

Лебедева Алёна Игоревна,
goshalebedev@gmail.com

ИСКУССТВО КАК ПОТЕРЯ ВРЕМЕНИ. ФРАГМЕНТ

И, пошлости не замечая,
Земля цвела под птичий свист.
Еловый запах – запах мая.
П.Коган

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 впивается во взгляд, как след в песок. Утрата единственности – непреходящее «уже было» и «уже – будет». Будущее, которое стало повторяться. Ж.Делёз заметил: «Повтор одинок», на что А.В. Босенко ответил: «Одиночество неповторимо!» [1, с.12]. И одиночество невосполнимо. Это не игра слов – тремоло, тремор текста, покрывающегося смыслом, как испариной. Сейчас читатель смахнёт её. И правильно сделает.

Власть повтора проявляется, когда *создаётся* мнимая потребность проверять, подтверждать всё опытным путём и получить единственную достоверность, вместо многообразия опыта. Это возможно только в ситуации постоянного наблюдения одного и того же. Создать её – воспроизводить одно и то же. Свой опыт непередаваем, но предаётся, когда подменяется чужим. Идти опытным путём – присваивать чуждый опыт, как свой, даже если он осваивается непосредственно человеком... Не выйдет, потому что действие – не систематизация «данных внешнего мира». Он не дан, он длится. И человеческое развитие – это протяженность света, его исток и цель.

Подтверждая каждый следующий шаг предыдущим, с точностью, с которой действует техника, «не спрашивайте дорогу, иначе лишаете себя возможности потеряться». Такой возможности больше нет. Искусство движется по навигатору. Дерзость линии развития с её прихотливыми поворотами видна

тогда, когда каждый предыдущий шаг утверждается следующим. Когда основание в современности. Не было бы ничего невозможного, если бы однажды не случилось – вдруг, и возможность стала актуальной бесконечностью. И равнодушное одиночество «бездушных светил» стало «звёздным небом внутри нас», а одиночество равно-душным с человеком.

Появляется репродуцированный взгляд. Одиночество образа – невосполнимая потеря. На смену ему пришла многоликость, многообразие одинаковости. Он теснится в толпе взглядов.

Развитие техники сопровождается тем, что одиночество становится невозможным – для него необходимо общение, «активно-активное восприятие» (П.Флоренский) и вос-принятие. Одиночество становится одномерностью, где действие – пассивное движение, ограничивается установлением механической каузальной связи, довольствуются функциональностью полученных результатов. Даже восприятие должно быть функционально.

Функциональность проявляется в движении зависимостей, обусловленных друг другом. Восприятие больше не будет безусловным и непосредственным. Теперь на мир нужно смотреть через толстое стекло опосредований. Это значит, что переживание вытесняется представлением о нём[2]. Оно больше не изменяется – трансформируется, как фрактал. Самоподобия множатся, пока не придут к унифицированному восприятию. К беспредельной трансформации одного и того же. «Искусство ничего не теряет, но всё изменяет» [3, с. 108]. Конец изменениям – только потери. Человек не восполняет их внутренним, а стремится загатить внешним, потребляя. Не оставить ни одного просвета, убить время делая его употребимым, деля на «укомплектованные блоки»[4]. Но это уже давно стало общим местом.

Совершенный механизм причинно-следственных связей, который, приходя к предельной законченности, двигается усилием воли, а не «свободной игрой сил». Созерцание безвольно. Чтобы видеть, взгляду нужен простор, беспечное фланирование и в такой же мере бесцельное. Цель приходит всегда после. Когда взгляд уходит далеко за неё и может обернуться. Но упрямо

движимый актом воли, по воле «прогресса», становится топорным и неповоротливым. Он не оглядывается и становится односторонним – однонаправленным. И это не та односторонность, заглянув за которую – по ту сторону взгляда, мы обнаружим себя *далеко* позади. От и до явления, ставшего посюсторонним.

Обнаруживая слабость воли перед действительностью, делая попытку познать – этот чуждый себе *жест* (а для искусства познание именно жест, но не природа), искусство становится буквальным. Пользуется буквами вместо слов, полагая высказывание на алеаторику, но не речь. В отсутствии речи умирают языки. Действовать буквально, кичась правдивостью, значит, в большей мере полагаться на случай, на произвол. Но реальность не случайна. Искусство прибегает к натурализму – «оплотнявшемуся взгляду» (П.Флоренский). И ближайшим средством, которым современное пытается прийти в сознание, оказывается техника – устранение *человеческого*, приведение восприятия к механизму, а произведения – к воздействию.

Одномерность – исчезновение дали, которая даёт простор взгляду. Современное искусство пытается приблизить вещи к человеку – в упор, а образ человека низвести до вещи. Тогда он становится осязаемым. Современность боится исчезновения, принимая превращение за утрату ориентира(но это момент перехода, когда нечто перестаёт быть собой и становится другим) и стремится к тактильности – движению осторожному и на ощупь.

Это стремление видно в современной музыке – тактильная изобразительность замещает открытое изображение действительности.

Эта музыка деспотична. В ней есть та односторонность, которая не может быть воспринята. Она есть и не есть в один момент: мы ощущаем её только по воздействию на себя. И часто не можем его избежать – она использует «запрещённые приёмы» – это действие происходит на физиологическом уровне. Не слушатель воспринимает её, а она воздействует на него «конвергенцией приемов». Музыка без воображения – она строится по «закону ассоциации

идей» (Г.В.Ф. Гегель), то есть остаётся на начальном моменте воображения – образах памяти.

