменитой «Смерти света», угадывается каждому, узнаваемо: «в то время, как непостижимо стал чахнуть и убывать бальзам жизни («ханаанский» — не

удержался, А. Б.) — свет, внутрь исполненного красоты сияния солнца постепенно начал вращать невидимый мрак». Из этой фразы Штифтера делаются следующие заключения: «привычный мир становится чужим»; мир *меркнет и выцветает*; мир стал *неподвижным* и *отяжелел*; наступает *странный покой: странная пустота; скорбь и мертвая тишина*.

И в тот же момент ужасающая сила движения, ужасающая мощь красок, чарующее и пустое сияние, человек сам становится призраком, и зрители в ужасе от внутреннего волнения (это сокращенная цитата: Г. Зедльмайер. Смерть света // Утрата середины. М., 2008. С. 372–373). Волосы от ужаса не шевелятся, никакого трагизма, но в целом верно. Да, «развеществление», и если его рассматривать, как конец эпохи вещи в ее истории, то можно только радоваться, а не впадать в уныние. К сожалению, мы попались в тот унылый круговорот воспроизведения, самоподражания, из которого никакой скоростью и мельканием не спасешься. Приходится писать в стиле «чипендейл» или «бидермейер», да в любом, потому, что все это «для мебели».

И только Сидоренко пытается вернуть свет, он даже сжег краски. И он не призывает додумывать до конца то, что видит. Тут можно было узреть некую демонологию, — «цинизм, как возвышенную иронию», — параллель между возвышающим страхом христианства, грехопадением христианизированного мира и квинтэссенцией адского, лишённого своего религиозного содержания, адское атеистическое современное искусство, отшатнувшегося от христианства, в любом случае здесь не гротеск, не гипертрофированный юмор — адское — значит смешное.

Тут — избавление от мифологических и христианских напластований, это не гамлетовские мотивы на новый лад, не просто заполнение вневременного пробела, дескать, можно еще и так. То есть, впечатление (я не вправе копаться в мотивах), что берется избитая, заезженная задача, стертая от долгого употребления и обещается, что вне зависимости и от содержания можно сделать шедевр (это не комплимент — шедевр — это схоластика в ее школьном представлении, схоластика в ремесле). И он обещание это выполняет, даже с излишним блеском.



Из серии «КООРДИНАЦИЯ», 2012

Такое в литературе вытворил один раз В. Набоков (сравнение некорректно, но все же). Он взял скандальный сюжет, и сделал сознательно, без особых эмоций, вполне, не скажу, высокую, но приличную литературу. Потом многие после него, вокруг него, и даже потом «прежде», как Лоуренс, делали подобное. Что-то назревало: Г. Миллер, Рот, много позже Эдичка Лимонов, а уж когда появилось все это, то вспомнили очень плохого писака Маркиза де Сада.

Я не об этом, я о том, что Сидоренко в странной ситуации, которую создает сам, играючи и зная, что рискует. И делает это не для эпатажа. Здесь — иное, не то, как сюрреалисты» придумали себе Босха — Босх — явление ординарное, те, кто занимались его творчеством специально, знают это.

Главное в работах Сидоренко — не сюжет, а отношение между замыслом и исполнением и ему все равно как будет это восприниматься — интерес только в том, как это выглядит, каким образом. Он подчеркивает свой нейтралитет — «меня это не касается», держит дистанцию с предшественниками и демонической шутовской стороной современного искусства и заставляет пребывать в эстетической нейтральности, бесчувственности, окаменелости наблюдателя, в холодном созерцании. Сам он уже все получил в «ярости труда», в самом действии, и стоит осторонь.

