

Алена ЛЕБЕДЕВА

ИСКУССТВО В ОТРАЖЕНИЯХ К вопросу о теории

Аннотация. Как возможна сегодня теория, не опосредствованная отражением, как повторением, репродуцированием взгляда, а взгляд как таковой. Потеря в искусстве самокритики, как следствие смещения тождественности произведения самому себе — между образом и изображением, в пользу вещи и попытке утвердить своё существование в тождественности образа вещи. Появление критики в качестве контура формы — артикуляции содержания. Притязание теории на «утилитарность», её вне-нахождение в моменте настоящего, в следствии обращённости назад — рефлексии и поисках собственной необходимости для «будущего». Искусство в своей видимости и теория — взгляд, делающий транспарентным явленность искусства, как его истинную природу.

Ключевые слова: теория, взгляд, отражение, повтор, видимость искусства, утрата самоочевидности, фикция.

Актуальность темы и постановка проблемы. Брошенный взгляд неповторим, он покинут временем и развивается во-время, своим движением порождая пространство; брошенный взгляд обнаруживает невозвратимость образа, он освобождён от «эстетического зачем» [1]. Оставленный же во времени взгляд — возвращение к одному и тому же. Как напоминание, он создаёт траекторию памяти прошлого — зарубки на времени, по которым будет двигаться искусство настоящего, оборачиваясь назад. Он бежит неповторимости из страха исчезновения, пытается кристаллизовать форму, как «выпавшее в осадок содержание» [1], очерчивая происходящее классификацией приёмов, разложением идеи в смысловую (о-смысливаемую) структуру, материальное сопротивление которой создаёт у зрителя мнимое представление об активном восприятии произведения — придания ему очевидности. Так появляется теория в её современном виде — искусство в отражениях. И вопрос заключается в том, каким образом и как возможна сегодня теория, не опосредствованная отражением, когда мы смотрим на мир «через толстое стекло опосредований» [3]. Отражение здесь используется в значении, подобном тому, в каком В. Флюссер использует «информацию», Ж. Бодрийар «симулякр», а М. Маклюэн формулу «средство коммуникации есть сообщение». Как возможно непосредственное действие в пространстве, приведённом к функционализму — не исполнение функции, но освобождённое от механической каузальности действие. Но освещение этой проблемы (которое уже приближается к предсказуемой банальности, чем рискует так и остаться не замеченной) само свидетельствует

о том, что она такое же порождение функционального («аппаратного», как сказал бы В. Флюссер) мышления, для поддержания своего технического совершенства, создающего противопоставление — модель сопротивления, подменяющая противоречие.

Теория, сама по себе является взглядом (даже по этимологическому определению) и зрением, то есть чистой видимостью. К ней предъявляется требование быть предметной.

Цель статьи рассмотреть буквальное понимание предмета, как контура формы, сбывающегося в теории по одну сторону организующей границы. И эта граница ещё только *видимое* искусства, но ещё не проникшее в *видимость*, а значит и в саму его сущность. Это современное, пограничное состояние искусства и теории искусства, в котором оно близится к вещиности, к восприятию, как «вещи среди вещей». Потеря в искусстве самокритики, происходит со смещением момента тождественности произведения себе самому, в область, где тождественность стремится к равенству образа с вещью — ищет утверждения образа во вне, не принимая больше явленность искусства за его природу, значит не воспринимая видимое. Так, в теории, исключительное стремление к фактологической «предметности», признаваемой критерием «полезности», утилитарности и, в целом, фикции необходимости теории, может обернуться её полным развоплощением. Это — потерянное время и его не вернуть. Вопрос не в «сбыточности» теории, но в том, хватит ли ей сил отказаться от притязаний на неё.

Из этого рассмотрения исходит **задача статьи**: представить современную теорию, как отраженный взгляд, потенциально ведущий к повторению — вариативности одного и того же. Но в *возможности*, как пространство, где форма — это процесс, а не застывшая данность, подвергающаяся анализу — умозрительному препарированию. И рассматривать следует не только искусство, но и взгляд. По ту сторону искусства.

