

“Здесь форма есть содержание, содержание — форма. Вы сетуете, что эта штука написана не по-английски. Она вообще не написана. Её не надлежит читать — или, точнее, её надлежит не только читать. Её нужно видеть и слышать. Его сочинение не о чём-то; оно и есть это что-то”.

Сэмюэль Беккет¹

НАТАЛЬЯ КРАСИЛЬНИКОВА

САРАТОВ

СОДЕРЖАНИЕ: БЛОХИН

ФОРМА:

I. СОДЕРЖАНИЕ: БЛОХИН

II. СНОСКА 1 ПРИРОДНОЕ ОБРАЩЕНИЕ

СНОСКА 2 СОСТОЯНИЕ. ПЕРЕХОД К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

СНОСКА 3 ОКРУЖЕНИЕ В ПРЕДМЕТЕ

СНОСКА 4 ИСКАЖЕНИЕ КАК НАСЫЩЕНИЕ

СНОСКА 5 ПОЛОЖЕНИЕ НА СЛУЧАЙНОСТЬ

СНОСКА 6 РАСКРЫТИЕ В ЦВЕТЕ: ОЩУЩЕНИЕ БЕСПРЕДМЕТНОСТИ

СНОСКА 7 ПРОСТРАНСТВО

СНОСКА 8 ВООБРАЖЕНИЕ (ВООБРАЖАЕМОЕ): ОБРАЗ

СНОСКА 9 ВДОХНОВЕНИЕ

СНОСКА 10 ОДИНОЧЕСТВО

III. СНОСКА 11 [ФОРМА] САМООБРАЗНОСТЬ СУЩЕСТВОВАНИЯ: МОЛЛОЙ

IV. ПОСЛЕСЛОВИЕ: ОТСУТСТВИЕ

К СОДЕРЖАНИЮ: ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

ПРИСУТСТВИЕ В ОТСУТСТВИИ

[ОДИНОЧЕСТВО ТВОРЧЕСКОГО ПРЕБЫВАНИЯ ХУДОЖНИКА]

СОДЕРЖАНИЕ ФОРМИРУЕТ ОБРАЗ, ЛИБО ИСТИНА ОБРАЗУЕТ ЛОЖЬ.

V. ПРЕДИСЛОВИЕ: РАСПРЕДЕЛЕНИЕ РОЛЕЙ

[ИСКУССТВЕННАЯ РАССТАНОВКА КАДРОВ]

VI. [ЗАКЛЮЧАЮЩИЙ ВИД] БУФФОНАДА

¹ Беккет С. Данте...Бруно.Вико...Джойс // Беккет С. Осколки: Эссе, рецензии, критические статьи.- М.: Текст, 2009, С.75

“Если и имеет смысл судить кого-то по его делам, так это художника. Это он называется творцом. Творцом новой реальности, открывающейся в мир более широкими горизонтами и вовсе не ограниченными возможностями человека, а такими, что расширяют реальность во всех её проявлениях. А так же творцом самого себя, через то, что он создал. Художник одновременно обогащается за счёт испытания творчеством и изменяется в своих произведениях, иногда он даже умирает в этих произведениях, которые становятся от этого ещё живей”.

Морис Бланшо²

Эстетическое познание художественного творения ведётся через предмет чувственного восприятия, переживания кладутся в основу созидания искусства. *Путь прохождения от чувственного восприятия к истоку художественного творения есть осмысление искусства* (по М.Хайдеггеру³). Тематическое осмысление произведения искусства даёт представление самой тематики выраженной посредством художественного творения, но не даёт сущностного представления создаваемого. Основоположение художественного творения по определению своему никак не может состояться в тематической направленности произведения. Тема для художника может явиться *поводом* создания художественного творения. В произведении, то есть в самой *действительности* состоится таинство единения художественного творения. Созидание художественного творения⁴ как художественное творение определяется действительностью. Что *действительно* происходит в произведении искусства созидательность — правое видение позволяет открыть.

“...свобода обретает оформленность творения: становится миром как мировая в своей исполненности”

Морис Бланшо⁵

Главным в работах Н.Блохина является не тематическая направленность (как ошибочно можно было бы предположить, что тема простоты русского народа является основным замкнутым пространством творчества Н.Блохина⁶), но сложное эмоциональное напряжение, коему подчинена композиция в целом⁷.

² Бланшо М. Пространство литературы. - М.: Логос, 2002, С.214

³ Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. - М.: Гнозис, 1993, С.464

⁴ Отрекаясь от взаимосвязи бытующего с внутримирным содержанием произведения, устанавливается произведение искусства без политической (общественной) отсылки, то есть само произведение в себе, то *что* оно есть на самом деле, *поистине*. Отчётливо высвечивается основное полагание на независимость искусства от политики и, соответственно, бесполезность самого искусства, — то есть никакого бытийственного поощрения бытующему оно не несёт, политически независимо и самостоятельно. Произведение искусства своим существованием показывает только то, что оно *есть*, не несёт смыслов, и смыслом не является. Но, поскольку оно бытует (потому как *есть*), с искусством не считается нельзя.

Исходя из такого полагания бытия искусства, соответственным образом формируется понимание природы как то, что *есть*. Далее, определив произведение искусства как самостоятельное, обращаемся к нему, независимо от общественного взгляда и предпочтений смотрящего, созерцательно вступив на территорию самого произведения, в пространство художественного творения.

⁵ Бланшо М. Пространство литературы, С.214

⁶ Эстетика не служит рассмотрению мира (не теоретизирует искусство), но устанавливает форму пребывания мира (даёт теорию для искусства, произведение оглядывается на эстетические задачи, сложившиеся исторически, учитывает эстетику для обоснования себя на её поле, но не на художественный опыт; но не наоборот, не искусство даёт возможность эстетике существовать, питаться своей действительностью). То есть не искусство складывает,

Важным является то, что изображаемое в любой из работ Н.Блохина, будь то работа эскизного характера, либо уже исходный вариант в качестве живописной или графичной интерпретации, представляет собой целостное визуальное восприятие (окружение в предмете⁸), то есть надделено существенным содержанием. Н.Блохин *противопоставляет буйному проявлению несдержанных эмоциональных порывов предельное сосредоточение и владение над своими чувствами* (тема балагана — тема балета), что *равно сильно по своей значимости*, поскольку каждое из таких проявлений настроения приближается к пределам своим, это грань одного и того же, и потому переживание, настроение берёт себя за единственно главную движущую силу, которая определяет последующее выражение себя через форму, технику рисования.

Положение на чувства может являться верой. Чувства есть наиболее неадекватно расположенные к внешнему, что вызывает метания — замкнутый круг, позволяющий длению *быть* в творческом оформлении [к образу: искажения под настроением чувственного]⁹.

“формирует “мировоззрение””, но искусство подчиняется политически выстроенному и тем самым, расширенному эстетическому полю и рассматривается только с позиции существования в нём, политически (общественно) обоснованному, последнее определённо показывает служению времени искусства, но не становление искусства и художника как единение или единство самого времени. *Богатов* в своём исследовании эстетического поля говорит: “Сегодня эстетика вышла из-под влияния искусства, приоритетно определяющего то, что подлежит эстетическому осмыслению (и переживанию), а что — нет. *Вышла из-под влияния* имеет расширительное значение — теперь эстетический опыт шире сферы искусства”. *Богатов М. Искусство Бытия, С.21*

⁷ Мы бы совершили ошибку, говорит *Хосе Ортега-и-Гассет*, “если бы попытались определить искусство Клода Моне, сказав, что он написал Богоматерь или вокзал Сэн Лазар, или искусство Дега, отметив, что он изображал гладильщиц, балерин и жокеев. А ведь для обоих художников эти объекты, кажущиеся темами их картин, не более чем предлог, — они действительно их писали, но могли писать что угодно другое. Что им было важно, что истине было темой их полотен — это воздушная перспектива, зыбкое радужное марево, окутывающее вокруг всё без исключения”. *Хосе Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. — М.: Искусство, 1991, С.177*

⁸ Далее будет рассмотрено положение целостности на предметное окружение как *окружение в предмете* (см.: сноска 3)

⁹ Сравнение с импрессионизмом (выраженным в литературной либо художественной форме): переменчивые состояния (“чередa состояний”), но “не что-то определённое”.

Идея образа как сформированные очертания статичности контурного изображения. Импрессионизм обращает внимание на чувственную сторону природы как изменчивость, как разрушение статичной формы.

Образ (внешнее восприятие, формирование статичного контурного изображения, который обращает внимание непосредственно на самого человека (предмет) без оживляющих его внешних чувственных влияний) — отражение состояний — “череды состояний”, которые искажают форму предмета в своей статичности к одухотворению его через чувственное [формирование образа через искажение чувственных состояний] .

Хосе Ортега-и-Гассет говорит о пространстве литературного произведения через соотносительное приношение импрессионизма, как формы состояний, в сравнительном отождествлении литературы и искусства (*Хосе Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. — М.: Искусство, 1991. — 588 С.*): “...Пруст приносит в литературу то, что можно назвать воздушной средой. Пейзаж и люди, внешний и внутренний мир — всё пребывает в состоянии мерцающей неустойчивости. Я бы сказал, что мир у Пруста устроен так, чтобы его вдыхали, ибо всё в нём воздушно. В его книгах никто ничего не делает, там ничего не происходит, нам является только чередa состояний. Да и как может быть иначе — ведь для того, чтобы что-то делать, надо быть чем-то определённым”. (*там же, С.182-183*)

“*Неудобство — завоевание импрессионизма*” (подробнее: там же, С.184); как то, где ничего не происходит; то есть положение на чувства есть отсутствие происходящего — предпочте-

“Реальность искусства — в произведении. А реальность произведения — в мире, так как в нём оно осуществляется (соответствуя ему даже в потрясениях и разрывах), а также участвует в становлении мира, ибо не сможет обрести смысл и покой, пока мир не станет местом истинного пребывания человека”¹⁰.

Н.Блохин хорошо чувствует границы листа, грамотное расположение абстрактных форм рисунка (коими в основе своей являются линия и пятно) в композиционном пространстве прекрасно это демонстрирует.

Н.Блохин не боится сложных ракурсов, поскольку сам усложняет их до предела, он обращается с натурой довольно-таки смело — бросает, двигает, выворачивает и помещает на холст (“Соловей разбойник” 2009, “Бегущий” 1994, “Ряженные на свиньях” 2009, “Скоморохи” 2005, подготовительные рисунки к картине “Масленица” 1995, “Масленичный бой” 2010, и др.). Линия чувствует пространство, очень уверенно акцентирует и живо уводит планы, сходится с тоном бумаги и вновь появляется. Пятно действует так же: от насыщенного чёрного уверенного акцента до растушёванного мягкого переходящего в тон бумаги следа. Сочетание проработанных и лишь слегка намеченных деталей увеличивают ощущение легкости движений изображённой природы. Особое внимание уделяется художником проработке мимики лица изображённых (“Вакх” 2008, “Петушок” 2006, “Пастух” 2007, “Джокер” 2005, “Икар” 2006, “Человек из народа” 2006, “Кулачный боец” 2009, “Художник. Портрет Р.Губайдуллина” 2009, “Портрет художника Х.Савкуева” 2006, рисунки из серии “Клоуны” и др.).

На технику рисования следует обратить особое внимание, поскольку Н.Блохин не пренебрегает различными средствами выразительности, работы его очень богаты цветом и интересно технически исполнены.

Работы Н.Блохина *по визуальному восприятию очень легки, не перегружены, что само по себе говорит о сложности работы над ними*. Видна огромная предварительная работа: множество набросков, эскизов, различные варианты исходной композиции, каждый набросок из которых может соперничать с выходом его на большой холст.

Абстрактной композиции Н.Блохин подчиняет телесную форму так, что возможны искажения в правильности конструкции тела, что заявляет о пользовании формами (предметами) настроения (“духовного” насыщения) через стилизацию, движение абстрактных форм к композиции целого.

“Прекрасные творения суть детища своей формы, каковая *рождается прежде них*”¹¹.

Работа с цветом также руководствуется своим применением, как и с графикой, подчиняясь насыщению “духовного”, настроению¹².

Н.Блохин одинаково серьёзно демонстрирует своё мастерство в работах разного плана: портреты, серии натюрмортов, пейзажи, сюжетные (сцениче-

ние состояний отрекаясь от тематической (символической) направленности восприятия произведения.

