

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Константин Мамаев

**РАЗГРАНИЧЕНИЕ
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТВОРЧЕСТВА
И ВОПРОШАЮЩЕГО ТОЛКОВАНИЯ**

Каковы коммуникативные предпосылки искусствоведческой интерпретации творчества? Чем плоха или хороша обычная практика истолкования?

Искусствоведческая интерпретация связана с неопределенностью круга обращения. Она направлена на любого разумного человека, на любого интеллигентного человека вообще. При этом неопределенным остается как содержание связи предполагаемого читателя с творчеством, так и обязательность этой связи.

В основе искусствоведческой интерпретации лежит научный метод; она осознает свою основу и свое достоинство как истинность истолкования безотносительно к "случайностям" жизни тех или иных людей, обращенных к анализируемому творению. Получаемая "объективная" интерпретация в принципе верна не только для всех и каждого, но и для последующих поколений — объяснение и интерпретация представляют собой исчисление по ценностным шкалам, каковыми могут быть: сила впечатления, неожиданность, новизна, блеск исполнения, не-традиционность (традиционность), трудность (легкость) для понимания, продуманность концептуальной схемы, а также такие "абсолютные" критерии, как красота, архетипичность, добро, зло, причастность божественному откровению, изначальность мифа. Те ориентиры, которые дают лишь относительную привязку и оценку творчества, сужают круг причастных ему лиц современниками и этим отчасти возвращают этому кругу хоть какое-то качество. Но как мера обязательности, так и содержание причастности зрителя творению оказываются по-прежнему в тени. Когда же ориентиры носят абсолютный характер, сфера общения расширяется до бесконечности. Она охватывает не только грядущие поколения, но и усопшие: и о них, сам не зная того, думал художник; архетипичность и мифологичность, которые обнаружались в его творениях, обязательны и для них!

Объективность метода понимания отчасти компенсируется субъективной окраской, стилем изложения. Этим гарантируется более короткая, эмоциональная привязка читающего или слушающего искусствоведческую интерпретацию. Но само по себе рождение общности в диалоге (в идеале — именно диалога, а не лекции и даже не рассказа) не имеет ничего общего с выработкой объективного знания: и метод, и цель, и средства в этих двух случаях в корне различны. Обязательной связи между объективностью получаемого знания и окраской речи общения нет и быть не может: объективное знание не имеет ни цвета, ни вкуса, ни запаха.

Доверительность интонации иные "творческие встречи" ближе к кухне, чем в кафедре, но это не та кухня, на которую я сегодня вас приглашаю:

Мы с тобой на кухне посидим...

Размышлению нужно попрезать котурны: разве мы общаемся не на кухне?

Сладко пахнет белый керосин...

А в комнате мы можем помешать телевизору. Но зато здесь мы говорим не о еде, мы говорим о жизни. Кухня не преддверие столовой — это очаг... На "творческих" же вечерах доверительность интонации стала самоцелью: она удостоверяет присутствующих в их причастности определенному социальному срезу — и только. Это оружие социального самовоспроизводства, то есть кухня с раздаточным окном. Впрочем, такое устройство по-своему тоже естественно и необходимо. Но пути толкования творчества проходят мимо него.

Объективный метод не в состоянии выяснить связь творчества и жизни — ведь жизнь не объективируется, как и творчество. Художнику искусствоведческая интерпретация, кроме известности, ничего не дает.

А читающему? — Разве сама универсальность смысла, выявленная интерпретацией, удивительным образом не делает измыш-

ним и о ее участие? Разве она, то есть причастность, не приобретает странный оттенок нашей безусловной и глубоко безразличной причастности к законам, например, физиологии и химии, управляющим нашими телами? Почему это универсальное содержание — мое? Чем я ему обязан? И в чем оно зависит от меня?

С другой стороны, разве не встречаются творения, без остатка расходящиеся в познавании? Адекватно они могут быть вскрыты лишь самим же познанием. Сам художник начинает диалог умов, искусствовед здесь не при чем, напротив, кажется, что художник творит только для искусствоведов — возможно ли погрузить жизнь в грамматику плоскости?

И уж полная нелепость — использование объективных методов в мифологической интерпретации или при поиске архетипов: если творение достигло изначальности мифа, то я уже внутри него, а оно внутри меня — как можно вести к нему силой? И как эта сила (искусствоведческая интерпретация) может вести к мифу, сама не будучи им? Как напоить океаном из чашки? Все, что подобные методы действительно могут выявить объективно — это порошки, нулевые структуры, предшествующие творению и творчеству и ряду явлений, творчеством не являющихся (сон, патологические отклонения в поведении).

