

Стас Шурипа  
*О живописи*

Краска ложится на холст. Она уже никогда не вернется в сжатую, жидкую тьму, в порошок пигмента, в химическую формулу. Нарисованное останется в точности таким, как оно нарисовано. Подобно нищему или государю, образ на холсте не имеет алиби – он виден целиком, *здесь*, в своей попытке завладеть *там* нашего сознания. Попытке, обрекаемой на провал каждым недоверчивым взглядом. Провал, забвение, протест, триумф: алиби если и есть, то не на холсте, а в текстах искусствоведов, в движениях рынков, в колыхании моды, в трепете духа времени. Живопись вернулась – после долгого изгнания и проклятий за медлительность и недемократичность, за слабость и продажность. Возросший спрос на картины, слухи о триумфе живописи над новыми медиа выражают поворот в экономике чувств и ощущений, в отношениях с реальностью. Мгновение истории проступает узором подобных профилей развития техник производства художественного образа, культурной моды, механизмов зрительного восприятия и политической риторики. Коллизия бесконечного прогресса и упрямого консерватизма оставляет на теле искусства след необычной формы: картины. След сразу начинает запутывать зрителя: картина рассказывает не об историческом моменте, а о живописи – сущности, возникающей из сочетания практики художников,

внимания публики и даже работы художественных институций. Картина сама по себе – просто свидетельница рисования краской, немой индекс практики, личного дела, и лишь невидимые нити слов связывают ее с искусством.

Как смотреть на картину сквозь разреженную, состоящую из битов атмосферу современности? Что делает здесь эта загнанная в плоский прямоугольник вещь? Каким языком сказать о невесомой непрозрачности образа, парящего над массой краски на расстоянии отложенного недоверия? Дислексичная, живопись смотрит в прошлое, в ту вымышленную общими усилиями область, что скрывает в себе множество предысторий уходящего настоящего, длящегося лишь как предпосылка наиболее обсуждаемых версий будущего. Представимое, как и видимое – это почти прошлое, поэтому живопись, подражая зрению роботов, кинофотоаппаратуры, военной техники, неизменно несет в себе элегическое чувство несбыточности прошлого, но к будущему отношения не имеет. Технопассеизм чувствует будущее спиной, а потому опасается, что прогресс вот-вот закончится и зернистый видеокادر станет последним воспоминанием о реальности. Говорят, что современная живопись победила новые медиа, овладела их языком и оттого стала еще сильнее. Ценой этой победы стал немислимый раньше конформизм. Ни одна из тенденций больше не претендует на господство внутри живописи. Тенденцией стала сама живопись. В этом ее отличие от искусства модернизма и после: современная картина не утопична и не иронична. Имя искусству наших дней – маньеризм: искусство не предмета, а приема, не идеи, а индивидуальности, не произведения, а проекта. Его способ связи между смыслом и нарисованным – не воспроизводить ранее утвержденные правила, но трансформировать их, добиваясь эксклюзивного воздействия на зрителя. Искать внутри найденного, внутри утопий, изъеденных иронией, – если о духовном в искусстве могут рассказать треугольники и зигзаги, то почему не герои мультфильмов? Вопрос «Как рисовать?» – вместо «Что может быть искусством?» – раскрывается в тысячи способов насилия взгляда над ощущением, воображения

над реальностью – живопись в наши дни, как никогда, свободна выбирать любой мотив.