Отражение — это повтор. Но повтор, как деятельное воспроизведение (и преобразование) внешнего. Мы не можем увидеть себя буквально — это не застывшее отражение на фоне действительности — мы видим себя в преobraжении действительности. Это *образ действия*. Но приведение этого образа к символу, к знаку, привело к пассивному наблюдению реальности, как поступательной смены знаков, а действие человека — к связыванию их в структуру. Создание фиктивной реальности, где возможное изменение ограничивается расслоением знака и смысловой комбинаторикой. Например, появление такого определения, как «гипертекст». Можно предположить, что это связано с переложением функции мышления на машину (и приведения мышления к функции) — изменилась скорость доступности информации и текст стал пресыщаться множеством фактов, подлинность которых невозможно проверить, можно только утвердиться в их существовании. При попадании

в сеть, с информации снимается необходимость достоверности — она может быть, а может не быть. Интернет санкционировал наличие, как критерий подлинности и восприятие, адаптируясь к многоликости однообразия, становится факеточным зрением.

Искусство в отражениях — это утрата самоочевидности. Автономность повтора проявляется при потребности проверять, подтверждать всё опытным путём и получить единственную достоверность, вместо многообразия опыта. Повсеместное преобладание эмпирической поверки, в том числе и в искусствоведении, появляется тогда, когда можно поставить эксперимент, опыт. «Современная» наука имеет дело с тем, что нельзя проверить эмпирическим путём (мы не можем пощупать элементарные частицы). А для проведения эксперимента и подтверждения результатов, необходим повтор — повторение опыта, которое воспроизведёт такие же результаты. И воспроизводится не только произведение искусства, но репродуцируется сам взгляд, который видит только то, что узнаёт, но желает видеть невидимое.

Лучше один раз услышать — услышать дважды невозможно. Увидеть дважды — невозможно. «Войти в одну реку...». Но что делать, если невозможным становится увидеть единожды и каждый брошенный взгляд — это оставленный повтор. Он вливается во взгляд, как след в песок. Утрата единственности — непреходящее «уже было» и «уже — будет». Будущее, которое стало повторяться.

Современное искусство стремится избавиться от предметности, как от тяжести, которая оплотняет образ. Не с «энергией отрицания», которая в стремлении искусства отдалится от материально-предметного мира, обнаруживает противоречия реальности, как внутренние проблемы формы и оставляет даль — простор для взгляда. Это отдаление происходит формально — через приближение к эмпирии до той степени, пока граница между искусством и реальностью не станет условностью, которую определяет концепция. Концептуальное искусство ведёт к отказу от материального и этот разрыв, возможно, станет его исчезновением — призывая созерцать идеи, оно являет пустоту (феноменология вообще рассматривает взгляд как таковой, явление взгляда утверждает свою самость). Пустота становится зрима именно потому, что сущность искусства в его явленности. Искусство пытается приблизиться, вернуться к вещам, преодолевая даль, отшатываясь от неё, как от области непознанного, понимая неповторимость, как угрожающий момент своего исчезновения, боится быть неповторимым. У В. Беньямина есть замечание о кино, что художник соблюдает в своей работе естественную дистанцию к реальности, оператор же вторгается в ткань реальности, его картина расчленена на множество фрагментов, объединенных впоследствии монтажом, тогда как картина художника целостна [2]. Зритель начинает понимать технически воссозданную реальность, как беспримесную и наиболее достоверную, когда она самый доступный, самый подат-

ливый предмет для спекуляции¹. А фрагментарность — потеря целостности. Это порванное в клочья пространство.

Так, говоря о воображении или образе, рискуешь показаться наивным и наткнуться на вопрос: «образ чего?» или просьбу наглядно продемонстрировать воображение. Отсутствие «чтойности» будет воспринято, как умозрительная эквилибристика.

Общество потребления, как ещё принято оправдывать регрессивное направление человечества, в агонии смысла. Это определение — «общество потребления», вызывает в памяти фразу Ж.-Л. Деотта из «Элементов эстетики исчезновения»: «Возвести памятное место, это целомудренно набросить покрывало на то, что хочешь забыть» [4]. Здесь — «возводить памятное место» — это дать имя, которое будет выполнять функцию приговора и, поскольку приговор уже вынесен, действовать из принципа «смерть всё спит».

Последняя борьба между жизнью и смертью смысла, но это уже только конвульсии. Смысла больше нет (хотя и не было). Даже в сопротивлении. Мы наблюдаем умирание и нам ... это нравится.

Отсюда популярность «постмодернистских концепций», которые, в общем, изживают себя — сезон подходит к концу. Они описывают слепок реальности, но он не оставляет пространства для манёвра. Путь современности — тормозной.