¹⁰ Бланиш М. Пространство литературы, С.214

¹¹ Валери П. Об искусстве. — М.: Искусство, 1993, С.106

¹² Насыщение или одухотворение предмета заключается в *искажении* — искажения как визуальная поломанность форм, так и преобразование единичного предмета его собиранием в существование, то есть то, что формирует образ. *Искажения полагаются в практическом, техническом исполнении и в созерцательной действительности художника, что составляет открытое видение (см. сноска 4: искажения как насыщение).*

ские) композиции — такой подход отвлекает от вешания ярлыков критиков, которые предписывают предпочтения художника изъяну, но напротив, указывает обратить внимание непосредственно на само *художественное мастерство художника*. Отношение и к графике и к живописи равнозначно серьёзное. Рисунок является основой в изобразительном искусстве, но многие живописцы пренебрегают значимостью рисунка в пользу значимости краски в живописи. Живописные работы Н.Блохина устойчиво подкреплены рисуночной основой. Более того, искажения, допускаемые самим художником в предметном рисунке для достижения целостного восприятия композиции, может себе позволить лишь тот художник, который обладает грамотой анатомии и чувством абстрактной композиции, покрывающей искажения в свою форму (“Скоморохи” 2006, “Наездник” 2006, и др.). От невнимательного глаза переломы скрываются в единстве сопряжённых форм.

Предварительная работа — очень ценный материал для любого художника, как и работа с натурой. Последняя позволяет быть постоянным крепителем мастерства художника, даёт почву для выражения внутренних переживаний, сопрягает природность внешнего (натуру) с природностью скрытого (переживания). К тому же, природа обладает неисчерпаемым познавательным собранием как визуально податливым глазу, так и созерцательным, скрытым.

Обращение к художественному наследию и к природному окружению есть непрерывное познавательное происхождение *творческого* пронизывания художника и художественного творения¹³. Изучение произведений, оставленных нам гениальными предшественниками, открывает кладёз постоянным размышлениям, которые несут в себе (тайную и открытую) истину происхождения произведения искусства. Художник непрестанно насыщается *творческим путём созерцательного*. Подобная действительность позволяет *творческому* быть связующим художника и художественного творения, поскольку только в ходе создания произведения произведение принадлежит художнику. Само художественное творение приходит к самостоятельности действительностью художника.

Представление своего творчества (сценические выступления, выставки художественных работ) перспективным образом обращает зрителя, то есть окружение, к своей действительности, интимностью происходящего связывает внешнее с внутренним. То есть внешнее восприятие, впечатление от творения (как выражение одиночества, сущностного составляющего себя) есть перспектива отражения.

Помимо выставочных представлений, которые содержанием своим несут подлинность сохранения творческой работы периодов, сформировавшихся для продолжения работы *от*, Блохин преподносит совершение начального шага преподавательским показанием в форме мастер-класса, что есть приоткрывание занавеса творческого совершения.

Обращение к творческому совершению как причастие к интимному ходу отпуская работы, временностью сложенного единства художника и творения — впервые показывает действительность неотрывного присутствия художника и существование его в форме действительности, порожденной им же самим — поскольку репродуктивно его не увидишь никак — то есть *создавание* приводит к самообразности художника как *содержание*.

¹³ Обращение к художественному наследию для художника как прохождение творческого пути в собственном созерцании во имя понимания.

Приоткрывание¹⁴. Портрет не был завершён, но был оставлен на том уровне, когда можно говорить.

Происходящее на мастер-классе учение представило собой полный курс рисования. Грамота Блохина стала явленной в живом исполнении его. Картины выставочного зала Блохина завершённостью своей и грандиозностью в техническом представлении, контрастировали создаваемому и вторили своему содержанию, хранящему подготовительные материалы и наброски и работы и эскизы. Поскольку виденное то\того что есть творческий процесс позволило каждую уже выставленную работу рассмотреть как исход огромной работы до и представить себя причастными к творческому составляющему, констатировали и утверждали подлинность нахождения хода самостоятельности работ. Блохин в природе своей живописец и требует своими работами отношения к искусству как серьёзному непрерывному труду, то что длится в бесконечном ходе. Благодаря своим способностям и художественным умениям, Блохин концентрирует себя в творческой действительности и отпускает работу как художественное творение.

Если б художники могли говорить, то речь их была бы абстракцией, многодиалектичной не отвечающей но спрашивающей и спорящей.

“Нет ничего более личностного, более органичного, нежели питаться другими. Но нужно их переваривать”¹⁵.

Созерцательным путём обнаруживаем присутствие разных художников разного времени, в произведениях, созданных одним художником, что называется “начитанностью” художника. Но при более детальном рассмотрении произведения выявляются технические особенности создаваемого, которые погружают нас в действительность именно самого художника, открывается особенность подхода исполнения, особенность видения, особенность понимания художником значимости художественного наследия предшественников. В работах Н.Блохина можно увидеть “текстуальную” отсылку к знакомству его с другими художниками, то есть Н.Блохин удостоверен грамотой. Отношение подчинения формы предмета композиции целого наиболее явно показывают работы Г.Климта. Переход планов, развитие воздушно-пространственной перспективы — Дж.Уистлер, К.Моне, У.Тёрнер. В обращении с краской, особенно в ранних работах Н.Блохина, узнаётся Н.Фешин. Эмоциональную насыщенность, напряжение, как наиболее напряжённые по восприятию художники дают М.Врубель и Ф.Гойя. Особенность рисования самого Блохина сложилась рано и влияния других художников не вытеснили найденный стиль.

Живописная форма, основанная на рисуночной форме, требует своими особенностями средств выразительности (краской) привести основу в рисуночной форме к единству композиции в конечном его результате, то есть к созданию картины. Живописная часть ни в коем случае не упраздняет рисунок, поскольку рисуночная и живописная формы подчинены единой компо-

¹⁴ Приоткрывание как попытка понимания, постижение произведения искусства.

Создавая произведение искусства, художник не присваивает его себе, но отпускает. Произведение искусства становится самостоятельным, обладающим своим миром и в том мире сохраняющимся. Мы можем постигать произведение (не присваивать), созерцать, как можем созерцать природу, не имея возможности её присвоить. Различие и схожесть которые нас связывают в постижении произведения искусства, складывают “эффект тождественности”. Произведение искусства относится к природе, принадлежит ей, потому и не принадлежит человеку. Потому как мы принадлежим природе, но не она нам. Она находится *при* нас, и в этом *при* указывается “непреодолимость в усвоении”. Богатов М. Искусство Бытия — 272 С.

¹⁵ Валери П. Об искусстве, С.106

зиции и имеют равный по значению смысл. Рисунок, как первый ход задаёт тон прохождения пути к выходу, живопись включается в игру и доводит начало к исходному, при этом начало подразумевает в себе конечный результат (работа с подготовительным материалом позволяет найти конец — начало) (рис. “Поющие”, триптих 2006, “Поющие” х./м., 2006, “Петушок” 2006, подготовительные рисунки к картине “Масленица” 1995, серия “Масленичный бой” 2010, и др.).

Особенность живописи выражается через краску, которая позволяет впервые себя проявить, будучи применённой. Действительность краски находит себя в произведении живописной части картины. Чувственное восприятие действие краски создаёт ассоциативным и прямым воздействием гармонией и дисгармонией движения и сочетания цвета, ритма, фактуры, формы. Композиция удерживается в массах, контрастах, перекрываниях, центрах; живопись, учитывая композиционный настрой, своими средствами выразительности доводит до гармонии сочетания дисгармоничных форм.

Первый этап работы с цветом — подмалёвочная часть, является не просто объединяющей тональной расстановкой (разметкой) и теневой основой, но подмалёвок составляет основную цветовую исходную форму картины, то есть разбор цветового решения уже на начальной подмалёвочной стадии сохраняется в конечном варианте работы. И поэтому, техничному исполнению подмалёвка Н.Блохин уделяет большое внимание: рисунок умброй, широкой кистью, лессировкой, объединяя свободным движением теневую основу; используя широкую кисть, наносится лессировкой в несколько слоёв в разных положениях холста цвет; наряду с кистью и мастихином, тряпка используется как полноправный инструмент; краска наносится мастихином и, обильно применяя растворитель, растирается чистой тряпкой в горизонтальном положении холста, либо широкой кистью (вертикально, меняя положение верха, низа, боковой стороны рамы), получая подтёки краски, местами, поверх ещё не высохшего слоя, мастихином объединяется краска, либо вносится новая, уводя её в цвет другой¹⁶. Подмалёвок создаёт объединяющие цветовые моменты, которые, при работе со светом, зазвучат в полную мощь своим исполнением и сочетанием. Краска отвечает требованиям плоскостных и пространственных форм. (“Поющие”, “Продавец счастья” 2006, “Девушка в чалме” 2005, “Пейзаж с аистами” 1984, “Новый мост. Санкт-Петербург” 2006) Поверх подмалёвочного слоя, используя широкую кисть и мастихин, Н.Блохин ударяет цветом в свете, уже корпусно. Как и в графике, в живописи Н.Блохин делает краской акценты и уводит форму не прописывая в подмалёвок, в теневую его часть.

Цвета соотносятся меж собой в зависимости от настроения работы; учитываются формы, массы, пространство, влияние света и соотношение предметов, ритм, контрасты и перекрывания, центры композиции и единство её. Внешнее восприятие цвета воздействует на переживания, которые дополняют цельность картины, дают полное представление раскрытости изображаемого (“Девушки из Венеции” 2006, “Цветы” 2001, “Старый причал” 1999, “Натюрморт с чесноком” 2006, “Сирень” 2006, “Петушок” 2006, “Икар” 2006, “Балет” 2005, “Наташа” 2002, и др.). Единое направление цветовой гаммы произведения обращает к чувственному восприятию, провоцируя ассоциативную игру воображения (холод, утро, спокойствие, праздник, нежность, загадочность, безумие и т.д.).

¹⁶ Все технические особенности создания произведений Блохина известны только Блохину и потому высказанные предположения относительно процесса создания являются только лишь предположениями.

Живописная композиция также строится на основе абстрактных форм и также позволяет стилизовать (идеализовать) предметы, но уже средствами краски. Художник подвергает “художественно необходимому изменению линейную и плоскостную сторону природы”¹⁷.

Н.Блохин обладает хорошим чувством цвета, что является неотъемлемой частью живописца.

Представленные работы содержат в себе мощное собрание художественного чувства и работы. Работы интересно технически исполнены, граничат со слабо сдержанным криком; сочетания цветовых пятен, красочных подтёков, фактуры складываются в движимую форму, живые моменты своим существованием обращают в статичность присутствующих зрителей. Грамотное исполнение работ не иссушивает, но заставляет быть непосредственным собирателем чувств, не позволяет отвлекаться от содержания.

“Стивен говорит Линчу: “Временной или пространственный, эстетический образ изначально постигается в сиянии самодостаточности — на бескрайнем фоне пространства или времени, что не есть он... Вы постигаете его целостность”. Необходимо уяснить следующее: красота “Вещи в работе” не ограничивается пространством, так как адекватное постижение книги зависит, в одинаковой мере, от её “видимости” и “слышимости”. Постичь нужно как её пространственное, так и временное единство”.

*Сэмюэль Беккет*¹⁸

Произведения Н.Блохина состоятельностью показывают свободу своего существования, наличествуя внешней гармонией внутреннего содержания. Создание самостоятельности произведения присутствует в созданном, что позволяет по праву именовать себя произведением искусства¹⁹. Действительность создания произведения искусства порождена художником. Чувственное восприятие, настроение, содержащееся в работах художника, обращает нас непосредственно к творению, то есть к деятельности художника. Работы Н.Блохина показывают его как грамотного рисовальщика, живописца и тонко чувствующую душу художника.

В современном мире “сухого интеллектуализма” и “грубого” наивизма²⁰, казалось бы, не осталось ничего настоящего и живого, но работы Н.Блохина опровергают это.