Визуальное изобилие под сверхточными, оснащенными большой культурной памятью взглядами: картины-фотографии, картины-панорамы и даже картины-наброски, сделанные двумя десятками неуклюжих мазков за час. Личная манера художника может заключаться и в непредъявлении определенной манеры. В прошлом осталась распря академизма и реализма о законах поведения кисти. В живописи Ренессанса мазки были бесправными подданными формы, каждый из них существовал для фигуры, чей порядок снисходил по всем уровням, от центра к периферии. Реализм XIX века был республикой фигуративности: мазки здесь – свободные индивидуалисты, движимые личными интересами на пользу общей идее. Современное искусство, подобно демократической империи, настаивает на возможности различных искажений медиавоззрения в общем пределе унификации. Точка, линия, пятно – цветок в отвесах телеэкрана, сизые всполохи теней на стене; перефокусировка взгляда – и образ рассыпается в абстракцию. После национальных государств работа кисти больше не обязана ничем родной земле картины: подобно обитателям позднего капитализма, мазки могут выглядеть как попало, иметь в виду что угодно, они свободны не думать о реальности; реальность уже научилась думать через них. Картина может являть субверсивную субкультуру клякс и отмывок, художник может работать так, как будто не было двадцатого века, как будто после Тернера сразу был видео-арт. Есть разные типы живописцев: неряшливые дилетанты, непреклонные чертежники, хранители традиции и декораторы, – но любой из них рисует тьмой собственного тела. Восприятие в живописи всегда отделено от действия, их разделяет материальность, полная косвенной информации о жизни тела. Движения кисти образуют виртуальное пространство *перед* картиной, ее прошлое, уловленное распределением краски – кисть касалась каждой точки нарисованного. Янтарная комната сенсомоторики парит над поверхностью образа, сжатого силами произвольной памяти. Здесь – приют призрачных муз, избавляю-

щих от масс-медийной обтекаемости самое затертое клише: они повернут его так, чтобы вспыхнуло напряжение между противоположными полюсами. Это пространство и есть место действия живописи, функция перевода жизни тела художника в белый куб, в клинический интерьер выставки.

Цифровая революция поначалу отвергла живопись; лишь вступив в консервативную фазу, она признала право картины раздражать видеоискателю, прицелу, экрану. Машинное зрение, эффекты цифровой визуальности овладели художественной волей живописцев; к картинкам из пикселей и растровых точек привыкла публика. Взгляд техники занимает художников уже давно: уже кубисты пытались рассмотреть через него деятельность оптического бессознательного. Современная живопись подражает фото- и видеоэффектам движениями краски, кокетливым открытием-сокрытием контура, заставляющим тела трепетать в эфире. Все это трюки, нехитрый самообман: цифровой образ, нарисованный краской, необходимо включает в себя иронию, отрицание материалом духовной сущности изображаемого. Но ирония не спасает; рано или поздно начинаешь верить в подобие оригиналу. С отрицающей иронию верой приходит маньеризм. Десятилетиями технологии растворяли объект эстетического чувства во все более текучей визуальной среде. Живопись сопротивлялась этому в силу своей материальной вещности; картина остается особым художественным объектом, что бы с ней ни делали. Другой силой, желавшей реставрации объекта, была история: в конце прошлого века в глобальный капитализм вошли новые культурные домены со специфическими взглядами на искусство. Из Азии, Восточной Европы, Латинской Америки исходят усилия вернуть художественный образ в измерение вещи, заморозить распад контуров реальности. Искусство этих регионов часто обнаруживало себя в оппозиции не к прозрачной повседневности западной жизни, а к хаосу и распаду в странах, отправленных на поиски новой идентичности. Объект, картина, иконический знак – вытесняемые прогрессом ценности оказывают обратное давление на Запад, захваченный искусством тьмы. Так, в сопряжении двух планов, рож-

дался глобальный, хотя и с сильными местными вариациями, триумф живописи.

Современная живопись стала возможной лишь по признанию новых машин зрения полноправной частью реальности. Что нарисовано – не очень важно; объект больше и не заикается о собственной автономии. Любая вещь – это модуляция колебаний смысла, у нее нет самождественной сути, ее сущность – это режим восприятия. Живописность, мистический знак встречи зрителя с искусством, больше не изолирует картину от современного художественного дискурса. Стратегии построения сообществ в поле изобразительного искусства сегодня объединены вокруг т.н. *эстетики взаимодействия*. Ее суть – обмен социальными жестами, конституирующий художественное качество, – была открыта еще дадаистами, затем получила развитие в искусстве второй половины XX века. Если минимализм хотел свести искусство к элементарному художественному объекту, то искусство взаимодействия работает только со сложными, подвижными образами. Их трудно документировать: можно сфотографировать продажу лотерейных билетов, дискотеку, обед, блошинный рынок, но увидеть в одном кадре длящуюся социальную скульптуру трудно. Это динамичное искусство не любит созерцательного бездействия и недемократичных вопросов об основаниях субъекта и реальности, с которой устанавливают отношения. Его цель – вывести экономические контакты за грань рыночного обмена. Живопись – не самый легкий партнер в этом деле: художник рисует в одиночестве, картину всегда можно увидеть за секунду. И живописцы ответили новой моде с присущим мракобесием: верой художников в ударную силу «вещи», в личную манеру, в материальность эмоции. Так возвращение картины, в противовес эстетике взаимодействия, сформировало важную установку современного маньеризма: делать доступное, эмоциональное и привлекательное искусство.