Причем здесь нет «фантазма». Совокупное видение истории искусства становится неисторичным, но не вырванностью из контекста, а обретением единства в снятии, как пресловутый «дух времени», производный из того Духа, к которому обращался Фауст, но гетевский: «Ты вправе, дух, меня бесславить, я смог тебя прийти заставить, но удержать тебя не смог». По выражению Зедльмайера, небо может быть выражено в чувственных зримых образах, как «кристалловидная, световая постройка», что и сотворяет Сидоренко: он строит (троит) небо из кристаллизованного света, тем самым показывая, что небесное, земное и адское едины, без всякого религиозного сознания, но самое удивительное, без излишнего символизма, который тут настолько обыденное, повседневное явление, что может быть выражено средствами реализма. Ад как грёзы (Traum — грёзы — Raum — пространство — Грёзы Шумана, исполняемые ребенком), потому что он, в отличие

от лживого Рая — настоящий, хоть и вневременный. Сюрреализм почил в бозе. А его кончину даже не заметили.

В самом деле, видимые работы Сидоренко не имеют никакого отношения к уже виданному историей искусства. А невидимые картины будут открываться по мере развития самого видения, даже если Сидоренко не захочет. Он не богохульствует, не нуждается в тотальном отвержении бога, не использует человека и дух в корыстных целях, не поджигает церкви, чтобы согреться. И небо, и его картины не мистичны, более того, не абсурдны. Мистичен он сам, абсурден — замысел. И *видимо* только таким страшным холодом можно удержать мир от дальнейшего разложения. Здесь нет ни грана достоевщины.

При этом он, в отличие от меня, не пытается отстраниться от этого времени, он его превращает в весомый свет, а потом использует как материал. Дольний, горний, нижний, верхний ад и рай — образы теряют доминанту перед эмпирией, где все сгорит в беспросветном холоде, без сожаления и без вины, просто потому, что такая природа, и надо успеть, пока есть время.

Если бы это был репортаж с места событий или просто сырой материал, или воспоминание о сновидении — то была бы банальность, может быть и оригинальная своей настойчивой декларированностью, назойливой заводной игрушкой.

Но здесь, выстраивая из обветшавшего света конструкцию, художник, хоть и не властен что-то изменить, всегда может ее сжечь этим нарисованным огнем. Такое ощущение, что артист притворяется, что дальше — неведомое, — ему как раз введома дальнейшая обычность, и он пытается забыться, увернуться от самого себя. Занять себя, избавившись от уныния.

Забыться — но слишком много готовых форм и они подавляют. И, чтобы противостоять этому примерному организованному, блестящему хаосу гиперсупермаркета и интернета, с всплывающими рекламными «слоганами», баннерами, Сидоренко идет ва-банк (смешно, что банк и здесь фигурирует), он демонстративно изображает внятную видимость, не проецируя сырой материал, а превращая его сделанностью в нечто, чему имени нет. То ли это

пресловутый *Getstaltung*, то ли «техне». Это как ледоход, который еще не идет, а только вздрогнул неповторимый звук-раскат лопнувшего льда, и вот-вот начнет таять светом.

Не скуки ради или корысти, а из чистого интереса художник в одной и той же картине может являться снобом, эстетом, преисполненным интеллектуалом или может прикинуться просто «акыном-феноменологом» примитивистом от сохи, пахарем и увлечься откровенной безвкусицей, но не на том основании, что «в этом что-то есть», а просто потому что для него нет «достойных и недостойных» объектов. Думает он при этом о своем, и далеко от изображаемого его автоматическое письмо.

Поэтому в любой ипостаси есть одно постоянство — он сам, то есть те критерии, которыми он поверяет живопись. Себе он не соврет, а образ, который ему кажется — подлинный.

То есть, я уверен, что между образом и его воплощением, в этом тождестве умещается себе равенство превращения, полностью исчерпывающая время, а потому и является источников бесконечных смыслов. Но и они — не довлеют. Вопрос о самом видении, что именно изображено — не важно.