«Описательный подход», «дескриптивный метод» находят себя во всём: в науке, в искусстве, в жизни. И пока мы описываем, тем прочнее укрепляется граница между этими областями. Единство восприятия становится невозможным — единый органон, «чувствилище» препарируют на строго регламентированные блоки понимания, в рамках которых нужно мыслить и задаются вопросом: а нужно ли?

Утрата «между», как пространства познания — длинноты, расстояния, не ограниченного границей, переход за которую возможен только по предъявлении

¹ Искусствоведение сродни этому оператору, который осуществляет монтаж из фрагментов реальности, однако произведения современного искусства — это уже распад формы и искусствоведение только отражает этот распад. Более того, описывая произведение, стараясь восстановить утраченную целостность и самому восстать неким монолитом, искусствоведение дистанцируется от искусства на «безопасное расстояние», на котором оно, своей очевидностью, не сможет нарушить ощущение «сделанности», достигающееся классификацией и составлением номенклатуры художественных приёмов и смыслов. Искусство утратило самоочевидность и перестало быть чем-то само собой разумеющимся. Теперь оно требует интерпретации, так как не удовлетворяется однозначностью и, ввиду своей бессознательности — рефлексии, объясняющей свои совершённые действия, оглядываясь на них. Рефлексией искусства становится искусствоведение. В своём представлении оно даёт искусству автономии, ровно настолько, чтобы оно не вышло из берегов, а продолжало оставаться в вакууме, где будет поддерживаться необходимая среда для того, чтобы в ней множились смыслы.

«паспорта», потеря куда более осязаемая, чем благоприобретённая ранимость тех, кто осторожно предлагает «междисциплинарный подход», сталкиваясь с безграничностью предмета, требующего большего, чем свод требований и набор инструментов — он требует пространства развития. Длина, даль — это потенциальная возможность движения, причём в строго определённом направлении. Движение не имеет истока, оно само порождает начало¹.

Однако, в пределах необходимого и достаточного довольствуются схемой сборки. Это подразумевает правила классификации «по родам и видам». Классифицируем мы метастазы, которыми искусство проникнуто настолько, что это стало его природой — расширяться, захватывая пространства — это стремление сделать из вечности провинцию и более того — курорт, где «всё включено». «Для массы туристов истых: / Утомясь в своём любопытстве? / В сфере духа, как в отчем доме? / Банаальность истины зубы сводит? / Попробуй вечность — не будь в мейнстриме! / Ещё сезон и она станет общеупотребима.» (Е. Чесноков). Регресс инфинитум.

Современное искусство стало подобно нозографии в своём стремлении коснуться «социальных проблем» и излечить общество. (Это замечание не попытка утвердить чисто духовное бытие искусства и отмежевать его от эмпирической реальности, это уже пробовала сделать беспредметная живопись, живопись действия, без-образное искусство — шаг назад в бессознательное состояние, где изобразительность подменяет изображение). Восприятие сродни распознаванию симптомов. А он уже, нечто прошлое — опоздание. То, что сложилось позади анализа внешних причин, ещё до его начала, это следствие, которое предшествует причине. След из будущего. Но замечаешь его уже после и, как правило — поздно. Значит, всё уже произошло и, даже излюбленная современным искусством рефлексия, бессильна. Следовало бы, правда, не упоминать рядом «современное» и «рефлексия», как взаимоисключающие понятия. Рефлексирующее искусство всегда обращено назад, но зацепиться не за что — фрагментарное переживание истории позволяет увидеть только бесконечный коридор собственных отражений.

Если мы обращаемся к симптому, говоря об искусстве, если мы ведомы искусством, как на него сейчас ведётся искусствоведение (а как было бы здорово, если бы оно враз стало воспринимать происходящее, как шутку, позволило бы себе хоть на мгновение сбросить серьёзное выражение лица), мы не называем симптом его именем, не классифицируем его как «симптом», но искусство воспринимаем, как болезнь времени. Представляем, как способ исцеления, в крайнем случае — утешения. Потому что воспринимаем, как нечто внешнее, ведь симптом — это внешнее проявление болезни. Обращаясь к нему, пытаются «вернуть вытесненное»

¹ Побочной партией здесь должна стать тема о начале современного в искусстве.