Считается, что живопись как завершенное действие выглядит неуверительно. Предметом искусства стало само производство кар-

тин, на которые наносится маркировка художника – особый набор значков, повторяющихся от картины к картине. Это не ведет к оскудению искусства. В структуре художественного образа сегодня важную роль играет виртуальный компонент, привносимый зрителями. Современное искусство создает ментальные образы, и этим оно отличается от всего остального искусства. Современными в этом смысле могут оказаться и столетней давности акции футуристов – дело не в хронологии. Ментальный образ хранит свои активные компоненты в сознании зрителя, то есть предполагает присутствие в качестве одной из своих материальных составляющих. Произведение при этом уступает работе, совершающейся здесь и сейчас, зритель участвует в ней своим телом или социальной ролью. Цель – эффект через стилизацию; подобным образом маньеристы XVII века исказили анатомию и светотень, чтобы добиться аффекта преодоления повседневности. Маньеризм потратил себя на служение Контрреформации, придав форму тончайшим завиткам эмоций, проговорив все духовные ценности, включая бесценную ценность искусства – его суверенитет. По аналогичной траектории движется и современное искусство: лишь вера в институции удерживает творцов от того, чтобы просто открывать фаст-фуды и снимать блокбастеры. Эстетика взаимодействия, последний агитприем глобализма, иссякнет после того, как будет поглощена вся несвязанная энергия досуга публики. На смену ей придет искусство политического программирования: художники перестанут подражать аниматорам из трехзвездочных гостиниц и станут продюсерами телеканалов-произведений.

Схемы производства знаков множатся, расширяя пределы воображаемого. Самое время для живописи задуматься о сходстве нарисованного и всего остального. Картина отличается от испачканного куска материи только тем, что похожа на что-то еще. Мы смотрим на пейзаж, но видим неопределимую сингулярность. Из жесткой меры наличного мира она растекается схемой души. В первой системе координат сходство с объектом – производящий принцип. Во второй, в виртуальном мире интуиции, – результирующий

щий процесс. Подобие в этом случае достигается сходящимися линиями модуляции, вне привычных дистанций и масштабов. Подобно эхолоту, сканирующему темное дно с помощью ультразвука, искусство вслепую обследует формы коллективных фантазий, некогда считавшихся объектами, чтобы рассказать о фактурах, огнеупорности, упругости и других пластических свойствах фантазмов. Картина – это экран; нужно лишь подключить к ней ток зрительского времени, чтобы получить образ. Он возникает в двух измерениях: лабиринт линий и плоскостей, а над ним, под сомкнувшимися волнами внутреннего зора, эфемерность изначального мира чистых возможностей, неисчислимых и неуловимых. Их действие – в насилии над мыслью. Дионисийское насилие над схемой, аполлоническое над материей, насилие ощущения и насилие ощущаемого. Форма знающей эмоции, искусство возникает из напряжения между ментальным образом и материальностью красочных масс. Картина неизменно выигрывает соперничество с жизнью, ведь она – порог между жизнью и культурой, между страждущей плотью и целеустремленным духом. Живописцы прошлого рисовали моменты власти, подавляющие неподвластную образу жизнь. За фигурами власти – насилие ощущения, прямое действие на нервную систему; разрывы уровней напряжения, световых, цветовых, геометрических драм. Рождаемая из пены ощущений фигура не связана обязательствами с изображаемым. Если она и подражает, то еще не известному: предчувствиям, как будто бы возможным сущностям. Лицо, объятия, транспортный узел – ощущение, возвращаясь из области возможного, оседает в напряженных линиях, чтобы продлить свою жизнь, бесконечное угасание.