Не странно ли, что искусствоведческая интерпретация безучастна к тому, жив художник или уже умер? — Последовательно объективный подход исключает из поля зрения незавершенность жизненного пути художника. Эта утрата, конечно, чувствуется; она восполняется интонацией, дополняющим повествованием о жизни художника, прямым обращением к нему с речью. Но это восполнение лишь обнажает то, что такой метод в своей основе безразличен к жизни и смерти художника: метод постановки вопросов и способ их решения опирается на творения как на данность...

Может быть, тут есть своя правда? — В завершённом творении присутствует смерть художника?

— Да, отчасти, это верно.

Однако верно и другое: есть в творении открытость такого рода, такой призыв к зрителю и толкователю, который возвращает вовнутрь творения как такового и возвращает с ожиданием, на которое может ответить лишь сам художник и лишь самим творчеством.

Но если эта часть тоже верна, то куда поместить этот возврат? — если интерпретация сопрягает творение в его завершённости и принятые ею ценностные шкалы непосредственно.

Позиция объективного истолкования склоняет интерпретатора к положительной реакции на всякую расслоённость в творчестве, концептуальную отчетливость, легкость формулирования. При этом теряется вкус к полноте и органичности творчества как прибежища жизни, к смысловой многомерности, к нерасчлённому и неявному. Искусствоведение начинает предпочитать декларативные работы, будто бы иллюстрирующие некий принцип, как правило, подчеркнуто новый. Такая установка, конечно, не является неизбежной, но ее заманчивость — заманчивость инструментальной строгости и метопичности, понятой как вычислимость — все разрастающийся соблазн. Этот соблазн уже вернулся к художнику, да и к зрителю, породив выставки живописи, подобные стендам магазина учебно-наглядных пособий. Искусствовед свободно обозревает творение. То есть, он стоит, выясняя его смысл, связи и значение, около него и, стало быть, в нём. Он добивается, словом, большей ясности, чем ясность самого творения. Но в таком случае он пошел дальше самого художника. Куда? — В другую предметную сферу, сферу познания. А, собственно, за чем?

Вслед за творчеством сама интерпретация может стать предметом познания другой дисциплины, например, методологии. И методолог пойдет еще дальше, поняв свое понимание.

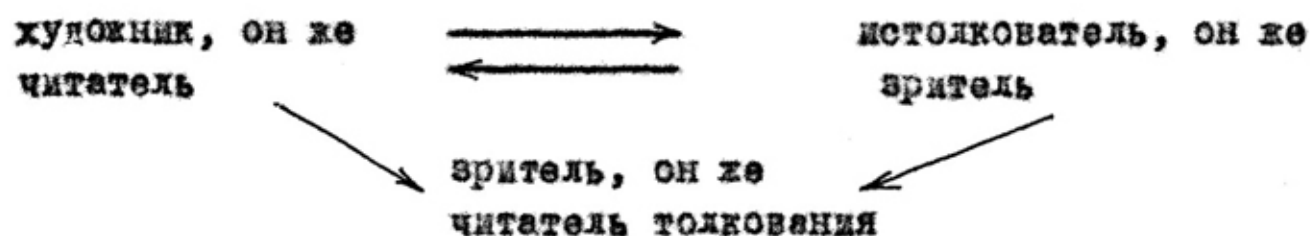
Между тем, в каждом следующем шаге от творчества будет

все меньше жизни. — Надо бы не привгаться д а л ь ш е, а пребывать п р и — . И делать это, может быть, стоит так, чтобы само пребывание, усомнившись в себе самом, а оно не может не делать этого, пребывая при творчестве, опять-таки пребывало п р и .

Как сохранить себя при творчестве, не обгоняя его?

Нельзя ли опереться на противоположные коммуникативные основания? Что если само понимание творения художника в существенной мере находит свое объяснение в том круге людей, которые причастны его творчеству, и смысл трапезы открывают приглашенные к столу?

Творчество-истолкование — это стол, накрытый на три персоны:



Нельзя ли выявить все три фигуры, причем каждую в обоих присущих ей ролях? Построить толкование, как выяснение отношений этих трех лиц, опыта их жизни и переживания, специфического опыта вживания в творение, опыта его у-своения и при-своения или отторжения?

В ходе такого толкования устанавливаются попарные человеческие связи: художник-истолкователь, зритель-художник, зритель-истолкователь, и сами эти связи прорабатываются как неделимые целостности, цельность которых обеспечивается самим творчеством.

Надо попытаться описать содержание творчества, не отделяя его от художника-творца, в присущем ему взаимодействию со зрителем и сделать это таким образом, что в основу описания будет положено то взаимодействие с творением, которое уда-

лось самому истолкователю. При этом причастность творчеству выясняется и признается или отвергается через принятие или отвержение опыта истолкователя.

В ходе такого толкования постепенно проясняется сама природа общения в круге художник-истолкователь-зритель, то есть, проясняются возможности и своего рода обязанности, присущие этим трем лицам в подвижности их связей. Выясняется, как именно каждое лицо причастно творчеству и что именно в творчестве обеспечивает доступ к нему этого лица, и выясняются и ограничения такого доступа, который, как ни странно, даже для самого художника связан с обязательствами, то есть, не безгранично свободен.