Однако и само видение превращается в «иконографию» и не позволить наделить «гештальтом», дав «отмычки» в самом изображении и при этом одним росчерком показав, что здесь используются и реалистические приемы и супрареалистические, и все, что живопись в своем опыте выработала, весь инструментарий, но дело не в технологии, а во «взирании сверхмирными очами».

Синтез, например, поэзии и музыки не в том, что плохие стихи кладутся на плохую музыку, и получается хорошая песня — «рыба» она и есть «рыба» (как мой первый редактор сказал мне, еще студенту: «Хорошо, собак развесь и фонари расставь»). А в генезисе, когда и поэзия, и музыка, и видение, и философия перестают быть собой и превращаются в единое, и оно не может быть утрачено, хотя, в сущности, это самосожжение.

Но это все из области домыслов, которые можно длить до бесконечности, и смысл именно в том, что они не могут выразить невыразимое, смысла в длении, в бесконечно самоотрицании. Так смотрят

на дождь на водопад, на течение реки, на огонь. Художник сталкивается с основной проблемой современности (в дальнейшем эта тенденция будет нарастать) что приходится слишком много сил тратить на то, чтобы «отбрыкаться» от ненужных ассоциаций «на что это похоже» — произведение живет «заемной» и «заумной жизнью, тяжелея от мусора смыслов, которые подбирает на ходу. Надо объяснить, что ты не «то имел ввиду».

Я вот пишу, пытаюсь передать свои впечатления от увиденного и все написанное поражает своей «лишностью», а больше всего мне хочется все это стереть и сказать: «все не так» и живопись в ее якобы исканиях и музыка в своем мычании, и поэзия и кино с театром, и философия — лишь магия отчужденных форм, превращенных и душевных.

Все уже написано — я могу показать, где что лежит. Но не то, чтобы не смею. Меня тоже устраивает эта напрасность и безнадежность, и я видел, чем заканчиваются подобные попытки. Я согласен, например, с каждым словом Маркса или Адорно — не сравниваю — последний помельче, более того, я думаю, что Маркс просто не стал возиться с такой мелочевкой как искусство, он даже не сделал выводы из своей теории, например, что свободное время, как пространство человеческого развития — это только начало, оно должно перестать быть формой! Общественного! Богатства! и вот тогда... идеал должен уйти в основание, исчезнуть, как и цель.

Дело не в искусстве и его кукольном театре, а в развитии человеческих чувств, аналога которым нет и это не дело искусства, которое эти чувства эксплуатирует. Что даже словарь, которым пользуется искусство, смешон и все оно — заменитель, эрзац. И этот игрушечный ад, оплаченный жизнями художников, артистов, музыкантов, вся эта «богема» — жалкая пародия на человеческое, особенно со своими правилами и «законами» и руководимо это модой — жалкое зрелище. А истинное положение вещей — не в положении вещей в положении.

Истина всегда не приглядна и, потом, жалко. Куда девать этот клоповник, это как старые детские игрушки. Куда девать жалость. Остается только распространять искусство на всю вселенную,

говорить о том, что оно — конечная цель, изображать нарисованный огонь, как у Папы Карло и рискуя проткнуть холст носом. Самое интересное, что в искусственном огне тоже можно сгореть и сгорают. А похлебкой из нарисованного котелка, можно насытиться. И потом воображение. В чувствах искусство действительно не властно, но воображение целиком в его власти — воображение и фантазия — потому играешь в эту игру.

Но удивительно то, что твои стертые и девальвированные слова обретают реальность. Сидоренко изображает «восхождение в Эмпирей» и он существует, ад — угрожает, и, помимо хлама пропаганды, искусство — «свято» (хотя он сам в это не верит), неповторимо и «волшебно» своими дешевыми «чудесами», и его утраты, то есть того, чем оно не стало — невыносимы своей неисполненностью и несбыточностью. Они зияют. Тот случай, когда все написанное об искусстве — фальшиво.