(Ж. Лакан), оглянуться в прошлое не ради длиноты взгляда, а для присвоения. Желание удовлетворить чувство собственности превращает в форму присвоения и историю, делает её прошлой. А истории в прошлом не бывает. Это свойственно обывательскому сознанию — оно не переживает момент настоящего, зато многообразно симулирует его и призывает к этому зрителя. Искусство отделилось от времени, оно перестало быть собой и, в целом, за стремлением сбиться перестало быть, как есмь. В самом искусстве уже содержится нечто, устремлённое к исчезновению. Это — воображение, как страсть к исчезновению формы, но исчезновение формы наличного бытия это время и порождает. Мы упускаем время, если лишаемся воображения. Оно становится не представимым, время начинает жить своей жизнью.

Немыслимо существование искусства вне времени. (Стоило бы отдельно писать о пространстве и времени в современной живописи, например). И время для него — зеркало. Искусство лихорадочно пытается себя разглядеть, и время превращает в отражательную поверхность — уплощает. Искусство смотрит в себя стекленющими глазами, становится собственным предметом, непрерывно оглядываясь на каждый шаг, стараясь заземлиться. Современное искусство боится исчезнуть и в рефлексии находит оправдание существования, а собственную нужность понимает, как «общественную функцию», которая должна побудить зрителя рефлексировать.

Рефлексия в искусстве — свидетельство его бессознательности. И парадоксальная вещь, но оставаться в бессознательном состоянии не осознавая его, здесь практически невозможно. В представлении это выглядит, как сконструированный, посредством анализа, инверсионный след, который остаётся за произведением искусства и анализ — объяснение очевидности. Это время, повёрнутое вспять, слепое пространство, где восприятие двигается на ощупь и ищет, на что опереться. Попадая туда, взгляд тонет в определениях — намечает собственные пределы, как траекторию движения. Проще говоря, представление вступает в противоречие с восприятием, и видеть непосредственно становится почти невозможным. Восприятие больше не будет безусловным и непосредственным. Это значит, что переживание вытесняется представлением о нём. Оно трансформируется, как фрактал, адаптируясь под условия.

Уже много сказано об «иnorodных пространствах», вспыхивающих вокруг реальности. Написано об их инаковости по отношению к действительности — внешний момент, и об их сходстве — внутренний. Инородные пространства не иные — это изъяз, негативное пространство одной и той же определённости. Утверждая полисемантическую, двойственность (тройственность... и так далее) явления, раслаивая его на «означающее» и «означаемое» мы утверждаем себя в качестве наблюдателей, которые не действуют, а влияют на происходящее, создавая иллюзию изменений, искривляя это пространство восприятием (не так, как у П. Флоренского). Но прежде, чем воспринимать его — нужно это восприятие

создать и, в данном случае, оно синтезируется, разделяя явление на оболочки, отделив выражение от сердцевины так же, как Пер Гюнт снимал у луковицы оболочку за оболочкой: «Да здесь их без счета, но кончить пора: / Когда ж наконец доберусь до нутра? (Разламывая луковицу) / Черт подери! Внутри ни кусочка. / Что же осталось? Одна оболочка. / Природа весьма остроумна.» [5]. Тогда как форма и содержание перетекают друг в друга и существуют нераздельно, в современном искусстве художественное выражение распадается и подвижное единство становится отдельными составляющими. Содержание переводится в плоскость, будто, не подлежащей материализации. Материализуется смысл, подменивший содержание.

Искусство сознательно принимает ложное самосознание и действует согласно, вторя ему.

Важен сам акт захвата, экспансия пошлости, до тех пор, пока она не станет повсеместной и общепринятой. Или всё уже произошло? «И пошлости не замечая, земля цвела под птичий свист...» (П. Коган), но чтобы не замечать, прежде нужно видеть, а это оказывается губительно, как и цвести в крещенские морозы.

Можно сделать **вывод**, что искусство стало искусственно. Но как таковое, оно неизбежно чуждо, отчуждено от эмпирии и говорит на неведомом ей языке. И именно это делает его отражением действительности. Отражением в том смысле, что действительность смотрит в искусство, не узнавая себя, она *является* себе в искусстве и из неузнавания проистекает его истина.

Неузнавание — пульсация взгляда, напряженное вглядывание в то, что явление, но ещё не свершилось. В этой явленности искусство избавляется от необходимости *сходства* с эмпирией и получает возможность говорить о чувствах, которых ещё нет, которые только пред-стоят.

В искусстве меньше всего нужна низменная правда того, что это и какие мотивы всё это спровоцировали. Всё зависит от двух продуктивных способностей воображения: художника и зрителя, который тратит не меньшие усилия, чтобы воспринимать.