Если на пути такого рода нужно будет описать нечто, присущее творениям художника или отдельному его творению, то, в свете предложенного подхода, это следует сделать так, чтобы избежать всякого презвзятого знания и сведений, специфической терминологии, современных или традиционных методов анализа (то есть, всего того, что не следует с необходимостью из позиций и связей трех действующих лиц), из одного того, что объединяет их — их жизни и творчества как такового. Всякое обращение к универсальному и общему допускается только как вспомогательное средство для прояснения путей общения. Всякое сопоставление с другими художниками, выяснение того, какую традицию продолжает или отвергает художник используется лишь задним числом, когда выяснена сущность общения, или в качестве предварения — как постановка вопроса, как ~~интерпретация~~ подготовка ожидания. Оценки по каким-либо универсальным шкалам при таком подходе совершенно исключаются.

Предлагаемый метод является своего рода феноменологией, но не феноменологией как обоснованной научной системой, а феноменологией как всегдашней непреднамеренной практикой. В самом деле, разве в словах: "И не говорим: слушай, как мерцает, или понюхай, как блестит, или попробуй, как све-

тится, или почувствуй, как сверкает, но говорим, что все это видим, но говорим при том... смотри, как звенит, гляди, как пахнет, гляди, какой вкус, смотри, какова твердость", — разве это истолкование первенства зрительного и зрения не есть речь, обращенная к уже бывшей речи, к уже явленному общению? И, при том, речь, направленная на тех, с кем уже шло первое общение? Второе общение оказывается объяснением первого, поиском его смысла и очерчиванием границ, и та обязательность и очевидность, которая в таком толковании может оказаться тобытой, покоится на очевидностях языка и на непредумышенности процесса речи.

Возможно, натуральность такого подхода будет препятствовать толкованию и даже задерживать его на пол-пути, — ведь за сознанием общности что-то стоит (или оно является самоцелью?) — но в нем, будь он предварительным или окончательным, я вижу не только обеспечение продуктивности толкования, но и его корректность. И опору толкования. Потому что всякое выяснение границ (а предполагаемый путь — это путь постоянного контроля возможностей, то есть, границ участников в их причастности творчеству) — это опора.

При этом подходе жизнь зрителя перестает быть случайным фактором, толкователь не нужно блуждать в поисках ценностной шкалы или мотивировать выбор тех или иных критериев оценки — он будет исходить из содержания как такового, уже-нашего. Стиль изложения перестает быть необязательным дополнением к мыслительным построениям — и то, и другое вместе становится способом самообнаружения истолкователя (поделиться мыслями нельзя, поделиться можно только самим собой! Мысль же — заранее ничья).

Но если круг причастности берется за основу толкования,

в котором еще только называется содержание этой причастности, не попадаем ли мы в порочный круг?

- Да, попадаем. Тогда как искусствоведческая интерпретация выпадает из него. Помещая свои коммуникационные предпосылки в область само собой разумеющейся обязательности (например, эстетического совершенства), искусствоведение расширяет свой круг обращения до бесконечности. Причем тотальность охвата сопровождается тотальностью притязаний на человека: зайдя в круг, посвящаемый не может из него выйти, он навеки связан этой красотой и обязан ей, и его действительный выход или же невступание в круг причастности остается вне поля зрения интерпретатора. Не потому ли, что он сам не может по-настоящему приобщиться к сообщаемому? Не потому ли из этого круга нельзя выйти, что в него невозможно войти? Движение по кругу, выявляя вопрошанием дарение творчества постепенно и ясно очерчивает обязательства причастности и тем самым всегда держит выходные двери открытыми. Думается, что этим обеспечивается, пусть отчасти, корректность толкования, осознание им своих границ и добротность, а не порочность круговращения. Только в таком круговращении выясняется, наконец, не только необходимость, но и возможность толкования. В самом деле, почему такую деятельность, как творчество, то есть свободу и открытость, можно вообще как-то открыть?

- Видимо, потому, что самому движению по кругу общения через творчество неотъемлемо принадлежит сила самосохранения, ограничивающая и стесняющая движение, заводящая его в тупики и на окольные тропы. Причем эта сила стесняет отнюдь не одного только зрителя как зрителя. Она стесняет и зрителя как читателя, толкователя как пишущего и, естественно, как зрящего творение. Но эта же сила - самосохранение форм общения, уже присутствующих нашему миру - косность языка - стесняет художника. Так что правильное толкование - а я лишь смутно чувствую, как далеко до него - это совместное блуждание.