Акт живописи – только последствие, посмертное приключение чувства, гистерезис. Художник не собирает образ на холсте, а наоборот, удаляет с холста материальные и повествовательные условия изображения. Краска перестает быть собой, чтобы отлиться в плоскость, пятно сжимается в линию. Образ проступает в разделении данности надвое – на видимое и действующее состояние живописной стихии. Очищенные и стянутые на холсте силы

выстраивают диаграмму, примерную карту мира. Цвета и линии в своей доизобразительной форме, увиденные как будто изнутри материи, составляют ядро ментального образа, навеки упущенную возможность мимезиса. Отсюда проступает другой мир, он был бы нашим, если бы мы узнавали незначачие, неизобразительные черты, если бы мы доверяли смешанным, смущенным ощущениям. Диаграммы проглядывают сквозь абстрактную экспрессию мрамора у Филиппо Липпи, через зигзаги скал у Джотто или Беато Анжелико, в анаморфозе черепа из «Послов» Гольбейна. Полностью легализовал диаграмму модернизм: абстрактные холсты Кандинского – это диаграммы по преимуществу. В диаграммах просыпаются силы жизни, связанные не волей художника и не взглядом, но его телом и судьбой. Слепая жизнь проталкивается к свету сквозь эти неуместные запятые. Клише образа поглощается диаграммой, волнами простых потенциальностей; изобразительный факт впрыскивают позднее, через изолирующий футляр фигуры. Но и под наркозом факта диаграмма остается действенным множеством штрихов и пятен, дарующих глазу иную, нефигуративную силу. Предположенную чарам образа, изначальную способность искусства оживлять. Так, внутри изобразительной катастрофы диаграмма хранит нечто большее – микроб абсолютного духа.

Замкнутый в судороге странный аттрактор, похожий на символ бесконечности, – такую форму имеет граница между изображением и повествованием. Современная живопись вышла на эту линию с двух направлений: через т.н. «психоделическую» культуру 60-х и через теорию искусства, пришедшую в себя после знакомства с популярными работами по физике хаоса. Скрученные в спираль горизонты расходятся в геометрических пульсациях, скользя по грани фигуративного. Красота пейзажей хаоса неочевидна, поскольку законы формирования фракталов основаны на областях духа, вредных для основанного на дисциплине прогресса. Поэтому эстетика возвышенного и принимает бесконечность за единицу, элементарный строительный материал технонауки. За гранью рассказа и образа, между бесконечностью и единицей

нас ждет диаграмма: стихия, связанная с личным опытом более, чем с духом времени. Она – автопортрет и путеводитель, случайный комплект минимальных движений, мерцающих между двумя полюсами. Там-здесь, как-будто-внутри и как-будто-снаружи. Подобно колебаниям струн, хранящим энергию вакуума, это биение порождает виртуальные миры живописи по ту сторону репрезентации. Двухполярный микропорядок диаграммы порой напоминает узел: полюса растягиваются в направления, элементарные колебания становятся траффиком, пульсом постиндустриального пейзажа.

Над Иоанном Патмосским с лицом фламандского мецената – пылающие небеса, полные чудищ и ангелов; уже в XV веке кисть Ханса Мемлинга из Брюгге одинаково верно служила бизнесу и бесконечности. Продукт распада веры из наших дней выглядит как сговор, заключенный между капиталом и искусством где-то в темном углу давно разрушенного храма. Взыскующий красоты взгляд не узнает их связи; лишь эстетика возвышенного заметит тайный союз прогресса и авангарда. Это синергия, или взаимное вдохновение, исходящая из общности условий: авангард, как и капитализм не признает академического знания, не верит в природу. Им движет идея бесконечного, тогда как капиталом – идея бесконечного богатства и власти. Если в реальности нет подтверждения этой идеи – тем хуже для реальности. Даже попытки авангарда уклониться от капитализма идут лишь на пользу обоим. Современная живопись может флиртовать с мотивами и приемами тоталитарного искусства, но не может им подражать, как модернизм начала прошлого века подражал экзотическому искусству, не учитывая инокультурных контекстов. Утопическая энергия находит выход в историзации, преломляясь фантомной ностальгией. Учитывать контекст – значит чувствовать отсутствие горного мира в нашем, знать о том, что утопия может действовать подобно антигравитации, раздвигая пространство, разделяя близкое до тех пор, пока в мир не поместится субъективность. Предел эластичности мира полагает прогресс: интенсивность тоталитарных знаков прошлого обратно пропорциональна скорости пото-

ков капитала. Искусство не может быть современным без когерентности капитализму.