¹⁷ Кандинский В. Избранные труды по теории искусства: В 2-х т. Издание второе, исправленное и дополненное. — М.: Гилея, 2008, С.74

¹⁸ Беккет С. Данте...Бруно.Вико...Джойс // Беккет С. Осколки: Эссе, рецензии, критические статьи, С.76

¹⁹ Попытка (психологического разбора) политического обоснования как принадлежности и отождествления бытия бытующего через сырьё приводит к ошибочному представлению бытия бытующего посредством произведения, либо рассмотрение для понимания произведения через бытие бытующего. Бытийственные ситуации могут выступать в качестве вдохновения для создания (осинения и т.п.), но само произведение при этом не содержит в себе эту бытийственную часть, оно самостоятельно, оно сырьём как художественным процессом связывает бытующее, то есть художника с произведением, приходит к составлению внутримирности, истины самого произведения, которое рефлексивным путём обновляется созерцающими, бытующими — то есть бытующий берёт от произведения свою часть возвращённую, благодаря имеющемуся внутримирному содержанию произведения.

²⁰ О современном искусстве Богатов говорит как об отдельном от искусства предмете, который требует выстраивания другого эстетического поля для положения новой роли нового искусства (искусство искусству рознь). Представители академической эстетики выстраивают категории рассмотрения современного искусства исходя из собственно имеющегося искусства представленного временем настоящим, “многие эстетики устремились

“...реальность явилась для художника чем-то большим, чем для остальных смертных,...она содержит нечто драгоценное, которое он искал и которое не без труда даётся ему”.

Марсель Пруст²¹

СНОСКА 1

ПРИРОДНОЕ ОБРАЩЕНИЕ

“...живописец или рисовальщик должен быть отшельником, в особенности когда он намерен предаться размышлениям и рассуждениям о том, что, появляясь перед глазами, даёт материал для памяти, чтобы сохранить в ней. Если ты будешь один, ты весь будешь принадлежать себе”²². Это созерцательное одиночество, сосредоточение на самом себе или на окружении. Понимание является мотивацией погружения в состояние неопределённости. Непонятое — есть интересное. Интерес к самостоятельному открытию. Открытие чужого как обогащение себя. Понятое определяется исчерпанным. Но границы

в погону за искусством, в надежде найти способ его рационального “освоения” “То, что требует “погони” называется сегодня “искусством”, что вовсе не означает, что это оно и есть. Сменился не опыт искусства, не опыт эстетически его переживать, но сменилась инстанция называющая искусство и способ произвольного именованя искусства искусством” “Когда такой инстанцией становится политическое установление, то все попытки рационально освоить — собственно эстетическими средствами — то, что к ним не относится, заканчивается провалом”.

Современное искусство, отрекаясь от опыта искусства, своим существованием показательно выступает за нераздельное властвование художника произведением (зачастую сам художник берёт на себя функцию произведения); происходит подмена ценностей в существовании собственно искусства, где не ставится возможность отпусканя произведения в самостоятельность (которая именно и позволяет эстетике рассматривать собственно искусство без политического установления), но, искусство выступает как *цель производимого эффекта*, эпатажа, направленного на моментальное отражение в самом художнике, что делает невозможным наличие искусства ради искусства (становление вопроса постоянно присутствующим), которое предполагает действительность художника в создании, где по определению само произведение не может являться целью, но где произведение эстетически рассматривается как самостоятельное, то есть где эстетика занята непосредственно искусством, где “эстетический опыт раз и навсегда касается только искусства”. Из выше сказанного вполне логически исходит указание на разделение эстетики и эстетического опыта, “полагание разрыва в том, что не может выступать в единстве”. Но, благодаря наличию современного искусства, или то, что таковым принято называть, появилась потребность разрыва эстетического и искусства: “следует эмансипировать не искусство от эстетики, но то, что установлено в качестве искусства вне любых возможных эстетических полаганий и сугубо вослед политическим полаганиям, эмансипировать как от эстетики, так и от искусства”.

“Критерием рассмотрения искусства должно стать *не политическое, но эстетическое название*”. Эстетическая установка предполагает рассмотрение, понимание искусства, исходя из “точки зрения произведения искусства”, “точка зрения” современного искусства исходит из позиции самого творца произведения, поскольку самостоятельность в современном искусстве самого искусства не предполагается, возможность отказа от “точки зрения искусства” означает принятие на себя “позиции потребителя искусства”. Но, поскольку современное искусство несамостоятельно, рассмотрение его и принадлежность к нему становится невозможной и возникает недоумение от *неприсутствия* (искусства), отказ от “точки зрения искусства” приводит к рассмотрению искусства исключаящее экспрессию, переживание, вещь. В сложившейся ситуации современного искусства и тех задач, которыми оно наградило эстетику, приходится “стоически... отвергать то, что навязывается”, дабы не осквернить и не увести значение искусства, *собственно* искусство, чтобы искусство могло говорить. Богатов М. Искусство Бытия. — 272 С.

²¹ Пруст М. Против Сент-Бёва: эссе и критические статьи

²² Винчи Л. да Суждения. — М.: Эксмо, 2006, С.48

исчерпанности определить невозможно, поскольку предмет интереса не является статичным.

“Мы воспроизводим природу по замыслу ... для того, чтобы это сделать, мы должны понимать — поймать, значит как-то освоить, сделать своей то, что именуется у Аристотеля природой”²³.

Обращение к природе как источнику вдохновения, как оформленному представлению состояний, позволяет художнику находиться в постоянном поиске образов для выражения их в творческом процессе произведения. “Человеческому глазу открывается беспорядочное хаотичное нагромождение явлений, упорядочивание которых входит в задачу духа. Художник рассказывал, сообщал, изображал, тем или иным образом располагал отдельные части, стремясь к тому, чтобы создать обозримое, постижимое, ограниченное целое. Видимое — лишь часть бесконечного; вычлняя видимое, художник превращает его в конечное замкнутое целое”²⁴. Художник обращается к природе за поиском замыслов, созерцание предваряет рисование, но и составляет творческий процесс как самодостаточное действие без которого движение к воспроизведению не могло бы быть. Моменты поиска в периоды отсутствия выхода за пределы самого художника не прерывают работу, но позволяют обратиться к следующему шагу воспроизведения, рассматривается как этап творческой работы, нахождение вопросов.

“Живописец спорит и соревнуется с природой”²⁵. То есть произведение повлияло на оформленное представление природы. Оформление складывает абстракцию мысли в предмет разговора, то есть оформленный предмет, увиденный благодаря произведению, становится содержательно наполненным, видимым²⁶.

Природа требует от художника созидания, сосредоточения в самом себе — оставляет художника в одиночестве, то есть предстаёт откликом (отражением) в самом художнике. Природа является не чем иным, как отражение восприятия художника. “Исток замысла художник берёт (...) из *мира*, чтобы воспроизвести *природу*...”²⁷. Художник, обращаясь к природе, проносит виденное в *природное обращение*.

Нахождение *творческого пространства в созерцательном через природное обращение образует зачатки замыслов* для последующего их выражения в произведении.

“...Нет более надёжного пути, который мог бы уйти от действительности, чем искусство, и нет более надёжного средства, с помощью которого мы устанавливаем связь с действительностью, чем искусство”²⁸.

СНОСКА 2

СОСТОЯНИЕ. ПЕРЕХОД К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

“...искажение порождает видимость изображения в произведении искусства в качестве его собственного *своего мира*”²⁹. *Искажения* изображаемого в произведении получают *отображением аналогии внешнего*, прошедшего твор-

²³ Богатов М. Искусство Бытия. — М.: Скимень, 2008, С.36

²⁴ Фридендер М. Об искусстве и знаточестве. — СПб.: Андрей Наследников, 2001, С.68

²⁵ Винчи Л. да. Суждения, С.43

²⁶ Формирование взгляда — воспитывание зрителя к восприятию окружения, природы. Как обращение к обществу. Как нахождение искусства в обществе. Слово — художественное произведение. Создание предмета разговора от абстрактных несформированных хаотично-движущихся мыслей.

²⁷ Богатов М. Искусство Бытия, С.37

²⁸ Фридендер М. Об искусстве и знаточестве, С.62

²⁹ Богатов М. Искусство Бытия, С.220

ческий переворот, то есть художественное творение выражает *искажённое* восприятие художника.

Искажения выражаются посредством насыщения предмета (настроением, собственной принадлежностью), визуально воспринимаются как образное существование предмета. Возможные внешние видимые/невидимые поломанности формы изображаемого происходят под действием внешнего выражения внутреннего настроения как движение к целостному композиционному восприятию. “Всё сущее предстаёт перед нашими глазами как видимое. Дух интерпретирует видимое, осмысляет сущее, создаёт на этой основе некий образ, а уже исходя из него — художественное произведение, в процессе создания которого он не только что-то дополняет, что-то наполняет новым содержанием или подчёркивает, но и кое-что опускает, что-то оставляет без внимания, подходя ко всему избирательно”³⁰[насыщение предмета, создание образа].

“Старое появляется в мире *впервые*: именно искажённое приятие *собственного внутримирного пребывания за собственное произведения* впервые возвращает к собственному внутримирному пребыванию”³¹. Произведение приходит к *самостоятельному* нахождению сущего путём творческого процесса, действительности художника³². Посредством художественного произведения, составляющего собою *образное* содержание природы, приходит понимание, узнавание того, что мы впоследствии называем природой³³. “Поскольку смотрение представляет собою духовную деятельность, вся неоформленная масса цветовых пятен проходит через соотнесение их с понятиями. Мы интерпретируем полученные посредством глаза данные и распознаём дерево, дом, гору, животное, человеческое тело. [Цветовые пятна образуют форму³⁴] Смотрение — это узнавание внешнего мира, уже известного нашему сознанию”³⁵. Впервые возвращение вторичного, рефлексия (по Богатову³⁶).³⁷

³⁰ Фридендер М. Об искусстве и знаточестве, С.25

³¹ Богатов М. Искусство Бытия, С.220

³² Художник, пребывая в творческом процессе, средствами выразительности (живописи) создаёт произведение, отдаляясь от бытия в воспроизведении и приближаясь к миру в его рефлексии. Само произведение отпускается от бытия бытующего в самостоятельность, несущую мир в себе и рефлексивно полагающую истину созерцающего. Произведение не сохраняет в “себе бытие художника, но “сырьё””, то есть то, как было написано, создано произведение, само произведение “помнит”, но не открывает, то есть то, что “хотел сказать художник” и то что “получилось” имеют различия. Можно видеть как выполнена работа путём погружения в её техническую составляющую, но невозможно увидеть как создавание, что показывает не бытующее и его бытие, но внутримирность бытующего. Богатов в своей работе *Искусство бытия* предельно чётко разделяет границы владения (или роль) художника произведением искусства.

³³ “Мир именно такой потому, что на него смотрят...” Бибихин В. Витгенштейн: смена аспекта — М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2005, С.504

³⁴ Беспредметная ассоциация цвета, абстрактное восприятие (см. сноска 6: Раскрытие в цвете: ощущение беспредметности)

³⁵ Фридендер М. Об искусстве и знаточестве, С.18

³⁶ Богатов М. Искусство Бытия — 272 С.

³⁷ Действительность произведения показывает присутствие художника его мастерством, которое сохраняется в творческой составляющей произведения — сырьё хранит в себе существование бытующего, связывает бытие с бытующим. Но бытующему не принадлежит этот мир, внутримирность этой природы. Произведению же бытующий принадлежит, как не может существовать бытие без бытующего. Но сама природа, то есть само произведение не постигаемо бытующим, оно может быть только лишь отражено в рефлексивной форме как аналогия путём созерцательного, благодаря ограниченности бытующего в наличие его вынужденных различий. Здесь впечатления, чувства имеют роль импульса к движению бытующего в

Искусство даёт природе быть видимой.

СНОСКА 3

ОКРУЖЕНИЕ В ПРЕДМЕТЕ

Изображаемое представляет собой целостное визуальное восприятие посредством художественного творения. “В творении речь идёт не о воспроизведении какого-либо отдельного наличного существа, а о воспроизведении всеобщей сущности вещей”³⁸, то есть интерпретация изложения изображения предмета на холст. Под интерпретацией изложения подразумевается насыщение натурального предмета духовным содержанием. При рассмотрении предмета мы оказываемся перед формальным (конструктивным) его раскрытием, и только. Потому как предмет (вещь, человек) обитает в среде, мы можем видеть его сущность, то есть то, что на самом деле *поистине* представляет собой этот предмет. Исходя из окружения предмета, мы выносим суждение о сущностном представлении этого предмета. Охарактеризование предмета через соотношение его с окружением, позволит выявить предмет, который художник путём творческого процесса (то есть изобличения предмета из окружения и надления его чувственным) раскроет в художественном творении. В ходе создания произведения предмет преобразовывается насыщением внутреннего содержания его, визуально трансформируется под натиском творческого настроения художника, благодаря особенностям средств выразительности. “Художественное творение есть раскрытие, растворение того, что поистине есть это изделие”³⁹. В ходе художественного процесса происходит изобличение предмета и насыщение его настроением.