Куда может привести такой путь? Разве натуральность толкования, изображенность содержания в натуральных жизненных ситуациях не закрывает самую возможность неограниченного движения, которая вытекает из творчества как незамкнутости? Разве путь, пролагаемый творчеством, не ведет туда, куда не заглядывает наше существование в своей обыденности, куда-то туда, на что можно лишь намекнуть, лишь бросить луч? Не оказывается ли в выигрыше искусствоведческая интерпретация с ее мощным запуском и скорым выходом на орбиту абсолютного? — вот вам пример кольцевой окольной тропы, вернувшей нас к исходной точке: содержание вопрошающего толкования в существенной мере состоит в том, чтобы выяснить, в какой именно мере жизнь читающего упряма в своей обыденности; выяснить и принять (или отвергнуть) эту обыденность у самого художника, и все это — ценой откровенности и вопреки коснотаме истолкователя и его косности. А может быть, и благодаря ей. Только тот прощел по пути художника его вероты, кто их отчасти уже прошел. А жизненность описания всегда охраняет полноту поиска-движения на этом пути, его неслучайность, ненадуманность и несхематичность. Она всегда обеспечивает вос-при-имчивость, то есть обращенность к кому-то живому для художника, и вос-при-ятие, то есть связанность творения и собственного существования зрителя, и испытывает недогматичность, несвязанность и настойчивость истолкователя на намеченном пути.

То, что толкование на этом пути оказывается вопрошающим, связано не с одним только движением по кругу общения, не только с постоянной надобностью задрота поверия у читающего и внятия вопроса, слышного из творений художника. Не располагая соизмеримым даром, истолкователь не может вручить читающему дарение творчества, но может расчистить к нему путь. При этом он ставит под вопрос привычное и понятное, и освобождает просвет, в котором мерцает дарение. Путь толкования обращается в вопрошание с тем большей необ-

хотимостью, чем глубже наше продвижение по нему — т о, к
ч е м у испрашивается доверие в конечном счете — не может
предстать в толковании как таковое. И разве само дарение —
не вопрошание? Находится ли то, что мерцает в глубине тво-
рения, в полной власти художника? Откуда несет он свою но-
шу? Волен ли он в этом приношении?

Толкование — это вход и выход: я там был, а вы — еще нет.
Поэтому я могу, если угодно, провести вас туда, если мне не
изменит память. Пройти волею за художником. Только вслед
за ним — у меня нет ключей от служебного входа! Да и само-
го этого входа — нет; нет такой двери, через которую в твор-
чество можно зайти "с той стороны", застав врасплох худо-
жника. Те же, кто полагает, что такое возможно (например,
сводящие творчество к психопатологии) — покушаются на твор-
чество как таковое. Неявущий ключа и раз вошедший (а я не
могу все время "быть там") никогда не может гарантировать
свое новое возвращение.

oooooooo

Французское слово *nature-morte* означает буквально "мертвая природа". То есть не живая — люди, животные, а предметы, вещи. В этом термине есть смысловой оберто́н смерти, он выявляется, например, в сопоставлении с немецким словом *Still-leben*. Здесь *Still* — то самое слово, от которого произошло русское "штиль", а *Leben* — жизнь. Так что *Stilleben* — значит "тихая жизнь". Действительно, вещи по-своему живут, их жизнь можно услышать и передать.

Смыслом кубистического натюрморта, — а на мой взгляд в кубизме интересней и живей только натюрморт, перенесение же найденной на вещах метрики на человека догматично и бессмысленно, — смыслом кубистического натюрморта было слышать жизнь вещей громкой. Моранди вернул ей нормальную силу звука. Он сделал это так, будто прикрыл регулятор ревущего радио до малой громкости. Это, конечно, странно — наши уши давно болят. Но то, что стало слышно — не вполне человеческий голос — не хватает дыхания, тембра, хрипотцы, словно уши заткнуты ватой. Открытие Моранди — перенесение смыслового удара в паре "тихая жизнь" с ^{жизни} на тихость. В его работах явлена тихость вещей, жизнь же оказывается только носителем тихости. Это, несомненно, большое открытие. Откровение усталости. Усталости от жизни.

Моранди нашел характеристику способа бытия вещи, нечто идущее из глубины вещи, а не только то или иное настроение или окраску: тихость — это неброскость, нецарячивость и ненастоятельность сподручного. Но самая сподручность у него утеряна, оборвана наблюдательностью и эстетичностью. Он тихо взирает на тихое бытие вещи со стороны. И вместе со сподручностью в его работах гаснет собственная жизнь вещи. Открытие Моранди лежит в той же плоскости созерцания наличного, размышления о его природе, что и кубизм. Ведь кубизм первый и с полной решительностью взялся допытываться в вещи ее бытия.

Тихость — свойство не звука, а скорее, речи. Живописи присуща известная изреченность, выпуклая оформленность в форме языка художника. Только поэтому живопись может быть ти-

хой или громкой, разговорчивой или болтливой...