Пять столетий живописи привычно выстраиваются вдоль шкалы истории способов видения: еще недавно индивидуальность художника определяли через пересечение местных традиций и духа времени плюс сверхприродное – талант. Все эти истоки художественного творения сегодня надежно ввергнуты в состояние турбулентности; ни один из них более не адекватен. Искусство подражает отчужденной реальности информационных потоков и анимированных фигур знания. Стиль больше не определяется взаимоналожением синтагм и парадигм: художник вправе установить любой визуальный порядок. Единство движения отброшено; живопись старается представить возможно большее количество точек зрения, поэтому то, что раньше выглядело индивидуальным стилем, сегодня сжимается до состояния манеры, способа искажать. Стили искусства видны как отражения предела технических возможностей эпохи; сложно говорить об индивидуальном стиле в условиях, когда почти можно клонировать индивидуумов. Формула страсти, пронизывающей визуальные стихии в ответ на вопрос о возможностях исторического момента, такова: стиль подражает видениям на горизонте, трепещущим на ветру прогресса. Тактовая частота желания бесконечного связывается идеологиями возможного, принципом эффективности, придающим форму предметам; из этой связи возникает стиль современного искусства – быстродействие, или способность обрабатывать сигналы невероятной интенсивности, способность чувствовать чистое движение. Социально активная форма времени.

От высокого Возрождения к барокко живопись переходила, теряя линейность планов и фигур; собственно живописные ценности широко признаны лишь XVII веком. Главная ценность ренессансной живописи, линия ясно отделяла фигуру от фона. Богиня тождественности, державшая вместе образ и вещь, линия была и аллегорией власти. В эпоху барокко живописное видение описывало пространство как множество пятен света и тени, отвлечен-

ных от связывающих движения контуров. Карте пространства, ровно очерченных планов-материков и застывших в незабываемых границах фигур живописный стиль противопоставил наполненное эмоциями пространство субъективности, предполагавшее способность взгляда отличать движения души от схемы действий тела. С живописного стиля начинается формирование ментального образа, сопровождавшееся движением искусства к абстрактным сущностям и переориентацией взгляда на заряженный временем режим ожидания. Предметом живописи теперь выступают не вещи, а сущности, то есть соглашения между нарисованным и воспринимаемым. Мир становится все более абстрактным и за рамками живописного произведения: вещи превращаются в знания и стоимость, а сам мир – в множество условных траекторий неосязаемых сущностей. Освобождение живописной энергии обесценивает контур, так же как развитие артиллерии упраздняет крепостные стены. Маневренность, проходимость, быстрота перенацеливания – новые ценности были равно важны и для Рембрандта, и для военного инженера.

Представления о бесконечном витают за порогом осязаемого. Ощущения лишь намекают на их возможность: вот бесформенное, например свет. Глаз ищет убежища от него в линии, в твердом контуре, подтверждаемом осязанием. Соматическая радость осязания, давняя привилегия господ, в живописном стиле сменилась негативным удовольствием от созерцания образа, реющего над хаосом красочных масс. Современность, посредством дизайна, принуждает к тактильным наслаждениям. Для живописи дизайн служит материалом, в котором угадываются незапланированные смыслы: так Леонардо угадывал фигуры в пятнах на стене. Четкие контуры фигур в живописи Ренессанса вызывали доверие глаза, как вызывает доверие товар на рынке, если его можно потрогать. Ровные, промышленные линии и плоскости в живописи после поп-арта усыпляют и одновременно мобилизуют осязание, выталкивая его в полет по отполированным массовой эйфорией поверхностям. Перед прыжком – момент сенсорной депривации, предшествующий восторгу пробега по взлетной полосе осязания:

задержка, и затем рывок восприятия через пропасть непредставимого. За ней – облака абстракций, родной дом современной жизни, ведомой законом эффективности. Отныне суверенитет искусства – в необходимости неэффективного. Чем лучше работают технологии, тем большую ценность приобретают неловкие жесты, подкрепленные верой в индивидуальную художественную волю. Личность выступает линией сопротивления массовому производству красивого. Если для эстетики возвышенного и существует абсолют, то как различие, утверждаемое точкой зрения. Частная собственница взгляда на вещи, респектабельная молада включает в себя лабораторию по переработке культурных клише, занятую перегруппировкой мира через серию разрывов в нечто уютное. Такое искусство на грани домашней магии делает время обратимым и управляемым: тайная гармония воодушевляется любой субъективностью, а необходимые эзотерические знания можно получить в таблоидах.