СНОСКА 4

ИСКАЖЕНИЯ КАК НАСЫЩЕНИЕ

Внешнее отрешение от формы предмета для понимания самого предмета даёт духовное представление об этом предмете через форму (выразительные средства). Само изображаемое (предмет) в произведении, *будучи насыщенным* своим содержанием, требует *освобождения его от вещей несущественных*, спорящих с композиционным единством и чувственным настроением творения. То есть предмет подвергается изменению благодаря своему насыщению и в ходе работы создания произведения изобличает себя *в форме* заданном художником настроением. Предмет подчиняется движению композиционных форм. Поскольку композиция составляет собой гармонию внешних (средства выразительности, форма) и внутренних (насыщение содержанием, переживания) факторов, которые взаимосвязаны и влияют друг на друга, предметная форма натуры может претерпевать искажения в стремлении к поддержанию цельности её⁴⁰. Предмет, благодаря насыщению, искажается, становится

сторону хождения по внутримирности бытия дабы применяя тождественность, осваивать бытие, или, точнее, возвращать себе впервые вторичное, уже имеющееся.

³⁸ Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет, С.70

³⁹ Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет, С.68

⁴⁰ “Только в опоре на общее достигается новый смысл” (Бибихин В.) — только *целое* представляет собой предмет разговора, потому композиция диктует правила подчинения внутривидимых абстрактных хаотичных форм к гармоническому их соотношению. Одухотво-

содержательно наполненным предметом уже в самом произведении — *искажения как насыщение*. Художественное творение показывает *истинное* содержание изображённого предмета, выявляя главное (“позитивный подход”) и отказываясь от второстепенных вещей (“негативный подход”)⁴¹.

СНОСКА 5

ПОЛОЖЕНИЕ НА СЛУЧАЙНОСТЬ: СОМНЕНИЯ

“В исключительных случаях память так тесно связана с привычкой, что слово обрастает плотью, и память становится доступной не только при необходимости, но и приводится в действие машинально”.

Сэмюэль Беккет⁴²

“Начало открыто содержит в себе конец. В подлинном начале никогда не бывает примитивности начинающегося”⁴³.

Случайности при техническом исполнении в живописи и в графике могут повернуть работу в новое русло, совершенно неожиданное для самого художника. Художник, подразумевая конец работы в самом начале её исполнения, сам оказывается во власти неожиданных факторов поведения краски, линии, руки. Мыслимый окончательный вариант произведения по *везению независимого* может спровоцировать совершенно неожиданный выход — художник в ходе работы оказывается во власти её, а так же во власти своего эмоционального состояния. Противостояние внешних и внутренних независимых, но требующих быть причастными, воздействий погружают художника в своё существование, в действительности создавая произведения приоткрывают особенности подхода к ним, демонстрируя большой диапазон возможностей в применении. *Краска впервые начинает говорить в самом создании произведения*.

“Созданность творения создавалась в самом создании”⁴⁴. Художник, вступая в диалог с вещественным, кидает себя в интимность создания, что и есть *творческое в творении*. *Случайные* линии, мазки, при верном видении и правильном подходе к ним, становятся в общую композицию произведения и гармонично вписываются в настрой работы, но могут и увести заданный настрой на другой лад, подчиняя своему существованию последующие действия художника. Необходимо учесть то, что художник, владеющий своим мастерством, обладает “твёрдой рукой” и “поставленным глазом”, то есть *случайные* линии квалифицированы мастерством самого художника. Полагаясь на случайность, руководствуясь своим видением и знанием основ рисования, худож-

рение предмета как преобразование его содержанием. То есть *искажения* подчиняются целому и образуют содержательно наполненный предмет, самодостаточный. *Бибихин В.* Витгенштейн: смена аспекта — М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2005, С.504

⁴¹ “Художественный синтез ” как изображение переживаний через формы, при этом выявляя главное, освобождаясь от второстепенных вещей (случайных вещей)”. *Кандинский В.* Избранные труды по теории искусства: В 2-х т. Издание второе, исправленное и дополненное. Т.1. — М.: Гилея, 2008, С.67

⁴² *Беккет С.* Данте...Бруно.Вико...Джойс // *Беккет С.* Осколки: Эссе, рецензии, критические статьи, С.20

⁴³ *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет, 1993, С.106

⁴⁴ *Там же*, С.96

ник уравнивает в создании вещественные формы с содержательным к целостности. Поскольку линии в случайности своей подвержены изначально настрою общей работы, они не могут создавать резонанс целостности, но могут своим существованием обогатить форму содержания.

Полагаться на *случайное* ведение линий к форме целого под настроем чувственного, означает обретение композиционной абстракции (поиск схемы композиции, картон), которая в последующем её предметном оформлении в творческом процессе приходит к созданию произведения. “Форма есть материальное выражение абстрактного содержания”⁴⁵.

Краска (живопись) и графика (рисунок) обладают своими особенностями, проявляют себя только в самом *создании*, в творческой составляющей произведения. Художник мастерством своим есть *мысль*, *словом* же являются средства выразительности, вещественные формы. Форма выражения, то есть то, во что облачается мысль, есть стиль, *стиль написания*. Множество внешних и внутренних факторов объясняют случайность, что ставит существование случайности в *произведении* под сомнение, но существование случайностей проявляется в *действительности* художника, и потому, известны художнику как таинство, интимность создания произведения, что является *творческим* составляющим его. *Творчество есть создание*.

“Тот живописец, который не сомневается, немногого и достигает. Когда произведение превосходит суждение творца, то такой художник немногого достигает, а когда суждение превосходит произведение, то это произведение никогда не перестаёт совершенствоваться...”⁴⁶. Полагаться на случайность в творческом процессе, означает довериться сомнениям, которые своей особенностью требуют постоянной действительности художника, непрерывного совершенствования мастерства, непрерывного поиска. *Принятие случайности как утверждение возможности* позволяет находить новые формы выражения, приводить в движение художественный процесс. Сомнение не позволяет устояться в единственно найденном подходе воспроизведения — такая неустойчивость есть творческая суть художника — “...вечно длящееся продолжение реальности...” (Марсель Пруст).

СНОСКА 6

РАСКРЫТИЕ В ЦВЕТЕ: ОЩУЩЕНИЕ БЕСПРЕДМЕТНОСТИ

“Живопись есть сконструирование цвета в общую массу, которая является живописной тканью”; и второе: “Живопись есть проявление чувств к цвету и выражение через конструирование последнего своего контакта с цветным явлением”. Поэтому каждое явление, называемое в общепринятой предметом, для живописца является не чем другим, как только беспредметным цветовым явлением, не обусловленным цветовым условием. Каждый потому предмет для живописца есть та или другая беспредметная комбинация цветов, составляющая собой тот или другой вид живописи, или цветописи”⁴⁷.

Предмет представляет собой форму, но без цветовой наполненности предмет не воспринимаем. Чувственное восприятие, движимой цветом ассоциа-

⁴⁵ Кандинский В. Избранные труды по теории искусства: В 2-х т. Издание второе, исправленное и дополненное. Т.1, С.91

⁴⁶ Винчи Л. да. Суждения, С.44

⁴⁷ Малевич К. Чёрный квадрат. — СПб.: Азбука-классика, 2008, С.232

тивностью, оживляет предмет. Для живописца предмет не представляет собой существенной значимости, предмет воспринимается “беспредметной комбинацией цветов”. Полагаясь на силу чувственного восприятия цветов, эмоциональное отображение в произведении предмета рисования может менять свою форму, искажаться под натиском цветовых ощущений. Умение видеть цвет и чувствовать его становится для художника частью его созерцательного пути; преобразование предметного окружения посредством конструктивного обезличивания самих предметов сочетаниями, соотношениями, ритма цветов, помещает художника в мир чувственного. Эмоциональное восприятие вещественных форм раскрывается в цвете.

“Форма и цвет связаны друг с другом неразрывно. Существует только цветная форма или, что то же, оформленный цвет. Всё видимое состоит из частей, которые выступают в равной степени как некие формы, или же как некие цвета, или как оттенки, в зависимости от того, на какое свойство в данный момент направлено внимание. Протяжённость, количество, местоположение отдельной части называется формой, её содержание, её основное свойство именуется цветом, степень её освещённости — тоном. Граница формы проходит там, где заканчивается один цвет и начинается другой. Человеческий дух расчленяет явление на составляющие”⁴⁸.

В процессе создания произведения в живописном ходе писания, художник, мастерством своим, средствами выразительности живописи (краской) создаёт предметную форму, отображённую через цвет, то есть вносит настроенное существование предмета. Извне получаемые ощущения приводятся в форму.

Цвет вызывает эмоциональную насыщенность предмета⁴⁹. В подтверждение тому показательным объяснением могут служить циклы работ Клода Моне (“Водяные лилии”, “Руанский собор” и др.), поскольку серия состоит из различно вариативного цветового воспроизведения одной и той же формы; открыто доверяясь визуальному восприятию, за гранью предметной видимости выступает беспредметное ощущение настроения изображаемого, благодаря цветовому насыщению. Цвет преображает форму настроением, и только тогда выявляется существенная форма, понимание изображаемого через чувственное. “Форма в большей степени обращена к разуму, цвет обращён скорее к чувству. Цвет воздействует непосредственно, как символ”⁵⁰.

Произведение несёт в себе создание — созерцательно, отступив от первого эмоционального восприятия, окунаемся в само исполнение, то есть в самую творческую составляющую произведения. Цвет, будучи оформленным, начинает говорить; отношения цветов, контрасты, сочетания, фактура и ритм сходятся в гармонии/дисгармонии, которая движется к образному насыщению настроения, то есть приводит статичность изображаемых предметов к динамичному отображению их впечатлением. Живописная форма писания предме-

⁴⁸ Фридендер М. Об искусстве и знаточестве, С.33

⁴⁹ Бибихин говорит об эмоциональном восприятии цвета, отождествляя его с музыкой, как наиболее абстрактной в своём содержании: “...имело бы смысл взять из музыки и применить к цвету слово тон или, вернее, тональность. Тогда станет прозрачнее связь цвета с настроением и состояниями, которые могут быть вызваны цветом или ищут выражения в нём”. Бибихин В. Витгенштейн: смена аспекта, С.500

⁵⁰ Фридендер М. Об искусстве и знаточестве, С.34

та посредством краски и цветовых ощущений позволяет *предмету открыться беспредметной своей выразительностью*⁵¹.

“Ум живописца должен быть подобен зеркалу, которое всегда превращается в цвет того предмета, который оно имеет в качестве объекта, и наполняется столькими образами, сколько существует предметов, ему противопоставленных”^{52, 53}.