Как бы ни был язык художника, кажется, в одной возможности живописи отказано навсегда — в возможности умолчания и потаенности, сокровенности и отказа от выхода во вне: вещь картина говорит о...., она пересылает к тому, чем сама по себе не является — о вещи. Может быть прославленное: "Мысль нереченная есть ложь!" — относится и к живописи? — Мера тихости в таком случае — просто умаление живости...

Тот шаг, который совершил Моранли, и топтание, в пределах которого он остался, наводят на мысль два вопроса:

Поиск устойчивого в вещи, ее основы и корня (субстанции, как сказал Бердяев в связи с натюрмортами Пикассо, субстанцием, которая по его же словам оказалась хрупкой), этот поиск — нельзя ли обратить в иное направление? Как-нибудь так, чтобы основа вещи не ущемляла вещь в ее бытии? Так, чтобы ее сподручность сохранилась?

И если это возможно, то каков будет тот язык, на котором вещь заговорит сама? Каким голосом вещь сможет вымолвить самое себя?

Все сказанное выше — лишь предварение направления, в котором я хочу описать натюрморт Ирия Ильяча Кононенко. Это лишь отдельная удача, не метод, но эта удача дает простые ответы на два приведенных вопроса. И тут же порождает другие, еще более серьезные. Само появление этих вопросов — свидетельство того, что живопись отнюдь не исчерпана.

Здесь подвергнуты глубокой деструкции все привычные отношения реальности.

Отношения вещиности: лимон не более телесен, чем салфетка, салфетка оказывается продолжением кружки; нет ощущения непроницаемых поверхностей твердых тел, завершенных объемов, целостности и отдельности тел; отсутствует впечатление осязаемости и фактуры предмета, светотени, массы, давления на

основание или реакции этого основания.

Та же участь постигла отношения пространства: оно лишено глубины, на и мерности вообще, определенности освещения, конкретности, фактуры, непроницаемости, вечности и неосязаемости.

Соотношение фона и вещей нельзя отнести ни к одному привычному типу: обобщной предметности, контраста вмещающего и вмещаемого, цветовой массы, цветной плоскости.

Добавим неопределенность техники и фактуры работы: кроме масла и свойственной ему непрерывности и сплошности, здесь использованы восковые карандаши; сколы масляного слоя тоже не случайны.

Удивительно неброски формат и композиция работы: они совершенно не замечаются, не ошарапывают сознание, только привычка их искать заставляет вспомнить об их отсутствии...

Что же собственно есть? — Слегка светящееся желтое пятно с размытыми границами и тоненькая странная ватно-вязкая субстанция, местами просвечивающая, выплывающая движение кисти с маслом — вверху напоминающая запачканную сметаной^{из} полупрозрачную мягкую пленку, внизу переходящая в сосу^{из} той же сметаны. Фон сложного коричнево-землисто-зеленого цвета с бронзой (использован восковой карандаш с бронзовым порошком) разделен на почти равные части вогнутой линией, вверху больше бронзы, внизу — коричневого. Линия эта размыта, переливы бронзы, пробность движений карандаша, переходы коричневого в красный, зеленый, струнья синего и резко-красного, размыты желтого создают ощущение бесконечного тихого движения, хотя с первого взгляда работа абсолютно статична.

Что же достигнуто таким странным набором изобразительных средств и таким тщательным устранением привычных отношений реальности и живописи?

Достигнуто ощущение бесконечности. Не бесконечности глуби-

ны, а скорее временной незамкнутости. Здесь нет тех четких дверей, твердого пола и осязаемых стен, которые фиксируют и ограничивают наше движение в живописной работе и, слишком однозначно определяя наше вживание в нее, позволяют быстро исчерпать ее содержание, точно сосчитать шаги. Здесь создано некое пространство для движения нашего сознания живописи, такой кусочек бытия, в котором нет привычных вех, упрощающих ориентировку в работе, позволяющих взвесить ее, то есть вместить в расположенность с ранее взвешенным и оцененным.

Я общался с этой картиной десятки часов без уныния и лени, не избыток чувства удивления, не постав но дна, до той преграды, где это пространство сошло бы на нет или замкнулось. — Тот терминатор, что отделяет случившееся и свершившееся прошлое от немоты будущего, здесь растворен, рассосан, так что можно спокойно парить в упругой ткани, не боясь врезаться в землю или разорвать бронхи в пустоте...

Привычные признаки предметного видения — это результативность и высказанность, конечная цель поглощает в себе процесс. Здесь мы, кажется, возвращаемся к процессу, обретаем направление и путь без финишной ленточки...