Время живописи – это время исторического поворота. Живопись была основным способом репрезентации истории, как мирской, так и священной. Поэтому возвращение живописи сопровождается историзацией культуры. Это симптом недоверия прогрессу: вечное настоящее терпит крушение в меланхолии недостижимой повседневности. История возвращается, не замеченная прогрессом, требующим сосуществования различных уровней. Неравномерность распределения капитала колышет складки прогресса, тающие страх перед миром. Модернизм преодолевал этот страх контратакой, утопическим распрямлением складок, созданием художественных систем. Современная живопись работает с колебаниями большей частоты – восторг и отторжение, две мгновенно сменяющие друг друга фазы опыта технологичной жизни. Картина утратила статус ахейского щита, схематически отражающего космос, она вывернулась наизнанку, представ точкой зрения на исторический момент. Обострение борьбы за миг до нового синтеза, десублимация духа, новый виток утверждения ценностей – наше время напоминает о прошлом: экспрессионизм сменила новая вещественность, после абстрактного экспрессионизма был поп-

арт, после трансавангарда – видео и интерактивное искусство. Движения художественной сцены хранят следы политической конъюнктуры: живопись видит в сумерках не хуже иной совы.

Репрессированное возвращается сквозь вытесняющую инстанцию. Отшельник в момент искушения обращает взор на распятие, там – не Христос, а грешница. Живопись была изгнана с постсовременной сцены, она платила за все пороки прогресса. Поколения, павшие жертвой Вёльфлина, Гомбриха и Панофски, хотели не умозрения в красках, а социологии, ритма, а не напряжения. Для них нет вещи глупее, чем внутренний мир художника – непереводаемый в бинарные коды, неловкий сгусток живого сопротивления дискурсу. Эстетическая революция последних лет, эхо консервативного поворота, открыла новый путь развития искусства: живопись оказывается интенсивнее видео, значительнее социальных скульптур. Лиризм движущихся картинок и прямое действие художественного дискурса дают предсказуемый результат, его ценность падает с развитием СМИ, реалити-шоу и социальных спецэффектов. Искусство не должно конкурировать с пожирающей его вчерашний день масс-культурой: оно основано на *эстетическом резонансе*, многократном усилении встречающихся на холсте колебаний. Живописное пространство аффекта, в отличие от кино и видео, действует мгновенно; рифмы цвета и тона играют с расстояниями, но не между человеком и реальностью, как в живописи модернизма. Современная живопись строит образ времени как пространство взаимоотношений, интенсивностей, сжатых в выскальзывающую из потока времени точку – картину. Профиль резонанса не похож на изначальные элементы: итоговая драма преломляет узнаваемое, смешивает случайные свойства, переносит смыслы. Остаются лишь субстанции: краска, эмоция, прошлое. Серия переходов, каждый травматичен: кристалл городского пейзажа, проблески истории, легкое прикосновение к ночи будущего. Это скромная магия современной живописи: серия скачков через материальные пределы разрешается в субъективности, в чуде неумелой, будто бы самозабвенной страсти. Картина – это бесконечно тонкий ломтик души.