Я не могу сказать, что «меня бросает в дрожь», «повергает в смятение» «переворачивает всю жизнь» увиденное, я «не содрогаюсь». Первая мысль — «это не про меня». Что я должен почувствовать?

Но Сидоренко абсолютно все равно, что и я, и остальные будут чувствовать — его увлекает только сверхзадача адекватно выразить, то, что он сам переживает — он полностью отстранен от переживания, он сосредоточен на ощущении времени, причем на том, что он ощущает от течения времени и на том, что время ощущает в своем течении.

Это не страшный суд, ожидание никогда не разрешится, не констатация, не зарисовка с натуры: старая жизнь прошла, а новая не наступит, никакой мистики — зависание и пусть будет хоть так, но хоть как-то будет. Здесь нет греха, страстей, мучений — чистая стерильность и сбывшестъ — зачем пургаториум? Чистилище? Это не приговор, не констатация — жизни нет. Но и смерти нет. Склоняясь к язычеству — он демонстрирует эту фатальность, Рок, Фатум, Судьбу — но тут же тонко показывает абсолютное безразличие к этому — ну и что, все равно умирать.

И тут же в этот безмятежный мир вторгается огромность самого исполнения, когда несоразмерны феноменальное усилие и явление,

которое желает остаться незамеченным, правда не из скромности, а тем, что противоречие здесь между венным движением и покоем, который — движение в воспроизведении. Это не анабиоз, не кома, не тень, которую отбрасывает Ничто, при всей странной музыке молчания предчувствие в том, что дана вся клавиатура, все выразительные средства, все краски и слова мира, которые замерли, затаили дыхания и ждут своего исполнителя: не виртуоза и штукача, а художника. Нечто подобное в «Сталкере» А. Тарковского, когда есть место, где исполняются все желания, даже те, которые подспудны и незнаемы.

Это избито, но, если попытаться себе это представить — оторопь берет. Но тут еще примешивается давно известное, что талант — как индульгенция на делание того, что хочешь — с одной стороны, только твоя деятельность и «вкалывание» до изнеможения, до всхлипа, а с другой стороны, он — «приложение творческих сил эпохи», а если эпоха — бездарна, то никаким усилием это не компенсировать. Я говорю не о нищете действительной жизни. Возрождение было сплошным кошмаром, с этой точки зрения — хотя в силу переходности компенсировало нищету, нестачу бытия великолепным взлетом духа.

В сущности, Сидоренко боится, не из трусости — лихость и фанатизм (в хорошем смысле) с которой он решается писать такие полотна, говорят о том, что он подошел к краю и боится, что все может сбыться — а что может быть хуже, если сбывается все? «Мужик, у тебя все было». «Однажды просыпаешься утром и все — ты не талантлив», можешь еще сымитировать — никто не заметит, но жизнь прошла.

Все эти фаустовские мотивы с гамлетовским акцентом — не навязчивая идея, ясно, что Виктор Сидоренко — не апполонический человек, ему ближе дионисийское буйство, но под приличным костюмом и сдержанными аристократическими манерами. Он художник нового образца — не обязательно ходить небритым, вечно пьяным — а уж покупать особые холсты и кисти — сам бог велел — великий трагизм Эль Греко — взращен на великолепных винах и изысканной кухне.

Но, огрубляя, скажу, что в этих полотнах он избавился от тех четырех седых теток, которые донимали Фауста, помните: «Нехватка, Вина, Забота и Нужда».

Есть полнота бытия. «Какого зла не хватает тебе еще?», никакой вины, даже за несодеянное. Нужда? Не тревожит, и не в том смысле, что все в пределах досягаемости, но, думаю, нет нужды ни в живописи, ни в философии, ни в поэзии — это просто сущностные силы, и уж явно не мотив или причина, по которой художник хватается за каторжный труд.