Принято считать, что в истоке этого пути стоит Сезанн. — Пролетать в состоянии неуверенности, не узнавания-запоминания, а ориентирования, удивления и недоумения, пока наше сознание войдет в работу и наполнит своим напряжением интервалы от фактуры масла до фактуры предмета, от плоскостности до объемности, от твердости чаш до вязкости груш, от бликов на бутылках до отсутствия теней на скатерти. Классический, например, испанский натюрморт действовал только радостью узнавания и убежденности, пафосом ценности предметного мира самого по себе, — изображенные предметы были безусловно внеположны сознанию художника и зрителя. Сезан-

новский метод кладет конец этому противостоянию и разрыву — тут только напряжение зрителя дает окончательное существование полотну, населяет его; до зрителя есть лишь путь олухотворения, вселения, вживания.

Не странно ли, что, казалось бы, чисто негативные средства, использованные в этой картине, могут дать положительное содержание? Чем оно достигнуто? — Именно тем, что под вопрос поставлен сам способ, в котором мы встречаемся с миром вещей. — Классический натюрморт имеет своим коренным содержанием утверждение отношения к вещи как носительнице своих качеств, он возвращает нас к той основе нашего отношения к вещам, согласно которой любая вещь получает бытие в определенности своего цвета, формы, фактуры, освещенности. И это утверждение совершается так, что созерцание настоящего (то есть, живописного произведения) укореняется в привычном опыте прошлого, а прошлый опыт причастности к вещному миру удостоверяется восприятием э т о й работы. Протягивая удобный и прочный мост между прошлым и настоящим, он открывает весь возможный будущий опыт как бесконечное продолжение настоящего. Так что природа переживания "вечности" при рассмотрении классического натюрморта, сводится к тому, что он уверяет нас в достоверности и отчетливости, во всеобщности, во всечасности нашего присутствия при вечном мире в определенности его качеств, в мгновенности опознания отдельности, весомости, твердости вещей.

В этой же работе прошлый опыт поставлен под вопрос — т а к о г о мы не видели, прошлый опыт не вмещается в данный сосуд настоящего, мы подвергаем его сомнению, а не соизмерению. И уяснение настоящего отныне не носит характера привязки к каким-либо готовым координатам. Настоящее поставлено под вопрос опытом прошлого, и нам самим придется наводить между ними мосты. И это уже не мосты достоверности и удостоверения; их наведение исключает всякую возможность в достоверном будущем.

Но сама тяга к вос-соединению, приближение и поиск, напряжение и устремленность, ожидание и надежда понимания и постижения, вос-приятие картины как вопроса и поиск ответа... — может быть, в этой открытости, в нашей обращенности к художественному творению и в обращенном к нам вопрошании художника, может быть, во всем этом и состоит будущее? Возможно, в этом взаимодействии, в поиске ответа, в принятии вопроса выявляется и конституируется какая-то новая реальность? Не предлагается ли здесь другое понимание вещей, другое отношение к ним? — Ведь не изображены же здесь какие-то особые вещи! — Нет, художник сделал все так, чтобы вещи могли быть недвусмысленно названы — это, конечно, лимон, обыкновенный лимон. Просто, он не вполне есть.

Но если с самого начала не искать отдельных вещей на плоскости этой работы, если с доверием вслушиваться в нее, внимать ей, впитывать негромкие токи, которые она излучает — не услышим ли мы ту же вечность вещей? — Разве плотность основания в его левом углу, верх и низ, проницаемость и отражение света на поверхности под лимоном, собирательность низа в его вогнутости, парность и симметричность расположения вещей, слабый нimb вокруг салфетки не возвращают нас на иной манер к отдельности вещей, противостоянию вещи и фона?

Может показаться, что все та же вечность выполнена с большим тактом, не в лоб. Кажется также, что отдельные смыслы всего лишь рассеяны, иначе перераспределены. Пусть лимон и стакан под салфеткой невещественны, нематериальны, но представителем этой материальности становится, может быть, стык "верха" и "низа" на левом обрезе работы? "Низ" не имеет плотности и твердости, необходимых для того, чтобы что-нибудь опиралось на него, он не может быть опорой. Но сама возможность опирания намечена, пожалуй, в легком желтом пятне отражения лимона, в вогнутости границы "верха" и "низа". Не получается ли в таком случае, что та работа сознания, обращенного к этой работе, которую я называл выше "временем".

- результат диффузности, распада простого, ясного и привычного отношения к вещи? Может быть, художник сознательно запутывает зрителя? - Не создает ли всякое затруднение, сопротивление в узнавании эффект известной глубины? Но глубина такого рода - глубина от сопротивления, полученная перестановками и запутыванием - это глубина детектива! Детектив в живописи мы встречаем сегодня на каждом шагу. - Я вижу в этом натюрморте нечто большее.

4 Что же? - То время, та упругая вязкость, привлекающая и препятствующая, связывающая и освобождающая нас в нашем участии в этой обобщенной работе, - это время чего? Можно ли что-нибудь сказать о сущности картины, оставив в стороне процесс общения с ней?

