Искусство – это то, что превышает нашу способность

мастерства и превышает нашу способность осмысления.

И.Кант, «Критика способности суждения»

Искусство как практика содержит в себе диалектику смерти, известную

еще со времен Гераклита (он любил подчеркивать противоположности, чтобы сильнее дать почувствовать их единство), но абсолютно не понятую в искусстве, потому как искусство имеет серьезные барьеры к выходу в онтологию. Тем не менее, те бессмертные и живые, которые живут смертью и жизнью у Гераклита, являются историей в каком-то смысле живописной. Со времен ренессанса многие чувствовали опасность живописного для человека. Обездвиженная перспектива, жертва в пользу объекта в кватроченто, призыв покинуть субъективное поле, говорят нам о том, что живопись как объект живет смертью человека и возвращением «божественного» и запредельного. Искусство против человека.

Оно опасно нечеловечно и бесчеловечно. То есть, чтобы быть живописцем, надо либо идти на компромисс, либо полностью опрокидывать человека в смерть. Исторически, как я считаю исходя из этой диалектики, при победе человеческого, живопись умирает, и об этом мы скажем позже. Живопись не удовлетворяет машину человеческого, она против него и поэтому она возвращает фигуру бога, призрака, зверя, геологического слоя, Другого.

Например, “автоматическое письмо” футуристов или «антропометриче-

ские» акции Ива Кляйна. В первом «Манифесте» сюрреализма (1924) А.Бретон отождествляет эти понятия: «Сюрреализм, чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить устно или письменно, или любым другим способом реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений...». Бретон приходит к идее автоматического письма путем размышлений о тех алогичных, абсурдных словесных автоматизмах, которые рождаются в полусне.

Словесный и живописный психический автоматизм ассоциируется со сновидениями, патетическим сном как высшей реальностью (сюрреальностью); он вытесняет и заменяет собой все другие психические механизмы решения смысложизненных проблем. В отличие от классического

фрейдизма сюрреализм концептуализировал его художественный

результат*: язык искусства как поток бессознательного.* Акцент переносится с содержания автоматического письма на его форму, выражающую те необузданные, неподвластные законам логики желания. Т.к. автоматическое письмо происходит не по нашему замыслу, то нам остается его мифологизировать. Отметим, что автоматическое письмодеперсонализирует авторское начало, что ощущается как «опасное», чреватоеутратой «Я», а также сводит творца к медиуму (логическому устройству, определенному его признаком). Продолжателем таких футуристических идей былДжексон Поллок. При ближайшем рассмотрении линии на картинах ДжексонаПоллока создают эффект глубины. Картина в этом случае нам показывает, чтопространство – форма чувственности. Здесь нет никакой декоративности, которая убирала бы из живописи объѐм, лишая пространство картины трѐхмерности.

Каждый слой в работах Поллока – реплика на сам холст и на предыдущий слой, а само произведение и есть выражение идеи палимпсеста его задумки.

То, что мы называем современной живописью – это стратегия критики

“человеческого”. Живопись, можно сказать, против человека. Когда Сезанн говорит модели: «сиди, как яблоко» – это не просто практическое желание. Сказанное есть установка Сезанна по утверждению себя как живописца, утверждения себя более, чем просто медиумом. И в тот же самый момент, как приходит “живописец”, уходит “человечность”. Это утверждение практики не субъективности, а объектности. Это манифест живописи – важно яблоко, важно само ситуативное присутствие, человеческое – нет.

Мы видим, что искусство всегда через произведения выводит нас за пределы нашего миропорядка (эпистемологически проработанной картины мироздания), оно нас вырывает из онтологической ситуации эстетическим моментом, который может быть с позиции повседневного мира случается не в подходящее время, не в подходящем месте, да, и вообще откуда взялся этот момент?

Это говорит нам о том, что произведение искусства на пределе мироздания и культуры работает как своего рода агент: в действительности оно бессмысленно и бесполезно (мы уже говорили о значении *замысла,* который есть лишь в человеческом мире, ибо в действительности абсолютная энтелехия), но в тот же момент оно имеет культурную ценность и эстетическую значимость. Мы не можем опознать фигуру Автора по его замыслу, выраженному посредством искусства, т.к. мы мифологизируем все, что под регистром искусства, т.е. пытаемся рационально обосновать, прописать в миропорядке, увязать в причинно следственном мире то, что не от мира сего. Современное искусство нам и говорит о том, что у него в нашем мире нет причин: *искусство ради искусства*, и даже *искусство по поводу искусства*. Современное произведение искусства – не только произведение искусства, но и артефакт произведения искусства. Здесь хочется вспомнить высказывание Франциско Инфанте: «Артефакты свидетельствуют о бесконечности мира, о связи всего сущего с тайной, реально этот мир наполняющей». Искусство – это та самая бородка бога Кайроса, выступающая на стыке миров (ничто и мифа) и за которую мы можем (но не всегда умеем) ухватиться, чтобы, как говорили алхимики, созерцать мир в его покровах.