Он относится к ним свободно, не по причине. Вообще — это счастье, когда к философии, музыке, живописи, поэзии относишься не по нужде, хотя они необходимы как воздух, как «все», но они и есть твоё пространство и время, во всем великолепии и свободное время — дано с избытком, дело только в том, чтобы действовать, а это очень трудно, невозможно. Вот действовать невозможно, без цели цельно, тотально — «я бы сказал «вот небо», но слишком уж мелко. Забота? «Достиг он высшей власти». Ее тоже нет, как и ее отсутствия. Она ослепила Фауста, но не властна над художником — его может ослепить только его собственная деятельность, но поскольку его задача не препятствовать — он создает видение, то тут тоже все в порядке. И эти сестры, которые не «тяжесть и нежность», злорадно излагают:

Затянуты тучами звезды и твердь,
А там на большом расстоянье, а там
Выходит навстречу сестра наша Смерть.

И этим художника не проймешь, он — о вечной жизни, а «смерть прейдет, никого не спросит»:

Так и живи, так к цели и шагай
Не глядя вспять, спиной к привиденьям,
В движенье находя свой ад и рай,
Неутоленный ни одним мгновеньем!

Да, смерть — ерунда, но вот старость и страх потеряться в себе — нет. Кажется, мы с Сидоренко поменялись ролями. Шучу. Конечно, я драпирую всеми возможными средствами весь ужас происходящего. Главная проблема: что хотеть? И страх потерять свои способности-возможности — есть, что терять. Как уже говорилось, все цитаты и ортопедический «научный аппарат» — от бессилия: ну что я могу сказать такого, что Сидоренко не знает? И надо ли? А то,



Виктор Сидоренко в мастерской, 2019 год

что могу — это претензии не к нему, а к действительности, к бытию, которое не в нем самом, а в способе изменения. И здесь каждый делает свое дело. А ведь еще вымирать.

Лирическое отступление.

«Восхождение в Эмпирей» и «Видения новой жизни» — работы на грани. Они на грани возможного, но высветившись, обретая действительность, как актуальную бесконечность они оставляет бесчисленные направления, как свои собственные эманации. Я уже говорил, и это у Сидоренко стало болевым приемом: он берет затертую, заеложную до банальности тему и взламывает обыденное и привычное. Здесь сам способ выражения больше, чем выразительность. Ему вполне можно адресовать сказанное Т. Адорно Стравинскому: «Осколки воспоминаний выстраиваются в ряд один за другим, немзыкальный (в нашем случае не художественный — А. Б.) материал как таковой разворачивается при помощи собственной движущей силы (как раз собственного развития случившаяся видимость не имеет, она — обессиливающий раскат, динамика прежнего — А. Б.). Композиция осуществляется не посредством развития, а благодаря собственной изборожденности трещинами (сами персонажи изображают треснутость и отъединенность — А. Б.). Последние берут на себя роль, ранее доставшуюся выразительности: подобно декларациям Эйзенштейна о кино-монтаже, общее понятие, смысл, синтез частичных элементов сюжета достигается как раз посредством и расположения как отделенных (отдаленных — А. Б.) друг от друга. Но ведь при этом распадается сам временной континуум» (См.: Т. Адорно. Философия новой музыки. М.: Логос, 2001. С. 296). Таким образом, «музыка» Виктора Сидоренко избегает времени и не впадает в вечность — она, в отличие от «классической атональности», обретает строгую атональность предела, на грани, когда непостижим не абстрактный «белый шум» и неопределенность, а режущая точность. Распад времени порождает время времени. (Я позволяю в тексте мелизмы — в работах Сидоренко беспощадная хирургическая точность. Именно она — атональна. Так сам «тон» в себе атонален — он воплощенная бесконечность, там есть все, кроме единицы — он не может быть одиноким).