Можно. Но это потребует большего доверия к произведению. Разве в самом этом слове - "про-из-ведение" не слышится совершение, исходящее из из-веданного и притом из-ведения его собственными силами? Вель мы не говорим "произведенное"? То доверие, которое я испросил у вас выше, оборвалось, как только от вслушивания мы вернулись пусть не к вещам в их привычной отделимости, но к перечислению атрибутов вечности, к представлению, что природа одной вещи исчерпана такими определениями, как цвет, фактура, форма, вес... Но что если художником вовсе не руководило желание дать вещь в ее атрибутах? - Мы ничего не знаем об этом его желании. Сам художник плохо помнит, что он имел в виду. Да и имел ли он в виду что-нибудь определенное до завершения работы? Вель ее неопределенность, неподразделенность и образует, пожалуй, ее содержание. Не будем ли мы ближе к творению, если предположим, что художник был озабочен не вещами с присущей им вечностью, а самой вечностью, вещи же присутствуют здесь лишь постольку, поскольку вечность может сказаться лишь через них? - Вы спросите, что изменится при таком странном подходе, что даст это перевертывание слов? Если за словом "вечность" вообще что-нибудь кроется, а слов

это не мною придумано, оно в русском языке есть общая характеристика всех вещей безотносительно к каждой из них, то содержанием вещиности едва ли будет простая сумма атрибутов тех или иных вещей.

Сейчас встречаются порой такие штучки из тряпок, металла, резины и ткани, стекла и пластика, к которым слово "вещь" плохо приложимо. Оно приложимо плохо потому, что за словом "вещь" лежит не только определенность фактуры, формы, вещества и цвета, но, может быть, прежде всего, определенность цели и использования. Определенность назначения. Устойчивость прошлого этой вещи и обеспеченность ее будущего.

За вещь всегда открывается жизнь. Крестьянская утварь "поражает" не в силу необычности материала, формы, орнамента; нас, нынешних людей, "разит" открывающаяся за нею устойчивость жизни. И когда мы, не задумываясь, говорим, что пластмассовый абакур не причастен к утвари русской избы, мы опираемся не только на то, что в ту пору и в той местности не было пластмассы и электрического освещения: этот кисельно-прозрачный, мутный, сырно-гнувшийся и несъедобный кружок не вписывается в круг вещиности, то есть в круг с в и ц е т е д ь с т в а о б у с т о й ч и в о с т и ж и з н и, принадлежность к которому впервые делает вещь вещью. Вещность существует по каждой отдельной вещи. — Разве археологи не располагают вещами, назначение или метод изготовления которых не опознан? Но они продолжают именовать их вещами и не сомневаются в их принадлежности к той или иной культуре.

Можем ли мы, исходя из этой работы Д.И.Комоненко, уподобиться в том, что его вела вещьность? В чем должно проявиться перворечество вещиности перед вещью? Оно, если по самому смыслу вещьность прелестствует вещи, должно проявиться в том, что содержанием про-из-ведения станет сама возможность рождения вещи из не-вещи, вещи из какого-то истока, про-из-водящего вещи. Где же этот исток?

Сейчас все, кажется, только и заняты, что поисками, размещением, указанием и вычерпыванием этого истока. — Поглядите выставки керамистов, там вы найдете такие штучки: отпеснутый руками комочек глины со следами пальцев (керамист зовет нас: "глядите — я нашел исток вещиности — это, братцы, пластичность материала. Чистая пластичность сама по себе"!), кирпич, на котором нарисован глазурью цветок (керамист убеждает нас, что вещь в своем истоке — фабричность плюс эстетика), кувшин с выломанным краем (керамист признает вникнуть в ломкость и разрушимость вещей — это их природа). И кажется, что многие на самом деле приближаются к истоку. Во-первых, никак нельзя отрицать того, что им удается уйти от самой вещи. Но куда уйти? К чему именно приблизиться? На мой взгляд они приближаются не к вещиности вещей, а к их вещественности. Или к их сделанности. К используемости. В самом деле, они приближаются к таким обобщенным отношениям человек-вещь, которые прелестствуют каждой отдельной вещи. Но к самой вещиности приближаются недостаточно. И в то же время, очень далеко уходят от вещи. Для того, чтобы приблизиться к вещиности нет, пожалуй, никакой необходимости так сильно удаляться от вещи.

Вещность — это путь к вещи, но этот путь не совпадает со средствами изготовления и методами получения вещей. В описанных случаях выявленные содержания являются, пожалуй, атрибутами взаимодействия человека и вещи, понятого как технология и деятельность.

И не странно ли то, что на штучки подобного рода всегда натыкаешься, спотыкаешься о них. Соприкосновение с ними мгновенно. И преткновенно: "кирич, простой кирич, обожженный повторно с нарисованным глазурью цветком" — "Здорово ты, брат, меня покаутировал. А зачем, собственно? После полчаса езды, спуска и подъема из-под земли я и так еле держусь за канат. Я только что вышел из железного ящика, — помилуй. Лучше бы ты подержал меня."