СНОСКА 7

ПРОСТРАНСТВО

Подход в живописной части произведения требует обратиться к натурному предмету как к беспредметному соотношению цветовых пятен. При этом цвет учитывает тепло-холодность, тон, насыщенность, прозрачность, светотень, контрастность, дополнение, фактуру — такое соотношение цветовых пятен образует форму. Подчинение общей композиционной направленности создаваемого требует наложения живописной (цветовой) формы на абстрактное составляющее рисуночной (графичной) формы композиции (если это произведение не выполняется в технике “Аля—Прима”). Если работа ведётся поэтапно от рисунка к живописи, то беспредметная цветовая форма писания подчиняется линейной структуре (композиции) рисуночной формы и обретается в ней — здесь приступает к значению *краска*, но не цвет. Цвет — беспредметная ассоциация, *работа с цветом* выражается *краской*. То есть *соприкосновение* цветовых беспредметных пятен с линейно—тоновым выражением графики в единой композиции при техническом исполнении живописной части работы обуславливается *поведением краски*. Когда цвет учитывает фактуру, перекрывания, насыщенность и прозрачность, приступает к действию *краска — цвет приводится в движение через выражение особенностей краски*. Следуя настрою абстрактной композиции рисунка, как предпосылке живописного хода, накладывается цвет действием краски. Действительность живописи происходит путём выражения особенностей краски. Краска наличествует бездной воз-

⁵¹ “Когда старый художник рисует кувшин или дерево, он исходит из предположения, что каждая вещь имеет свои очертания или внешнюю форму, которая чётко отграничивает одни вещи от других. Точно уловить абрис предметов — вот страсть старого художника. Импрессионисты, напротив, полагают, что эти очертания иллюзорны и нашему зору не дано их различить. Если мы присмотримся к тому, что мы видим, когда смотрим на дерево, нам откроется, что у дерева нет чётких контуров, что силуэт его смутен и неотчётлив, что отделяют его от всего прочего вовсе не несуществующие очертания, но многоцветная гамма внутри самого объёма. Поэтому импрессионизм не ставит себе цели нарисовать предмет, — он добивается изображения, нагромождая маленькие цветные мазки, сами по себе неопределённые, но в совокупности рождающие представление о мерцающем в воздушном мареве предмете. Импрессионист пишет кувшин или дерево, а на его картине нет ничего, что имело бы фигуру кувшина или дерева. Живописный стиль импрессионизма заключается в отрицании внешней формы реальных вещей и воспроизведении их внутренней формы — полихромной массы”. *Хосе Ортега-и-Гассет*. Эстетика. Философия культуры. — М.: Искусство, 1991, С.180

⁵² *Винчи Л. да*. Суждения, С.38

⁵³ *Бибихин В.*, разбирая труд *Гёте* о цвете, говорит: “Гёте не редуцирует цвета к составляющим, они у него первоисконные явления природы и оказывают самостоятельное нравственное действие на душу безотносительно к форме и фактуре материала, на котором мы их видим, — гармоническое, характеристическое (показывающее нрав, натуру, характер), иногда дисгармоническое, но всегда значительное, внедряющееся в область нравственности”. *Бибихин В.* Витгенштейн: смена аспекта, С.464

возможностей, и демонстрирует своим поведением в произведении почерк художника.

Абстрактная композиция художественного творения есть *связующее подчинение* живописной формы рисуночной основе в действительности произведения⁵⁴. Творческая составляющая произведения сохраняет все ходы взаимосвязи живописи и рисунка, визуальное восприятие держит создание настроения.

Обращение к рисунку заставляет обратиться к сущности предмета через *пластику* его — образ натурального предмета подчиняет линии настроению, движение линий характеризуются образной составляющей изображаемого. *Выявление предмета из окружения сущностным образом задаёт характер пластики изображаемого*. Воображение выстраивается целостным восприятием создаваемого, художник, определяя главное и игнорируя второстепенное, в творческом процессе оформляет рисунок средствами его выразительности — коими являются линия и пятно. Линия пластикой строит образ и уводит пространство, акцентами собирает объём, формирует преобразённый предмет. Пятно, схожим поведением, как контраст и дополнение линии усиливает своим вмешательством выразительность рисуночной формы. В рисунке определяется светотеневой разбор, пластика, формируется абстрактная композиция, рисунок представляет собой основу рисования, последующая живописная форма обустраивается на рисуночном основании своими средствами выразительности.

Пространство творческого процесса принадлежит художнику, действительность создаваемого руководствуется настроением, заданным обращением мастерства художника и предмета через чувственное восприятие. Живопись и рисунок своей выразительностью существуют в пространстве творческой действительности художника.

⁵⁴ Формирование цвета, подчинение общей целостности в композиции: “форма здесь не вторична к содержанию в том смысле, в каком очертания вторичны по отношению к цвету, когда мы видим собственно только переходы цвета и прорисовываем границы между ними на свой страх и риск. Взятие цветного (пёстрого) в матовые рамки — другого рода. Если всякая граница между переходами цвета внутри картины условна, то рамка картины безусловно необходима, потому что бескрайней или неопределённой в протяжении картина быть не может. Взятие художником изображаемого в фокус и масштаб входит в творческий акт настолько, что его может оказаться достаточно для создания произведения. Рамка картины легитимируется, освобождается от вторичности, получает тот же статус, что и цвет, очертания внутри неё. Рамка вырастает в содержание и на каждом шагу формирует его. В логической рамке фразы присутствует жёсткая определённость мира. Через рамку каждая фраза относится прежде всего к целому и потом, уже отмеченная им, берёт в своё содержание аспект.<...>

Картина не только берётся в рамку, но и с самого начала диктуется ею. Формой (любого) мира определяется его содержание”. Библихин В. Витгенштейн: смена аспекта, С.503

СНОСКА 8**ВООБРАЖАЕМОЕ: ОБРАЗ**

“Образ говорит с нами, и кажется, будто он обращается к нам изнутри нас. Но изнутри — это ещё мало сказать; ведь тогда “изнутри” означает тот уровень, где нарушается сокровенность личности и в этом движении указывает на грозное соседство некоего смутного внешнего, представляющего собой мерзкий фон, на котором образ продолжает утверждать вещи в их исчезновении. Итак, он говорит с нами по поводу всякой вещи из меньшего, чем вещь, — но и из нас, и по нашему поводу из меньшего, чем мы, из того, меньшего, чем ничто, которое остаётся, когда ничего нет”.

*Морис Бланшо*⁵⁵

Образ держит форму предмета, впечатление *настоящего* до погружения в истинную неопределённость предмета⁵⁶ — “...образ...представляет собой предел подле неопределённого”⁵⁷. Образ — нематериальное, бесформенное, загораживающее суть впечатление. Образ *статичен*, представляет собой замороженный кадр, следует продолжением предметной формы, не вникая в вещественную её составляющую, но загораживая её. Предметный образ — “явление сходства и отражение” предмета — поскольку процесс творения преобразует предмет, в самом произведении изображаемое является *подобием* самого натурального предмета, то есть в картине предстаёт образ изображаемого.

Образ в недвижимости своей отвергает настоящее присутствие бытийственности вещей, но внешним подобием связывает изображаемое с визуальным впечатлением его.

СНОСКА 9**ВДОХНОВЕНИЕ**

Орфею нужна Эвридика как вдохновение. С ней он быть не может, она не нужна ему живой — это убьёт образ Эвридики и ему нужна будет другая Эвридика. В стихах он воспеваёт её, думает и мечтает о ней (вот истинная страсть, движение его творчества). Но женщина рядом находящаяся с Орфеем — излишний элемент, элемент бытия и отвлечения от главного. Орфей *одинок*. Эвридика же — также неважный элемент. Она представляет собой лишь образ. Важным является не проявляться (главное — не говорить). *Она незначима, лишь образ. Безобразна* в своей обретённости. Важен лишь Орфей. И всё для Орфея. Только ему принадлежит творчество.

Не Эвридика является вдохновением, но нестерпимое желание обладать ею, без мысли об искусстве. В моменте вдохновения нет творческого созерцательного, но есть миг обладания (обладание не есть искусство).

Желание — вдохновение, вызванное посторонним, обладание.

Вдохновение — миг, влекущий к действию, к владению, но не обещающий успешности, наоборот, *вдохновение несёт собой сомнение и провал*. Вдохновение — это только *настоящее* существование (существование только в настоящем), несущее двоякость последствия. “Вдохновение предрекает Орфею

⁵⁵ Бланшо М. Пространство литературы, С.258

⁵⁶ Образ обращает внимание на свои контурные очертания, на внешнее восприятие образа, *направленное от* образа как статичного кадра к смотрящему.

Образ воспринимается как принадлежащий виденному.

Заобразное видение — в действительность первоначально виденного образа — разрушает образ на составляющие его, формирующие этот образ состояния, которые принадлежат образу как изменчивые его состояния и не позволяют идентифицировать образ как единое бездвижимое конкретное и неизменчивое. После заобразного видения первоначально виденный образ движется в сторону переменчивых состояний и составляют уже другой (или другие) образы. *Любая попытка заобразного видения разрушает статичность образа.*

⁵⁷ Бланшо М. Пространство литературы, С.258

крах, и крах несомненный, но не обещает взамен успех его искусству, как не обещает и того, что творчество принесёт Орфею заветный триумф, а Эвридике — возвращение к жизни”⁵⁸.

Взгляд Орфея — утрачивание созидания. “Созидание для Орфея всё, кроме этого долгожданного взгляда, с которым оно утрачивается...”⁵⁹.

Само ожидание момента, ночи Эвридики (как подготовка, предварительная работа к произведению) гораздо благоднее, одухотворённее, чем сама ночь, миг взгляда Орфея, возвращающего его от искусства.

Эвридика как тень, грех. Орфей под вдохновением, взглядом своим спускается на миг в эту тень, отрекаясь от искусства, но после, потеряв её, снова возвращается к стихам, к искусству, чтобы, уже *прикоснувшись и отречась* от Эвридики, *умереть в творчестве*.

Взгляд Эвридики, *обладание* ею — *понимание*. “Взгляд Орфея связывает вдохновение с *желанием*”⁶⁰. “Бесконечное ожидание” — то, что предвосхищает миг вдохновения.

СНОСКА 10 ОДИНОЧЕСТВО

Всё безумное выражается в *замкнутости* существования, то есть диалоги, проходящие в одном и не позволяющие принятия позиции стороны одного от того же самого одного, приводят к *постоянно наличествующему вопрошанию*, что есть *открытость* миру. Но, поскольку диалог не впускает в себя второго вопрошающего, он не имеет выхода, в чём и *заключается* открытость. Непосредственное созерцание мира есть диалог.

Тяжёлое состояние одного приводится безвыходностью наличного спора. Если рассматривать существующий спор как творческое восприятие мира, то выходом его могло бы послужить искусство. Художественное творение вмещает в себя практический выход внутреннего созерцания окружающего внешнего, что является связующим одного с им же воспроизведённым, значит *взаимопринадлежным*, то есть раскрытие замкнутости происходит в искусстве. Но оставляет *одиночество*.

Если суть художника заключается в творении произведения, то есть в самом творчестве, для художника должен быть диалог материального проявления вещественного и внутреннего насыщения содержанием постоянно присутствующим. Смысловую нагрузку *произведение* показывает собой как *создавание*, само смыслом не является, но является демонстрацией произведения художника⁶¹. *Облачая в форму настроение, художник создаёт произведение искусства, отпускает созданное в самостоятельность. Действительность, вос-*

⁵⁸ Бланшо М. Пространство литературы, С.177

⁵⁹ Там же, С.177

⁶⁰ Там же, С.214

⁶¹ Богатов в своей работе рассматривает Делёза, который говорит о предложении, которое вызывает интерес, мысли по поводу, рассуждения, действительность процесса, то есть создание предложения из суждений, интерес в производстве предложения, которое до и после, но главное, во время его создавания порождает интерес. То есть само предложение смыслом и интересом не является, но только его порождение: “...то, что называется смыслом предложения, есть именно интерес, который оно собой представляет. Не существует иного определения смысла, и он появляется только с новизной предложения” (Делёз Ж.). Приходим к искусству, как к бессмысленности в необходимости ставить его целью, но как способного породить действительность интереса. Богатов М. Искусство Бытия, С.18

произведение характеризует творческую суть художника. То есть его бытие. Поскольку диалог художника производится вследствие действительности создаваемого, порождён самим художником, то принадлежит ему как единение творческого совершенства. Внешнее воздействие настроения (вдохновение) на художника оказывает движение, сопровождающее все ходы создания, которого, впрочем, может и не быть, оказавшись во влиянии независимых внешних влияний (вдохновение выступает как случайность), но может быть вызвано путём самого творческого процесса (подчинение вдохновения творческому). “Вдохновение — это награда за каторжный труд” (И. Репин).

Художник оказывается одиноким в действительности произведения, порождённой им же самим. Художник обречён на одиночество, поскольку только в нём происходит творчество, создаётся художественное творение. Веч[щ]ное возвращение⁶².

“Одиночество творения (произведения искусства, литературного сочинения) раскрывает нам одиночество ещё более существенное. Ибо оно исключает самодовольную замкнутость индивидуализма, не ведает о стремлении к отличию, выделенности, и его не расстраивает даже то, что к выполнению дела, занимающего всё время суток, которое оказывается в распоряжении художника, сохраняется какое-то мужественное отношение. Тот, кто сочинение пишет, поставлен отдельно, но тот, кто написал его — отставлен. И, — даже гораздо более: тот, кто отставлен, о том не ведает. Такое неведение хранит его, отвлекает, позволяет ему и далее подвизаться в этом деле. Ибо писатель никогда не знает, завершено ли творение. И то, что он завершил в одной книге, он вновь начинает или уничтожает в другой”⁶³.