Видеть в тебе больше, чем тебя. Видеть сущности, или подлинные единства: единства материального знака и духовного смысла. Сущность искусства – власть смутной ясности, мгновенное совпадение знания и страсти. Художник идет к живописному факту как деятельный дух, находящий шкалу ценностей в самом себе. Возводить в норму самого себя – значит отчасти не ведать, что творишь. Избегать саморазрушения скукой, рисковать, отвергая установленные правила, – живопись обречена раскрывать факт наличия немислия в мысли, пересечения материального и виртуального в образе; только так она остается искусством. Тождество света и тьмы, нет, не серым по серому, а через биение, связующее краску и виртуальный, неосязаемый компонент образа. Единственная недоступная ощущениям область мира – будущее – отзывается эстетикой возвышенного. Будущее существует в наброске мира как в диаграмме, скандально опровергающей официально видимое. Какая-нибудь, какая уж будет, она доступна лишь интуиции. Это виртуальный мир, прошлое настоящего, как его будет видно. Мы можем лишь предчувствовать его, и это спасает нас от имитации будущего; сохранить вечную юность живописи – значит заливать холсты аффектом будущего, расплескивая по ним сколь угодно геометрически точные предчувствия. Сегодняшнее прошлое в этой перспективе – это прошлое прошлого, в нем не видно шлейфа возможностей, которые тянутся за нами, неразличимые для самовлюбленного разума. Набросок, оживая, окажется неловким, он переломает многое из антикварной лавки настоящего. И затем выльется в множество элементов, связанных лишь своей качественной разнородностью. Бесконечность вспыхивает из единицы; сингулярная, она поглотит эластичное сегодня, как прикосновение кисти расплавляет набросок, чтобы создать действительную границу между «сейчас» и «каким угодно моментом» – картину.

Реализм. Казалось бы, о нем живопись должна забыть навсегда. Не тут-то было. Реализм вновь обретает божественный статус, но божество это больше напоминает семейного гения, частного ангела, чем всемогущее солнце какого-нибудь советского соцреализма. Освещение в соцреализме имеет структуру правящей пар-

тии: источник света нисходит к местным ячейкам, поблескивающим сквозь мягкие тени деталей быта. Современный реализм настаивает на приватизации света, на переводе пространства в душевные состояния, он работает со сложными конфигурациями рефлексов и бликов, соединяя их свободным обменом эмоций, арендованных из медийной памяти. Свет создает факты, то есть отношения форм к содержащим их местам. Факт превращает фигуры в образы, изнутри очищая геометрию инъекцией длительности. В живописи, наследующей поп-арту, свет принципиально отличается от реалистического – равномерный, вездесущий, недвижимый, он равносителен тьме: мы видим на ощупь. Никаких фактов, кроме плоскости; победа сил поверхностного натяжения. Счастливый конец света под негативным давлением тьмы, полученной из переработки визуальных клише. Тишина. В ней – виртуальные всплески восторга и ужаса, шока и эйфории, берег удаляющегося острова современности. У картины, кроме мнимого времени сюжета и вневременной материальности красок, есть грань в настоящем, в актуальном времени взгляда. Она всегда остается такой, как нарисована: будущее не касается картин. Живопись не смогла умереть; она стала одушевленным монументом взаимодействию художника и производительных сил эпохи. Для Клее искусство было образом творения самого по себе; из современности это выглядит как производство времени из чистого различия личной точки зрения. Как непрерывное воссоздание мира из каждой точки его границы.

## «Слова умирают у губ»

Интервью Нины Сосны с Борисом Кузьминским

■ **Н. С.:** *Несколько лет назад появления книг «Оригинал», составляемой Вами серии нежанровой литературы, очень ждали. Занимаетесь ли Вы и сейчас каким-нибудь проектом?*

■ **Б. К.:** Должен Вам сказать, что мой опыт общения с издателями в последнее время складывается неудачно. Сейчас я снова занят созданием серии. Меня очень просили об этом, и я согласился. Одна книжка вышла, по иронии судьбы как раз не самая интересная. Но удручен тем, что ничего не могут сделать. Сколько им ни объясняешь, сколько советов и подробных инструкций ни давал Бондаренко, издательство не может справиться с предложенным макетом. У меня такое ощущение, что это всеобщее размягчение мозгов.

Но главная проблема – это оптовики. На них жалуются все. Распространением серии «Оригинал» занималась девушка, которая раньше продавала лаки и краски. Мне она объясняла, что законы маркетинга одинаковы – что для лаков и красок, что для книг. Люди не занимаются книгами. Принципиально.

Иногда такие случайные вещи могут оказывать решающее влияние. Возьмите Фаулза, довольно продаваемого, казалось бы, автора. Когда вышел его роман «Червь», сигнальный экземпляр принесли оптовику. Его не оказалось на месте, и экземпляр поло-