Понятно, что эсхатологические мотивы, Апокалипсис, видения Ада и Смерть, постоянно маячащая — ввиду смерти живем, под ее пристальным присмотром, «бытие к смерти», «сильна любовь, как побеждающая сердце смерть», «смертью смерть поправ» и прочее, все сказанное, от мифологии до современной мифологии, все написанное, от Библии до «Смерти Ивана Ильича», глубокомысленных трактатов,

упоминаний, от классиков до какого-нибудь Янкелевича, который свою работу простенько так и назвал, «Смерть» — всего не перечислишь, и понятно, что не надо читать Мирчу Элиаде, чтобы понимать, что «обеспокоенность» всегда озабочена смертью и есть символизм смерти — тут умещается вся «Философия символических форм», которая «от и до» и является источником «абсолютного беспокойства».

Нет ни одного человека, который бы не думал об этом, даже если он гонит идею смерти до самой смерти. Всё написанное в настоящем прошедшем и будущем, даже анекдот, так или иначе, живет с мыслью о смерти, и смысл свой находит по отношению к ней. Она настолько банальна, что даже не является проблемой. Интерес к смерти — не некрофилия, не мертвечина, не интерес к падали, а просто признание, что смерть и есть источник жизни, привычное «жить — значит умирать».

И в этих картинах, казалось бы, все сохранено — ожидание новой жизни, превращение, «переход», извечное возвращение, воскрешение, возрождение. Но нет, здесь смерть окончательная, хотя и не бесповоротная. Она как раз возвращенная. Живи сейчас, немедленно, другой жизни не будет. Здесь абсолютность, сейчас и больше никогда. Немедленно. Создается сверхдавление времени в ограниченной бесконечности «теперь». Оно то понятно, что «закон превращения энергии», и ясно, «что материя не исчезает и не появляется», но мне-то что с этого?

Сидоренко не впадает в истерику и ступор. Здесь нет назидания, морали, дескать, что-то там «надо» делать или «не тратить время». Его зависшие герои находятся между необходимостью, которая, казалось бы, все решила бы, и свободой, хотя бы выбора, который в высшей степени случаен, поскольку у эмпирического «я» нет опыта, чтобы распознать где Рай, а где Ад.

Издевательство в том, что выбор дан равнодушно, но самое главное, что смерть окончательна, а воли и желания у этих выжженных, потерянных, но учтенных душ нет, а без их решимости и решения (они отрешенные, причем в никуда, они лишены даже судьбы), их участь невозможна и немислима — они безучастны. В этой ситуации не парения, а зависания, пребывания в ничто, затерянности, они могут быть только в себе, а смерть предстает как единственно возможное произведение искусства — она преднамеренна в своей грандиозной целостности. Покой в бесконечности — содержание бесконечного числа замыслов — художник бесконечен по-своему, его произведение бесконечно по-другому. «Бесконечное в конечном» — красота (Шеллинг). И смерть противоречит этому, будучи безобразной.

Давно известно: «когда есть жизнь, смерти нет, когда есть смерть — жизни нет», «смерть — последний акт жизни». Это не утешает, но в своей смертности человек

бессмертен «и вечен, вечен, смертный человек» (П. Элюар), «Но молчи — несравненное право самому выбирать свою смерть» (Н. Гумилев) — все это слова.

На самом деле, никакого смысла в этой круговерти вселенской нет — только бессмысленная игра превращений — главное, чтобы это не укачало и не надоело. Оно то, конечно забавно, когда понимаешь, что во всей этой безмозглости бесконечности и вечности твое единичное сознание и чувства одно-одни во всей вселенной и именно это делает бесконечность осмысленной, делает бесконечностью и создает универсум, как и миллиарды других глаз и универсумов «вся тварь земная множеством очей» (Рильке), «И вздрогнет все, и рябью шевельнется тысячетлетняя река из человеческих глаз» (Иван Жданов).

Вместе со мной вечность осиротеет еще на пару глаз, еще на одно видение и осмысление, хотя не узнает об этом и не пожалеет (ежедневно при мышлении в нашем мозгу умирает миллионы клеток, но это не предмет для жалости), и эта утрата будет невозполнима, и будет в этой лишенности исходить временем — что с того? Я оказывается в противоречии с самим собой, и эта борьба по Шеллингу завершается в эстетическом созерцании. Если бы.