Литература

1. Адорно Т. Эстетическая теория. URL: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/adorno-aesthetische-theorie.htm> (дата обращения: 28.11.2017).
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. URL: http://forlit.philol.msu.ru/Pages/Biblioteka_Benjamin.htm (дата обращения: 28.11.2017).
3. Дебор Г. Общество спектакля / пер. с фр. С. Офертаса, М. Якубович. Москва: Логос, 1999. 224 с.
4. Деотт Ж.-А. Элементы эстетики исчезновения // Мир в войне: победители/пораженные. 11 сентября 2001 года глазами французских интеллектуалов: Антология. Москва: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2003. С. 118–142.

5. Ибсен Г. Пер Гюнт. URL: http://lib.ru/%3E%3C/INPROZ/IBSEN/ibsen1_2.txt (дата обращения: 28.11. 2017).
6. Флюссер В. За философию фотографии. URL: https://monoskop.org/images/8/8c/Flusser_Vilem_Za_filosofiyu_fotografii.pdf (дата обращения: 28.11. 2017).

References

1. Adorno T. Esteticheskaya teoriya [Adorno T. Aesthetic theory]. URL: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/adorno-asthetische-theorie.htm> (last accessed: 28.11.2017).
2. Benyamin V. Proizvedenie iskusstva v epohu ego tehnicheskoj vosproizvodimosti [Benjamin W. The work of art in its technological reproducibility]. URL: http://forlit.philol.msu.ru/Pages/Biblioteka_Benjamin.htm (last accessed: 28.11.2017).
3. Debor G. Obshchestvo spektaklya [Debord G. The society of the spectacle] / per. s fr. C. Ofertasa, M. Yakubovich. Moskva: Logos, 1999. 224 s.
4. Deott Zh.L. Ehlementy ehstetiki ischeznoveniya [Deotte J.-L. Elements of the disappearance aesthetics] // Mir v vojne: pobediteli/pobezhdennye. 11 sentyabrya 2001 goda glazami francuzskix intellektualov: Antologiya [The world in war: victors and defeated. September 11th, 2001 from the French intellectuals' point of view: An anthology]. Moskva: Fond nauchnyx issledovanij «Pragmatika kul'tury», 2003. S. 118–142.
5. Ibsen G. Per Gyunt [Ibsen H. Peer Gynt]. URL: http://lib.ru/%3E%3C/INPROZ/IBSEN/ibsen1_2.txt (last accessed: 28.11. 2017).
6. Flyusser V. Za filosofiyu fotografii [Flusser V. Philosophy of photography]. URL: https://monoskop.org/images/8/8c/Flusser_Vilem_Za_filosofiyu_fotografii.pdf (last accessed: 28.11. 2017).

Альона Ігорівна Лебедєва

Мистецтво у відображеннях: До питання про теорію

Анотація. Як можлива сьогодні теорія, що не опосередкована відображенням, як повторенням, репродукованим поглядом, а погляд як такий. Втрата в мистецтві самокритики, як наслідок зміщення тотожності твору самому собі — між образом і зображенням, на користь речовості та намаганням затвердити своє існування в тотожності образу до речі. Поява критики як контуру форми — артикуляції змісту. Прагнення теорії до «утилітарності», її поза-знаходження в моменті теперішнього, як наслідок — погляд, звернений назад, рефлексія і пошуки власної необхідності для «майбутнього». Мистецтво в своїй видимості і теорія, як погляд, що робить прозорим явленість мистецтва, як його справжню природу.
Ключові слова: теорія, погляд, відображення, повтор, видимість мистецтва, втрата самоочевидності, фікція.

Alyona I. Lebedeva

Art in reflections: To the question of theory

Summary. How is the theory possible today, not mediated by reflection, as a repetition, reproduction of the view, but a view as such. Loss in the art of self-criticism, as a consequence of the displacement of the identity of the work to itself — between image and picture, in favor of the essence and the attempt to assert its existence in the identity of the image and the thing. The emergence of criticism as a contour of form — the articulation of content. The claim of the theory to «utilitarianism», its out-of-being in the moment of the present, reflection and the search for one's own need for the «future». Theory is a view that makes the appearance of art transparent, as its true nature.

Keywords: theory, view, reflection, repetition, seeing of art, loss of self-evidence, fiction.