Исток отнюдь не источник происхождения вещи как тела, не вещество и не технология, пусть даже это вещество и понято как рукой формуемое. Он имеет какое-то важное и короткое

отношение к нашему ожиданию поддержки и помощи, сбережения и сосредоточения. К сохранению и утверждению нас самих в ином. В не-нас. В чем-то таком, что, ствечая на наше ожидание, само приближается к нам, приходит на помощь и само запечатлевает в себе наш облик и возвращает нам нас самих. Где же этот исток затерялся и почему он понадобился, почему нельзя просто продолжать все по-старому?

Нельзя потому, что старые вещи исчезли, распались. А новые еще не нарождались. Их нет. — Штамповки из алюминия и пресованная фанера, пластик — это не вещи. Или вещи в другом смысле, пока еще никому неизвестном. А для того, чтобы решить вопрос: "Вещи это или не вещи?" — надо выяснить смысл вещиности, найти ее исток. Исток, который стал теряться и вместе с тем оказался предметом поиска еще до изобретения целлулоида, до первого алюминиевого судка, до первой пары галош. Может быть, все-таки — так заманчива эта выделка, эта культура и любовь к быту, это поверие к вещи и опирание на нее — может быть, все-таки можно изобразить пепельницу анодированного алюминия на телевизионном столике, как Виллем Кальф, и как Питер де Хоох — скамейку с пенсioonерами перед девятиэтажным крупноблочным домом? Можно, но что толку? — вещи, истлевшие в своей сердцевине не обретут былого достоинства. Инфантильность такого предприятия обернется, в лучшем случае, недобрым юмором. Вещность — это мы, она распалась в нас или как одно целое с нами. И мы не можем не только сделать вещи такими, как прежде — настоящими, но и жить с ними. Мы относим их в музей. И ходим туда, как на кладбище, почтить дорогих покойников.

Что же такое — исток?

Исток — это парность, со-образность, то есть, у-покоение, у-стойчивость сама по себе. Это способность у-кривания, с-бережения, со-бирания. Это любовная надобность в со-хранении, при-ближенности и у-кромности. Это о-формление, замыкание, о-плотнение будущего тела. Это само тяжеление,

при-падание. И в то же время, это — раз-вертывание, рас-
пускание. Это — естественность или природность — при-сутст-
вие при ролах. Сначала это упорство и сосредоточенность
вместе с расточением-распаданием и только потом — телес-
ность и вещественность, съедобность и использованность,
отброшенность (исток того, что вещь может стать отбросом)
и нужность.

И если художнику удастся пробиться к этому истоку, потребу-
ется большое усилие над его работой, чтобы найти в ней ве-
щи в привычном облике. Потребуется изрядное упрямство и для
того, чтобы изыскать в ней атрибуты вещей. И, конечно, эти
атрибуты окажутся, если только мы вообще их найдем, в непо-
добящих местах.

Вот что намалано, начерчено, наскоблено на этом куске кар-
тона. И, естественно, обращаясь в этом творении к истоку
вещи, к самой вешности, мы никак не можем войти в соприкос-
новение с каким-либо отчетливым узнаванием и опознанием
вещи. Нам надо осторожно и бережно про-винуться и остано-
виться возле истока, не токая по самой вещи, которая даль-
ше от нас, и потому сейчас будет "не в фокусе". Здесь мы
ни с чем не сможем столкнуться, ни на что наскочить: вещь
еще нет.

Но есть все, чтобы она возникла. Она возникает на наших
глазах. Она по-рождается. Она про-из-водится из своего истока.
Ис-точается. Истечение и рождение, чреватость без
семени, прорастание без поля, завязывание без цветка, со-
зревание без плода — это и есть время.

И это время времени наше у-частие и при-сутствие, наше
вос-приятие этого творения.

Исток описан выше лишь по его действию, в его веще-рожи-
тельной силе, хотя не назван как таковой. По смыслу слова
это нечто, лежащее вне вещи и вне художника, но определяю-
щее возникновение творения и самой вещи. Исток еще пред-

стоит назвать, и еще предстоит выпросить то, как он направляет творение, то есть то, как он определяет процесс. Эта задача, самым своим появлением в существенной мере отодвигает в область предварительного и приблизительного все то, что сказано о творчестве В.И.Конonenko: до сих пор наше вопрошание строилось как движение между художником и его творениями как одним лицом, мною — еще — как толкователем — вторым лицом, и вами, дорогой читатель и зритель — как третьим лицом беседы. Появление же в поле нашего вопрошания истока разрушает сугубо личностный и диалогический характер толкования: никто не смеет говорить от лица истока. Никто им не владеет, но все трое мы разыскиваем его. С разной энергией и разной чуткостью. Разными средствами. С разным успехом.

oooooooooooo