Сидоренко не предлагает выхода — можно видеть всякое, но здесь (мне мнится) дерзновенно в привычно-равнодушном, «так заведено, не нами и не нам менять» и «все там будем» этой *окончателъностью* взламывается уныние и подавленность, обреченность. Хладнокровное, ироничное видение не пророчествует, не обещает, не дает советы, не указывает пути спасения, не призывает, не отвечает на вопрос «что делать?», не молится и не эстетствует — оно в себе и... не «видит». *Асозерцание* — оно вслепую. Смерть, «как готовое и удавшееся творение» (Л. Фейербах). Смерть как произведение искусства. Свободная атональность как ничто. А-тональность — ни-что. Но не в консервативном музыкальном мире, а там, где она рождается, тон не стал таким, и стать не может. Он (тон) — незавершен, внутри себя — атонален, и он — сплошной переход, состоящий из разрывов, скачков, перерывов постепенности. Атональность не только как определенность, хаос, а суть любого противоречия, и его разрешения, каким бы оно ни было: пространства и времени, жизни и смерти, бытия и ничто, формы и содержания, сущности и явления. Суть в этом моменте, когда противоречие уже не оно, но еще и не единство. Когда зритель вышел из себя, а произведение «кажется», ветвится ему навстречу, выйдя из берегов, и покинуло себя, происходит столкновение, космическая катастрофа, сшибка двух галактик. Видение наталкивается на кажимость, и они аннигилируют.

Художник не грозит страшными карами, он заморожен видением «того света», и потому конец света — здесь, даже формально. То, что свет далекой звезды, летящий сотни световых лет, когда звезда быть может и погасла — обращен во все стороны, но находит свой предел в твоих глазах — ты «конец света», запечатляет, утверждает Сидоренко: «ты конец света и его начало», хотя это неправда. И тем преображает избитость мотива, показывая, что каждое мгновение неповторимо, невозвратно даже если вы знали это задолго до встречи именно с этими произведениями. Все необратимо, даже смерть. И тут безразлично, сознает ли он это, или нет, хотел ли он так сделать, или случайно сработало заклятие, и все начало происходить — в любом случае действует увиденное, которое, может быть, не предполагалось в первоисточнике.

Артист показывает, что никакой необходимости, чтобы быть, и следовать расхожим представлениям о конце света тоже. Иди своей дорогой, не повторяй чужих реплик, не играй чужие роли. Свободная атональность — это еще и протосвобода, из которой можно сделать что угодно — может произойти, а может, вопреки всем ожиданиям и чаяниям, и нет. Умирать лень, и жить лень — ты можешь себе позволить это, как достигнутый покой и счастье, хотя, в сущности, в действительности, в реальности — это не так. В «затемненном мире» (Й. Хёйзинги) можно выгородить себе участок с халабудой из гармонии и покоя, но это слишком пресно. Как в фильме Фон Триера «Меланхолия», пытаться взяться за руки в ветхом убежище из жердей перед ударом, столкновениями планет, здесь, если бы Сидоренко действовал во спасение и искал его, призывая к покаянию, было бы все это, как одна из вариаций на каноническую тему.

Если идти еще дальше, то некогда И. Бродский сказал одну справедливую, но, сам того не зная подлую фразу: «поэзия ничего не создает, она — способ присвоения». Да, так есть, и согласиться — это подлость, а так оно и есть, но так не должно быть — в этом сущность поэзии.

Но в этих картинах — только неукротимая энергия и воля к воплощению — за рамками изображения — это как бы дополнительный свет (а на самом деле основной), отблеск, падающий на картину и оставшийся там. Зритель, как будто сидит на сцене, а картина и есть зал, то есть по сути Сидоренко ставит тебя на свое место, с которого он работал картину и ничего кроме, несогласия с идеей смерти в картине нет.