Импульс, движимый собственной вопросительностью, есть свободный *от*, что является *творческим*. Никакие внешние *принадлежности*, по определению своему, не освобождают. Только искусство даёт возможность *независимо* пребывать в свободной действительности, отрешённой от внешнего окружения другими одним, что есть творчество⁶⁴.

⁶² Веч[щ]ное возвращение как “...вечно длящееся продолжение реальности...” (Пруст М.), замкнутый круг. Непрестанная действительность в творческом созидании, создание. Обращение к природе как к поиску, задавание вопросов — “постоянно наличествующий спор” (Хайдеггер М.), диалог. Беспокойное бесконечное движение. Замкнутость в становлении открытости.

⁶³ Бланшо М. Пространство литературы, С.11

⁶⁴ Стать временем означает пребывать в творчестве, становиться глазом принимающим, обратиться в созерцание. “...Эта пустая (в смысле бессмысленности) длительность есть именно то, что как одаряет силой (в смысле: делает силу действительной), так и порождает слабость (в смысле: лишает надежды на самостоятельное существование собственного во времени как таковом, взятом самом по себе)” (Богатов М.). Становление себя во времени обрекает на бессмысленное существование себя как собственно принадлежащего себе же, поскольку положение в творчество зависимо от того, что провоцирует движение этого творчества. Созерцание природы полагается в раскрытии природы. Богатов М. Искусство Бытия, С.16

“Любое крупное произведение искусства следовало бы рассматривать как всякое другое произведение природы. Сперва его надо рассматривать в его эстетической сущности, а потом, минуя этапы его развития и тайну его сотворения, следует думать о том, что волновало и увлекало в нём самого творца” (Амедео Модильяни)⁶⁵.

Невообразимое существование полной безобразности поглощённое в формировании творческого нахождения и отпущения того, что никогда не может ни принадлежать, ни быть открытым. Оставаться непричастным оборотом в созерцании и только. Смысловое погружение оставлено на поруки зрительского глаза, что никоим образом не достигает и не может быть достигнуто самого предмета рассмотрения и творца, позволяющего этому предмету стать, то есть быть. Одиночество всепоглощающее предваряет действительность и сохраняется в ней. Предмет самообразностью существования выносится на суждение без защищающего его позволителя, мастер оказывается за рамой критического разбора, как и само творение его.⁶⁶ *Рассмотрение и дискуссии,⁶⁷ благотворно выросшие на почве произведения искусства, которые недостаточностью своего эмоционального обогащения безпретенциозностью обоснования, провоцируют неверие в бессмысленность искусства и потому единственно*

⁶⁵ *Виленкин В.* Письма Амедео Модильяни к Оскару Гилья (1901-1903 г.г.)// *Виленкин В.* Амедео Модильяни. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Искусство, 1989, С.49. Постоянные терзания неудовлетворённостью своими работами не позволяло останавливаться в отчаянии, Модильяни работал неудержимо, много, сосредоточено, когда не было возможности писать, он наблюдал за природой, людьми, уходил в созерцательное одиночество. Его размышления о живописи как о природе, о творении как самостоятельном самодостаточном мире, полагались им догматизмом. Работы Модильяни представляли видение его природы, человека (человек его интересовал более всего), именно видение, но не изобретение новых форм выражения. *Виленкин о Модильяни: “Когда Амедео рассуждает, вполне в духе Ницше, о субъективном и объективном смысле творчества, настаивая об отделении творца от творимого, он может ещё тут же спохватиться и, оборвав красноречивый пассаж, назвать его “чистым догматизмом”*” (Там же, С.54).

⁶⁶ Это попытка присвоения эстетики произведения искусства. Произведение искусства самостоятельно, составлено из совершения его (творческий процесс), бессмысленно. Эстетика пытается показать “достояние его (искусства — Н.К.) достоинства” в отставленности, то есть эстетика рассматривает как цель, суть искусства само произведение искусства, но не творческий процесс создания. Эстетическому взору предстаёт произведение, которое сохраняет собой иллюзию сути.

⁶⁷ “Любое художественное изображение призвано сделать доступным восприятию физического глаза то, что было увидено глазом духовным и воплощено тем или иным практическим способом. Увиденное представляет собою совокупность чувственно воспринятого и духовно упорядоченного. Соотношение этих двух факторов и определяют всё бесконечное многообразие весьма отличных друг от друга художественных методов, которые имели место в процессе исторического развития.

В своих попытках постичь тайну искусства, эстетики, опираясь на Платона, трактуют изображаемый объект не как явление, данное здесь и сейчас, а как некую идею, то есть некий образ, возникший в результате множества зрительных впечатлений и закрепившийся в нашем воображении как нечто совершенное, прекрасное, не замутнённое никакими случайностями. Это учение, разумеется таит в себе немало опасностей для художника и вряд ли может служить критерием оценки того или иного художественного произведения (к счастью, эстетика и художественная критика не слишком связаны друг с другом), но вместе с тем нельзя не признать, что при осторожной интерпретации в этом учении можно обнаружить некий универсальный принцип”. *Фридендер М.* Об искусстве и знаточестве, С.31

возможное толкование художественного творения *обращается к диалогу смотрящего*. Разговор возникший *благодаря*.

Не то что было показано повлияло, но то, что не было показано, потому как не было найдено. Жаль, но не жаль что так.

“...Наши суждения о красоте в природе зависят от художественного опыта. Ведь наслаждаться красотой природы мы научились у художников”⁶⁸. Суждение природы от искусства.

Если самостоятельное произведение возвращает содержание и смыслы (уже имеющиеся, но возвращённые только и потому увиденные) смотрящему, то тем самым произведение рефлексирует природой вещей. “...Мир претендует на одарение производящими природу замыслами...”⁶⁹. Произведение выступает в роле мира, указывающего на природу, формирует впервые то, что окружает — природу узнаём по образу. Природное обращение полагается в художественном творении. Абстрактное воздействие ассоциативным ходом даёт представление, но не обоснование. Заобразное видение, что есть созерцание, содержит действительность художественного творения, движение внутримирного составляющего, которое и является суть бессмысленного. Векторное направление вглубь первого впечатления отрицанием, но не доверием, показывает содержание. Оставание в себе и замыкание произведения искусства на смысловом поиске в себе закрывает доступ к пониманию искусства, ведёт только лишь по проулкам самого себя.

Что-то то, что могло быть причастным другому — ничейное, оказалось всё правдой ничейной и свободой своей. Нет никакой правды сказывается — только *то, что есть*. Действительность.

Вот бессмысленность нахождения — *сказано то, что сказано*.

⁶⁸ Фридендер М. Об искусстве и знаточестве, С.65

⁶⁹ Богатов М. Искусство Бытия, С.37

СНОСКА 11
[ФОРМА]⁷⁰САМООБРАЗНОСТЬ СУЩЕСТВОВАНИЯ: МОЛЛОЙ⁷¹

Подверженный *наивысшим* насыщением Моллой представляет собой искажённое визуальное восприятие в момент нахождения самого любого другого, которому представление восприятия отсылает, тот, находящийся в действительности Моллоя, видимые искажения телесной формы воспринимает как состояние образа, созерцательным путём действительности заобразность открывает саму действительность с отсутствием существенного наполнения, то есть бессмысленность направленности, но отражение настоящего. Одиночество пребывания Моллоя замыкается в самостоятельности, безобразная форма которого обусловлена существованием нахождения *искажённого (как отражение внешнего через чувственное в оформленное существование)* окружения в самом Моллое, тождественное пребывание созданного и действительности приходит к выражению образа постоянно присутствующем, *длящимся*, постоянное нахождение в образном/безобразном *движении* обращает к одиночеству пребывания Моллоя в самообразности существования.

⁷⁰ “Здесь форма есть содержание, содержание — форма” (Беккет С.) Моллой как художественное творение, персонаж, показывает собою существование отдельное от его создателя. Попытка рассмотрения созданного образа *свободного от художника*, без проведения связи понимания для зрительского восприятия, то есть рассмотрение *того, что сказано*, исключаящее смысловую нагруженность, поскольку бессмысленно. Наделение смыслами произведения отдаляет от существенного нахождения произведения в его исполненности, потому дабы увидеть действительность создавания, требуется смотрения вглубь, или насквозь, но никак не *от* произведения. Моллой — образ *искажённой действительности*, предмет отражающий собою внешнее окружение, *рефлексия*, собранная в *удержание* — тем одухотворённый, но не несущий смыслов — *самостоятельный*.

⁷¹ Беккет С. Моллой. — М.: Текст, 2008, С.301

ПОСЛЕСЛОВИЕ: ОТСУТСТВИЕ

Произведение искусства в мире популяризируется приверженцами эстетической науки, что представляет собой связующее векторное звено произведения искусства и общества. Векторное определение говорит о направленности в одну сторону от искусства, как образа к смотрящему, но векторное направление не направлено вглубь, в заобразное существование художественного произведения, где наличествует безобразность. Художественное творение сохраняет действительность создавания, что есть суть произведения. Сказано то, что сказано — заставляет обратить взоры смотрящих вглубь, или насквозь, в действительное нахождение художественного творения. На впечатления кладутся основные мероположения понимания или популяризации искусства. Но подобное положение по отношению к самому художественному произведению косвенно — учитывая провокационное движение образа как ассоциативное восприятие первого внешнего видения, что есть возвращение смотрящему себя, но не произведения. Произведение искусства имеет отношение к возвращению, поскольку возвращение порождено самим произведением в его образной форме. Имеет ли смысл произведение искусства для нахождения его принадлежности к миру общественного, отречась от концентрирования внешнего его восприятия как единичную смысловую возможность в пользу заобразного видения вглубь художественного творения? Извне получаемые ассоциативным восприятием смыслы приписываются критическим судьям как принадлежность самого произведения искусства. Полное непонимание, отрицание противится признанию бессмысленного пребывания художественного творения, отстраняет как *мир самостоятельный* и чуждый *миру бытующего* в своей *целостности*. Неверие в существование того *что* сказано, в *действительность* художественного творения (где *что* становится *как*), мотивирует поиски смыслов, но и отдаляет от самого произведения. Само произведение, в словесной структуре говорит о создавании, то есть о нахождении творческого процесса, действительности. Что формирует свой собственный *мир*, то есть *самостоятельный мир*; мир, который порождён художником, но не принадлежит художнику как его мир. Произведение сохраняет действительность творения (*помнит*), в действительности, в творческом совершении художник имеет место быть, но не в самом произведении. Рассматривание исторического сложения произведения искусства даёт представление об истории и личностном представлении самого творца, но не несёт представление о самом сущностном составляющем произведения искусства, поскольку в произведении художник отставлен. Современное искусство переименовывает понятия ценностей и не заботится о творчестве как единственно возможном бытии художника, но обращает целью произведение как конечный результат (здесь отсутствует вопрошательность, которая является условием положения в творчестве), зачастую в тщеславии своём целью производимого ставится эффект, что объясняется присваиванием именованной роли художественного творения самому творцу — подобное отождествление творца и творимого не имеет под собой творческого составляющего, где художник обречён на несуществование, на становление вопросительностью самого бытия, выраженного действительностью, но желание сделать искусство продуктивным и обращённым принадлежностью автора, дабы осуществиться не в открывании, но в смерти творчества. Что есть перформативный акт, но не есть искусство. Эта попытка переосмыслить выставку, как нахождение (*сохранение*) произведения искусства, но выставить творца в качестве самого произведения, что ведёт к исключению искусства как такового, исключает открытость мира — это смертоносное политическое (общественное) обращение. Но не творчество, не искусство.

Обращение к произведению для его понимания требует концентрирования на созерцании стоящего перед нами художественного произведения. Временное пространство, отделяющее зрителя и произведение, есть движение мысли обращённое в образном формировании видения. Образное сведение выражается формированием общественного взгляда как обращение в созерцании *мира*, открытия природы. Обращаемся к искусству для понимания природы.