В. Шкловский отмечает «первое юношеское открытие Эйзенштейна» – «монтаж аттракционов»: «соединение игровых кусков, при котором они должны вызывать прямую эмоцию зрителя, как бы не обращаясь к другим ассоциативным рядам, к смысловому заполнению» [3, с. 109]. Смысловое заполнение заменил «смысловой ход», который связывает несоединимые куски и организован таким образом, чтобы подчёркивать несопоставимость этих кусков – «монтаж неожиданностей» [3, с. 84]. Он был рассчитан на «определённый тематический эффект» и текст, в качестве определяющего, уходил на задний план. Определяло движение. И появлялась «фигура попыток», переконцентрация сил внимания со спектакля, как выражения окончательного, на репетицию – выражения открытого, незавершённого. Изменения, вносимые в ходе создания, оставались в постановке.

То же в современной музыке. Это упоминание было сделано только затем, чтобы в сравнении, обнаружить несвободу, порождённую произволом. Здесь, в отличие от открытий Эйзенштейна, внимание к случайности, запечатление её в ткани произведения косо. Не «фигура попыток», а непроницаемый монолит, отрицающий восприятие. Со зрителем он находится исключительно в отношении воздействия. Это означает бессилие зрителя даже перед тем, чтобы получить непосредственное впечатление. Мимо воли – это становится невозможным.

У Бодрийера в «Прозрачности зла» есть замечание, что портретом века будет человек, «в день забастовки, созерцающий пустой экран своего телевизора»[5, с. 22]. Мы видим пустую сцену или людей перед экранами на ней. Да, положим, музыка не нуждается в сцене, как сотворённой ситуации, а Рихтер просил погасить свет. Дело не во внешности. Эта музыка *авторитарна*. У нее не может быть интерпретаций, теперь это – пространственные вариации. А «Обстоятельства, в которые может быть помещена техническая репродукция

произведения искусства, даже если и не затрагивают во всем остальном качество произведения – в любом случае они обесценивают его здесь и сейчас» [6, с. 21].

Возможно бесчисленное количество одного и того же.

Невозможна случайность, даже фальшивая нота. Хотя, на концерте электронной музыки в Киевской консерватории, один из композиторов, сев перед техникой, после долгого выступления, оборвал звук и сказал: «Ну вот, опять не получилось». Сможет ли электронная музыка преодолеть «совершенство техники», в значении состояния предельной законченности? Сможет ли искусство не быть поглощено техникой, которая приведёт к крайнему натурализму, принимаемому за правду и застывшую «истину»? И стоит ли делать прогнозы? Современная музыка двигается наощупь и питает слабость к случайным звукам и абсолютизации их (впрочем, как и усиленное внимание живописи к фрагменту). Она пытается составить анатомию музыки через карту реакций. И испытывает каждую на слушателе. Но до живописи музыки не развивается. Реакция превалирует над ощущением, а чувства... А на них нет слов, ни звука.

Эти самые сведённые формы – современные формы больше рискуют стать пресными, потому что их червоточина в «интересно». Они из кожи вон лезут (из формы вон лезут), чтобы создать у зрителя интерес. Классическая форма – не разложенная (не разряженная) существует так, что интерес – это данность, импульс узнавания и про-исходящего из него развития, восприятия. Они вызывают интерес и преосуществляют его. Во что? Они о-существляют интерес. Не в познание, потому что искусство ничего не познает. И здесь интерес не есть что-то конечное. С чем же сталкиваются современные формы? С отсутствием интереса. Чтобы быть воспринимаемыми, им нужно сперва создать его. Но они используют самый поверхностный способ – вызывают реакцию. И здесь интерес – конечное. Он проходит, как только заканчивается реакция, а это наступает неизбежно. У 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 в последствии монтажом, тогда как картина художника целостна. И зритель начинает доверять технически воссозданной реальности. Понимая её как беспримесную и наиболее достоверную, когда она самый доступный, самый податливый предмет для спекуляции[6]. А фрагментарность – потеря целостности. Другой вопрос: есть ли критерий и определение целостности. Сказать о фрагменте недостаточно. Это порванное в клочья пространство.

«Утрата времени – утрата доминанты» [7, с.12]. И здесь, в этой музыке - доминанты нет. Не только из-за отсутствия времени - композиция не имеет начала и может длиться безгранично. Избыток времени, его не-определённая протяженность так же опустошает его, как и разграниченное – мертвое, приведённое к механическому делению время, *tempus mortuum*. Эта музыка не вспыхивает в пространстве «с первых тактов», а продолжает его – дистиллированная обыденность.

Список использованной литературы

1. Босенко А. Время без свидетелей – К.: «ФОРТ ТетянаРетівов», 2016. —391 с.
2. Дебор Г. Общество спектакля/ Пер. с фр. С. Офертаса и М. Якубович. М.: Логос, 1999. – 224с.
3. Шкловский В. Эйзенштейн – М.: Искусство, 1973. — 296 с.
4. Юнгер Ф. Философема о театре [Электронный ресурс]. — Режим доступа:<http://www.rulit.me/books/sovershenstvo-tehniki-read-324087-1.html>
5. Бодрийяр Ж. Прозрачность Зла. – М.: Добросвет, 2000. — 258 с.
6. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://forlit.philol.msu.ru/Pages/Biblioteka_Benjamin.htm
7. Босенко А. Время страстей человеческих: Напрасная книга / Институт проблем современного искусства Академии искусств Украины. — К.: Издательский дом А+С, 2005. — 352 с.
8. Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях – М.:Издательская группа «Прогресс», 1993.—
2
9
4