Тут сведена к минимуму театральность и антураж. Здесь не молят о спасении, не сетуют, не спасаются, не борются, а принимают, как есть, возвращая человека самому себе. Картина не осуществляет экспансию, увлекая в себя, ты обретаешь ту же

высокомерную отстраненность и решимость действовать по-своему. Деспотическая свобода, отъединенность в себя и заведомо безнадежное действие. Нигилизм как таковой, анти-субъективность и точное знание, что тебе остается только одинокое действие в никуда, просто так — никаких трагедий из духа музыки.

Сложность в том, что, возможно, некому будет смотреть на эти «крайние» работы: у молодежи нет опыта, а «старичье» не захочет, открестится, потому как после такого — только, по возможности без эксцессов, умереть. Бог Селен, который, кстати, и поднаторел в превращениях: «Лучшее, тебе было бы вообще не родиться, а лучшее, что ты можешь сделать — это умереть». И единственным источником движения и света есть сам художник в его действии.

У Сидоренко схвачен дух прошлого и нынешнего, а остальное — не во власти искусства. Тут нет отчаяния, нет пробуждения, — да даже и уныния нет, а уж тем более «призыва к сопротивлению», но изумляет, что сам художник представляет ту демургическую силу, которая без единой причины, основания, условия, обстоятельств, показывает, что и это причастно вечному движению. Хотя тут нет «делай как я», но есть свобода действия, позволяющая не отводить взгляд, не закрывать глаза, а, глядя на все это, понимать, что можно и так, и еще как, а потому: хотя все напрасно, все потеряно, все безнадежно, но, раз другие действуют во что бы то ни стало, то и ты можешь, и не твое дело, как это выглядит. А там будь, что будет.

У Георгия Данелии есть песня, которая рефреном звучит почти во всех его произведениях — «На речке, на речке на том берегу, мыла Марусенька белые ноги...» У меня это, как камертон — бесконечно повторяемый Р.-М. Рильке, по крайней мере, в отношении искусства:

Возвышенное нас разводит с нами
Несем тепло прощальное в руке
А что-то поравнялось с небесами
И там накоротке.

С искусством запредельное свиданье
Как ласковой разлуку назовем?
И музыка — предвестье расставанья
От *прошлых* нас все глаз не отведем

У Рильке — от «прежних»...

Наукове видання

Босенко Олексій Валерійович
Вільна атональність

(Російською мовою)

Випусковий редактор — *Кулінський І. І.*

Дизайнер, верстальник, технічний редактор — *Шалигін А. Г.*

У оформленні обкладинки

використано картину Віктора Сидоренка «Транспозиція», 2018

Формат 70 x 100 1/16 (162x215 мм). Ум. др. арк. 19,5. Зам. ДФ1013

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

Офіційний сайт Інституту: www.mari.kiev.ua

Україна, 01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1186 від 29.12.2002

Видруковано з готового оригінал-макету в друкарні «Видавництво “Фенікс”»

03067, м. Київ, вул. Полковника Шутова, 13-Б, www.fenixprint.com.ua

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців,
виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції ДК № 271 від 07.12.2000



Алексей Босенко — поэт, философ, заведующий отделом эстетики Института проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины. Автор книг: «Реквием по нерожденной красоте» (Киев: Самватас, 1992), «О Другом: Симуляция пространств культуры» (Киев: Век+, 1996), «Время страстей человеческих: Напрасная книга» (Киев: Изд. дом А+С, 2005), «Случайная свобода искусства» (Киев: Химджест, 2009), «Время без свидетелей» (Киев: Каяла; Санкт-Петербург: Алетейя, 2016), «Ходы. Шестая. Пасторальная» (Киев: Феникс, 2017), сборника стихов «Временами» (Киев: Акмэ, 1999).