Произведение предстаёт в качестве своего собственного мира, дающего предмет разговора (размышлений), то есть является самостоятельным бытующим в своей самообразности целым. Природа предоставляет замыслы для воплощения их в искажённости художественного совершенства, но само произведение в своей сделанности отставлено от влияния художника как создателя искажённого мироощущения и представляет уже свой собственный мир. Эстетическая задача располагается во временном пространстве редукции произведения к зрителю, определяется политическим установлением, что само по себе говорит о том, что понимание, или нахождение в эстетическом поле рассмотрения произведения искусства, не может полностью принадлежать произведению, как и не может провести жёсткую границу отношений (принадлежностей, то есть не может указать *что* именно есть произведение искусства, *собственное искусства* без общественных примесей). Установление произведения искусства как произведение искусства утверждает в его “что”. Внутримирное содержание “что” искусства сохраняется в его “как”. Бессмысленность произведения как факт бессмысленности своим постановлением определяет искусство независимо от политического установления, что позволяет говорить. Но *что* говорить?

К СОДЕРЖАНИЮ: ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

К действительности: то *что* сущее не в сущем, но в его бытийственности, то есть в действительности — художник есть то, что он делает, либо произведение состоит в создавании — создавание это то, что есть сущее произведения. Способ бытования как проявление того, что есть. Поскольку внешнее сохраняется лишь в образе, как статичное нахождение того, что представляется, действительность как динамичность не может быть выявлена посредством полного доверия образному видению, но проявляется только впоследствии погружения в заобразное видение, то есть динамика собирается в статичном изображении, но открывание движения познаётся только погружаясь в заобразность видения, то есть с прилаганием усилий на созерцательное положение произведения (в заобразность).

Практика и теория, то есть то, что мыслится (мыслимое) становится отношением поведения бытия и тем самым формирует действительность относительно мыслимого — перемена отношения к ситуации меняет ситуацию. Художник создаёт картину — передаёт видимость действительностью в творческом процессе, созерцание предваряет делание, но и является так же творческим процессом, как теоретические размышления, которые позволяют формироваться видению, то есть изменению отношения к существующему, но немислимому до того момента — практическое выражается уже в созерцании, потому как формируется *видение*, в художественном творении заключается эта действительность созерцания. Непрестанное нахождение в творческом поиске есть то обращение к сущности вещей, которое требует постоянного вопрошания и со-

мнения — успокоиться, значит умереть в безвозвратном течении бессмысленных действий, положиться на жизнь как цель. Полагание в смерть мотивирует нахождение вопросов.

Понимание, ответ на вопрос не ведёт к завершению вопроса и перехода к следующему вопросу, но понимание ведёт к открытию, к действию того, ради чего ставилось вопрошание. Понимание как вдохновение или озарение, которое провоцирует действительность, то есть именно с понимания возникают вопросы — что есть *творчество*. Творческое вопрошание до понимания полагается в созерцании. Открытие видения требует ещё больших сомнений, а значит вопросов провоцирующих вопросы, которые раскрываются или не раскрываются в художественном произведении. Само художественное произведение говорит о сущностном содержании действительности, то есть цель открывания вопросов в самом открывании. Завершение вопроса может означать успокоение, то есть смерть. Творческий процесс требует нахождения в настоящем времени, то есть непрерывно пребывать — таково условие понимания — понимать, чтобы действовать.

Произведение сохраняет в себе действительность создания. Художник не может ставить целью само художественное произведение, поскольку это будет означать завершение творчества. Художник, писатель может являться таковым при условии творческой действительности. Работу (произведение) он отпускает в самостоятельность как художественное творение, полагая своей целью дление действительности в непрерывном творчестве. Начиная одну работу и отставляя её, приниматься за другую — есть становление вопросов постоянно открытыми, что и есть творчество. Само произведение, будучи отставленным, формирует самостоятельность (от художника), которая представляет себя в образе своего *собственного мира*.

Собственный мир искусства — таинственная территория, которой приписываются смыслы в политическом прикосновении, поскольку признание искусства как бессмысленное ведёт к отчуждению его от людского восприятия и понимается как отдельно стоящее, ненужное и обречённое пребывать в своём одиночестве — человек не согласен казаться бессильным по отношению к тому, что свободно бытует независимо от него. Человеческое тщеславие придумывает смыслы отдельно стоящему, в надежде приручить искусство себе, сделать его принадлежащим и зависимым. Истина говорит об обратном подчинении: природу воспринимаем *от* искусства, то есть произведение позволяет впервые увидеть природу. Искусство формирует мировоззрение, учит видеть. Понимание произведения обращает к действительности создания его, то есть к художественному процессу. Наделение смыслами произведения обращает *от* произведения к самому смотрящему, но не *вглубь* самого произведения. Произведение имеет отношение к такому рассмотрению, поскольку спровоцировано именно им. Но смотрение *от* него уводит от действительности, здесь ставится *образ*, как первое *впечатление*, которое провоцирует *ассоциативное* выражение произведения; *собственные ощущения смотрящего* ошибочно принимаются за *собственное произведения* и нарекаются смыслом его (что может являться успокоением в том, что таким образом искусство приобщено к бытующему). Смотрение *вглубь* чревато ненахождению того, что могло бы принести успокоение. Политическое установление искусства есть обращение образа произведения как смысловое содержание мотивированное пониманием, что значит, принадлежности искусства человеку. Эстетическое рассмотрение произведения искусства без политического установления означает доверие истине, что позволяет увидеть *мир* искусства без предрассудков, то есть окунуться в созерцание *мира*; увидеть произведение как то, что оно есть,

то есть его действительность — производимая бессмысленность в нахождении создания.

ПРИСУТСТВИЕ В ОТСУТСТВИИ

Произведение всегда рассматривается уже *после*, когда оно явилось взору смотрящего отдельно стоящим — обращаемся к самостоятельному произведению искусства. Когда не слышим голос, оповещающий на *что* следовало бы обратить своё внимание, какие мысли должны сложиться в пику определяемого? — без установления приходит растерянность, которая есть первое движение в сторону обращения к искусству. Положиться на смотрение открыто, то есть, исключая предрассудочные рамки мысли, позволит обратиться к произведению искусства как к тому, что оно представляет собой. Что заставляет обращаться к художественному творению, если присвоить его можно лишь взглядом, но не постоянным — закладывая в памяти образующиеся посредством созерцания (открывания) произведения искусства мысли, изменные, непостоянные — *впечатление*.

Каким образом действует впечатление? Всегда *после*? Находясь под впечатлением от произведения смотрящий игнорирует это произведение как то *что* оно есть, но не может не считаться с ним, поскольку именно произведение породило то, что взволновало смотрящего.

Ощущения, переживания образуют состояние в форме *события*, то есть причастности к искусству.

То, что обрушивается на смотрящего, когда он предстаёт перед произведением искусства, обозначить можно как состояние. Какой мощью обладает произведение, если заставляет обратить на себя внимание тем, что является совершенно бессмысленным в нужде использования бытования бытующего? Художник производит своим существованием нечто, что питает общество настроением — положить себя в изгнание от общества для того, чтобы создать предмет настроения и разговора этому обществу?

Сам художник отставлен от произведения, и потому творение его действует на окружение независимо от мнения самого художника, предоставляя полное право на интерпретирование работы художника в ключевом ходе мысли обращённого к произведению взгляда.

[ОДИНОЧЕСТВО ТВОРЧЕСКОГО ПРЕБЫВАНИЯ ХУДОЖНИКА]

Художник отсутствует, но присутствует в создании художественного творения. Становление художника в предмет созерцания оставляет художника в полном, сущностном одиночестве (Бланшо), оставляет вне общества, но в природе, в вещиности. Сила видения как сила мысли поглощает в непрестанное безвременье, в настоящее. Попытки передать в своём творении открытие созерцания требуют мастера обратиться к средствам выразительности и учитывать особенности этих средств. Понимать материал, к которому обращается художник для своей работы, означает говорение на языке доступных средств для выражения содержания того, что открывается взору художника — здесь *что* становится *как*. Именно потому *создание* хранит собою *суть* произведения. “Художник воспитывает зрителя” (Фридлендер), обращает его внимание к видению, заставляет впервые увидеть то, что имелось, но не было оформлено для восприятия. Произведение формирует мировоззрение, взгляд смотрящего.

Перспектива, пространство, цвет, форма, тень, образ содержатся в работе. Художник в праве акцентировать тот/те моменты, которые оказались важны для него, то есть именно то что открылось, то что оказалось важным именно для этой работы, игнорируя несущественное. Видеть главное в таком обилии окружающего нас полагается в творческом становлении произведения. Нагромождение излишними деталями не составляет целостное восприятие, но наоборот, уводит в хаос разрозненности того, что окружает — то есть именно целое представляет то, о чём можно говорить. В каждой работе художник вновь обращается к вопросам видения, каждый раз заново открывая либо продолжая из работы в работы одно произведение. Вечное неуспокоение — то, что заставляет существовать.

СОДЕРЖАНИЕ ФОРМИРУЕТ ОБРАЗ, ЛИБО ИСТИНА ОБРАЗУЕТ ЛОЖЬ.

Принятие лжи за основу отхода как сокрытие направленное(ю) возвращение собственного. То есть ложь может формировать мировоззрение и, поскольку произведения меняют образ (учитывая направленность, приверженность и т.д.), обман виденного в произведении открывает своей разнообразной ложью разнообразный подход восприятия природного. Положение на ложь, приятие сокрытого за единственно возможное (или не единственное, веруя каждому изображаемому) позволяет обращать своё внимание на различное имеющееся, но лениво, поскольку неглубоко, потому как от образа исходного. Рассмотрение, или, вернее, созерцание произведения искусства *открывает* истину видения, что приводит к растерянности зрителя, потому как неизвестно смотрящему, каким образом поступать с истиной. Дальнейшее открывает то, что требует самостоятельного решения, то есть даёт истину, но не даёт инструкций, правил поведения, каким образом с этой истиной поступать.

Художник демонстрирует, точнее, предлагает возможности обращения с этой истиной в художественном творении (скрывая её в образы).

Но истина не есть одна, поскольку она подвижна и недостижима, художник пребывает в постоянном неудовлетворённом состоянии поиска и неверия. Никакие логические объяснения не могут послужить выявлению истины как окончание, и потому каждый раз художник в каждой своей работе заново идёт по пути ошибок и сомнения и не может оставить работу как единственно верную в своей открытости — как смерть творчества.

ПРЕДИСЛОВИЕ:
РАСПРЕДЕЛЕНИЕ РОЛЕЙ [ИСКУССТВЕННАЯ РАССТАНОВКА КАДРОВ]

Так что ж, выходит, что не может никак художник уживаться в мире этом, где так откровенно просто игнорируют его присутствие как такового, забирая из мастерских творение его, рассматривая картины эти, критикуя и посещая выставочные залы? Смотрят на работу художника, ругают и хвалят его за мастерство, за непохожесть, за страстность. Натура восхищается работой мастера, заказывает портрет лица своего, но разочарованно рассматривает черты изображённые художником — не принимают, значит себя как то, что можно видеть так — ухо не то, да глаз больше. Ревностно, сковано, не открыт искусству человек, если себя оберегает от прикосновения его. Но ведь прежде восхищало. Противоречия.

Как же сам художник бытует как художник — неприсутствует — значит, нет его, потерян? Либо присутствует только постольку, поскольку находится в работе своей? Ведомо, *произведение* интересуется внешних причастных к искусству общественных представителей, то есть тех, что к обществу причастен, то есть тех, кто есть, но не тот, кто от произведения отставлен как создатель его.

Обращаются интересующиеся искусством к искусству, но что думать либо чувствовать положено, когда смотрящего взгляд обращён непосредственно на произведение пред ним стоящее, не знают и потому обращаются за пониманием к тем, кто точно знает и укажет истинное положение дела происшедшего. Критики, искусствоведы, знатоки разворачивают свою деятельность на уже имеющемся (то есть на произведении), исторически сложном и обоснованном, доверяясь своему видению и вкусу чувства. Приобщение к искусству либо привношение искусства на поруки общества — такова задача эстетически настроенных бытующих. Различные подходы избираются для приближения себе того, что непонятно: обращение к личности самого творца произведения искусства, игнорирование личности самого творца произведения искусства. Эстетически принято полагать сутью производимого искусства то, что может являться изящным. Но что кроется в этом довольно абстрактном определении искусства как изящное — вкраивается то, чему следовало бы вкрасться в бытие бытующих. Происходящая постоянная работа приобщения формирует некий образ, который располагается в пространстве эстетического поля суждения и взаимосвязи искусства и общества. Поступательные движения в сторону искусства различны — интересно положение художников, иллюстрировавших произведения литературы, и поэтов, складывавших свои произведения по образу, увиденного ими в произведениях художника. Прикосновение образов.