В Тексте художественного произведения Автор не предстает в своем первозданном “авторском” виде – мы узнаем его лишь в “костюме Адама”, т.е. как языковую личность. Однозначно, Автор для нас выступает в статусе мертвого, а искусство – в роли агента. Произведение выводит нас из миропорядка кроноса в мироздание кайроса, искусство для нас – проводник в вечность и вещность, в ситуацию не определенную наличием жизни “человеческого”, именно поэтому искусство как практика содержит в себе диалектику смерти.

Но как мы переходим от кроноса к кайросу? То самое *приближение*, о котором мы говорили ранее, в данном случае работает как *погружение*, становящееся возможным сразу же при встрече с *аурой* произведения (Беньянмин). Аура – совокупность предметно-смысловых значений художественного произведения, обнаруживающие его суггестивные, воздействующие на психику человека особенности, способность формировать эмоционально насыщенную атмосферу восприятия, вызывая представление о существовании *дальнего плана* и ощущение *дистанции и близости.* В ауру произведения нас погружает эмоциональность, концептуальность картины, воздействие ее скрытой символики, гипнотизм цвета, света, рисунка, всей визуальной архитектоники холста. Сила произведения заключается в том, что зрителя поражает не апогей самого события как ”детонатора“ эмоциональности, сколько тлеющая энергия следа этого события, разворачивающаяся в собственных нарастающих фазах. Вовлеченность в интенсивную медитацию тем сильнее, чем больше в картине молчания, подразумеваемого и невыразимого содержания. При условии, конечно, что это молчание порождает такое богатство противоречивых состояний, которое невозможно свести к известным понятиям, передать словами. Эмоциональность полотна нагнетается таким образом, что главное действие свершается в невидимом – под «покровами». Поэтому современные психоаналитики принимают выражение «что-то в этом есть» вместо прежних речей о «гармонии», «богатстве» или «священности» произведения, считая это тоже плодом эстетического режима современности.

Современное искусство работает с невыразимым, потому там, где должно

существовать произведение, существует теперь *объект, указывающий на свое ничто.* Он возник в ходе наших разработок теории восприятия, чтобы указатьчто его нет. Нынче становится недоступно множество деталей: из-за палимпсестности и из-за того, что нет времени о них говорить. Если раньше произведение искусства стремилось стать вещественным, выраженным, детализованным,которое можно потрогать, купить или увидеть и рассмотреть, то теперь произведение указывает на то, что само произведение бесполезно, т.к. оно простознак на то, что должно *случиться* и оказаться *ставшим*. И ауратично такое эмоциональное воздействие, которое длит себя и после окончания восприятия произведения. Именно на это сейчас многие делают акцент в оценке произведенияискусства. Теоретическая нагруженность термина «аура» варьируется в зависимости от его включения в концепции мимесиса (Д. Лукач), массовой культуры(К. Ясперс), художественного творчества (А. Рейес), «технических искусств» (В.Беньямин).

Дело в том, что процесс жизни как процесс письма стал настолько быстрым, что уже нашего наличия в этом мире не достаточно, теперь нам нужно прилагать усилия, чтобы Присутствовать в нем. Как говорил Хайдеггер, «Присутствие не исчерпывается наличием». Жак Деррида, например, рассматривая сложившуюся с искусством *ситуацию*, подметил, что искусство может существовать лишь через *дополнение* к себе (будь то рама произведения, будь то его собственный артефакт, будь то его нарратив, будь то музей, или даже человек).

Любое дополнение сводится к со-авторскому преумножению реципиентом или художником интерпретаций, делающих вклад в Язык (преумножая его возможности) и к высвобождению Кайроса. Кайрос таким образом – эффект художественной утопии, образованный действием ауры произведения. Это иллюзия того, что мы схватили вечность, “застукали” время и уловили момент Присутствия, в котором быть «тут» сбылось в быть «здесь-и-теперь». Посредством произведения искусства-объекта (о чем говорилось выше), мы обнаруживаем *ничто* как место дистанцирования от прочего и приближения *τὰ εἰς ἑαυτόν*. Иначе говоря, как искусство, так и произведение искусства, проводят нас к месту, где мы себе себя причиняем, – к месту подтверждения физической невозможности смерти в сознании живущего.