Распределение ролей в общем бытовании как соединение в природном окружении тех, кто природе принадлежит.

Бытует бытующее, да не ведает того, что видит, до момента погружения своего взгляда созерцательного. Выставленные произведения говорят образом, воспитывают видение того, что не видно было: замечает смотрящий тот пейзаж, что расположен на картине художника, недалеко от дома своего — и холмы такие и дымка имеется, и деревья такие же мощные и ветвистые — ведь всё именно так как есть изображено. Столкнувшись с другим изображением природы другого художника, произведение обращает внимание смотрящего уже на другие особенности этого дерева. Искусство учит видеть. Природу же узнаём по образу. С портретом же интересная вещь происходит — сколько ракур-

сов, сколько образов, столько внешне непривычно похожего и неузнанного предстаёт в изображении человека. Когда происходит неверие в *первое увиденное* смотрящего своего лица искажённого художником, вступает в силу то негодование, которое потворствует снисхождению до созерцания уже не своего лица, но самого произведения, смотрящий обращается в заобразную действительность и тем самым впервые движется в сторону понимания — *открытие искусства в раздражающем чувстве желания видеть*. Гертруда Стайн, заказав свой портрет Пабло Пикассо, не узнала в изображённом на полотне лица своего, но портрет приняла и повесила его на отведённое для произведения искусства место. Длительное внимание, которое уделяла Гертруда своему портрету каждодневным протирающим пылью с творения Пикассо, заставило принять и полюбить портрет кисти Пабло Пикассо как произведение искусства; после Гертруда собрала коллекцию его голубого и розового периодов. Поскольку усилия приложенные не могут остаться прежнему мнению быть, смотрящий, прикоснувшись к искусству, навечно теряется в омуте неуспокоенного состояния собственных терзаний относительно полной неуверенности в собственном видении. Чувства, впечатления обращают состояние смотрящего в интерес который заставляет любить искусство как то, что так и не станет полностью принадлежащим ему. Смотрящий становится последователем искусства, приверженцем его. Полным доверием искусству может стать приятие изображённого как то что есть, признание образа, созданного художником, за увиденный в собственном виде своё внешнее подобие с поданной интерпретацией изображения на портрете. Искусство будоражит спокойствие.

Сближение к произведению искусства чревато беспокойному бытованию дотолле прибывавших в атмосфере уютного неведения бытующих. Но каким образом поступать с имеющимся теперь чувством видения никто не говорит.

Созерцание обременяет художника и не позволяет оставаться в бездействии даже в моменты жуткого нерисования. Расчленяя видимое на составляющие цвета, конструкцию, пластику, тон, фактуру, свет и тень заставляет пребывать в обществе постоянно сменяющихся образов, замысел которых производят параллельно с тем образом бытующие и не знающие о том. Присутствие художника в обществе обращает его к вещиности; но отдаться полностью только созерцанию без возможности самого творения, претит нахождению как присутствию. Потому экстравагантность присуща художникам как объяснение обществу тех моментов, когда художник справиться с творческим ходом прилюдно не может, то есть не в силах остановить нахлынувшее на него действие. Произведение рассматривается отдельно от художника, сам художник потерян, поскольку произведения его говорят за творца своего больше, нежели может сказать сам автор — насколько зайдёт понимание говорящего — неведомо. Положиться на абстракцию видения как абстракцию мысли приведёт к открытиям того *что* сказано.

Художник, наделённый талантом видения и художественного чувства, забывает себя, становясь предметом, который заинтересовал его. Неуёмная страсть познания приводится в форме произведения как действительность творческого процесса. Но продолжение бесконечной работы обрекает художника в изгнание. Художник, продолжая беспрестанно пребывать в творческом совершенствии, своим существованием обрекает себя на изгнание в одиночество. То, что даётся бытующему, не связанному с искусством, не находящемуся во влиянии того, что открывает творчество, оказывается тягостным для преодоления ху-

дожником, и наоборот. Искусство даёт право видеть, которое обрекает своего подопечного на нелепое существование во внешнем проявлении общественно-го положения, потому обособленность художника спровоцирована деятельностью его. Поведение художника совершенно не поддаётся никаким логическим объяснениям, поскольку зависимо от ходов его постоянного открывания чего-то, что беспокоит его — того, что требует постоянной работы мысли и видения. Совершенно бесполезный для общества художник примыкает к кругу говорящих тем же молчаливым образом, чтобы поддержать свою правоту в поддержании одиночества.

Художника, одарённого видением и порабощённого искусством, невозможно вырвать обратно из всепоглощающих лап в нормальное бытование никакими ухищрениями, потому как с неизвестностью открывшегося в творчестве приходит неуёмная уверенность в собственной правоте выбора отшельничества.

“Гюстав рисовал всё свободное время, покрывая стены и полы рисунками; даже серая детская блуза была использована в качестве холста для живописи. Отец с тревогой следил за артистическими упражнениями сына. Он хотел, чтобы Гюстав поступил в политехническую школу и стал инженером, подобно ему самому, или артиллерийским офицером. Чтобы отвлечь Гюстава от рисования, отец покупает ему скрипку, но это только способствовало выявлению другого артистического дара сына — музыкального. Юный Гюстав вскоре изумил своих друзей и соседей той лёгкостью, с которой он схватывал мелодии военных оркестров, игравших в парках города. Он был не только прирождённым художником, но и прирождённым музыкантом. “Он мог точно изобразить всё, что видел; он мог сыграть на своей скрипке всё, что слышал”, — отмечает один из его первых биографов, хорошо знавший Доре”⁷². Гюставу Доре на тот момент исполнилось только лишь одиннадцать лет.

Определённо явным становится то, что для художника выражение того, *что открывается* ему, состояний, видения его требуют обращения к искусству: потому как речь художника абстрактна, жесты выражения состояний полагаются в творческом поиске средств выразительности, формой говорения которых может состояться посредством музыкального, литературного либо художественного произведения.

С малых лет пришедшее понимание чего-то, что раскрывается таинственностью своей, непонятностью в применении к существующей действительности — как сновидения, явные реальностью мира своего, но, неявленные в бодрствовании — не может оставить в спокойствии бытующего как художника. Противоречия бытующего и художника вынужденно закрывают доступ иного чем произведение искусства обращения между собой.

“Детство было периодом самых сильных переживаний Доре. Именно в детстве ему являлись в сновидениях устрашающе-большие, жуткие, кошмарно-неодолимые образы; его детские сны и детские игры были полны демонического и забавно-фантастического, веселья и романтики, и с их помощью он создал себе царство, отгороженное высокой стеной от тех, кто не разделял его игр, — от взрослых и учителей”⁷³.

Художник твёрдо определён в своём отношении к видению: художник совершенно уверенно обрекает себя в изгнание от людского общества к обществу

⁷² Дьяков Л., Гюстав Доре. — М.: Искусство, 1983, С.9

⁷³ Там же, С.10

образов. Влечение *красотой* как виденными впечатлениями, выраженными в гармонии либо дисгармонии, захватывают целостностью своих состояний.

Создавая свои произведения, художники обращаются к природе за поиском замыслов. Творчество существует в действительности художника. Но действительность интересна тем, что обусловлена самим художником — художники в силу своей отчуждённости от мира людского совершенно не ведают о внешнем стороннем смотре на отношение их же самих к окружающим бытующим, что кажется странностью либо экстравагантностью либо неординарностью — определения, которые приписывают бытующие, столкнувшиеся с экстравагантностью тех, коих нарекают художниками, как характерные особенности творческих личностей, неспособно бытующих в общественном мире. Обращение к этому миру без становления произведения как слово, сталкивает художника с некоторыми затруднениями, поскольку личностное обращение необходимо как предмет зримости для воплощения замысла в творческом пространстве во имя становления произведения искусства. Различные способы пробуют художники для избегания этого обращения к бытующим — обращаются к сновидениям, воображению, собственному отображению в зеркальном виде, закрываются в мастерских и пишут произведения искусства. Но случайности в творчестве приводят к вынуждению выхода художника на свет улиц на поиски недостающего момента в работе.

“Интересно, что, работая над живописными произведениями, Доре лишь единственный раз обратился к живой модели, но сделал он это с присущей ему экстравагантностью.

Это произошло в 1874 году, когда художник писал картину “Орфей”. Образ Орфея не давался автору, и друзья посоветовали ему обратиться к одной известной натурщице, которая и рассказала эту историю его биографу.

Она пришла в студию на улице Байяр около десяти часов утра. Доре встретил её весьма обходительно и после нескольких пробных постановок выбрал удовлетворяющую его. Он начал быстро рисовать, бросив на неё один взгляд, второй, третий, а затем продолжал работу, уже не глядя на неё. Он рисовал увлечённо и долго, но ни разу больше не взглянул в её сторону. Тогда она изменила позу, но художник, казалось, ничего не замечал. Время шло, бедная девушка “позировала” три часа, а на неё по-прежнему не обращали никакого внимания. Наконец, не выдержав, она вскочила в гнев и воскликнула: “Мсье Доре, извините меня, но, может быть, вы объясните мне, что происходит?”

Доре вздрогнул, как бы от сильного удара, отбросил карандаш и бумагу и широко открытыми глазами уставился на неё, будто бы видел в первый раз. Наконец, он пробормотал: “О, мадмуазель, в чём дело? Могу ли я чем-нибудь помочь вам? Я считал, что я один!”

Девушка повернулась к двери, чтобы уйти, но тут взгляд её случайно упал на рисунок Доре.

“Он даже не сделал ни одной линии с моей фигуры, — говорила она друзьям. — На листе была изображена какая-то мужская голова. Доре заплатил мне столько, как если бы я позировала ему целый месяц, вместо одного утра. Но я никогда не стала бы повторять вновь этот опыт”⁷⁴.

⁷⁴ Дьяков Л., Гюстав Доре, С.88

Доверяя своей памяти и снам, но не доверяя бытующим, Доре уходил бродить больше вглубь самого себя, к образам, которые воплощались настоящим больше, нежели те образы, собиравшие себя лицедейством как позированием вне искусства, но в жизни обетованной. Потрясающая правдоподобность, происходящая в пространстве художественного произведения, поражает своим истинным происхождением — происхождением извне прикосновенным бытующего от художественного бытия.

“Доре обладал поразительной способностью зримо представлять слово. Причём созданный им образ не рабски следовал за текстом, но приобретал самостоятельную ценность, обусловленную высоким художественным качеством изображения.

Доре владел даром мгновенной импровизации, способностью настраиваться на ту тональность, которая была характерна для иллюстрируемого им автора.

Доре были присущи также особая поэтичность видения, умение подчинять отдельную деталь общему замыслу, превращать её в главное средство образной выразительности.

И, наконец, Доре обладал феноменальной зрительной памятью, позволявшей ему легко справляться с любой технической трудностью, мгновенно создавать композиции, поражающие правдивостью каждой детали и внутренней одухотворённостью”⁷⁵.

Полная свобода в изображении в границах чувствования обуславливает становление догматизма, которое определяет впоследствии художественные каноны. Видимое произведение целостностью своего состояния, обязано мастерству художника и умению его видеть. Технические особенности скрываются за образом, предстоящим произведению как созданию, которые и формируют удержание этого образа.

Доре много времени уделял тому, чтобы находиться в самом *ощущении* происходящего, бродил по городским проулкам, собирая образы и формы их воплощения, но не раздражая эти образы навязчивостью своего присутствия, дабы образы не исказились под тяготами позирования. Модильяни также признавал зависимость от бытующих, как тех, что являются порождением состояний для формирования образа *своего либо другого, но впечатлённого* ими.

А.Сальмон о Модильяни: “...попросив натурщицу раздеться, Модильяни долго смотрел на неё и тут же предлагал ей опять надеть рубашку или платье; тогда начинал писать.

Для портрета г-жи Сюрваж ему понадобилось только, чтобы она села за рояль и что-нибудь ему сыграла. Пока она играла ему пьесу Равеля, он за ней пристально наблюдал. Потом сказал: “Этого достаточно” — и принялся быстро рисовать. На другой день портрет был готов”⁷⁶. Так Модильяни работал, за один сеанс писал портрет. Натура присутствовала, но он изредка поднимал глаза, чтобы взглянуть на неё, при этом добивался сходства в изображении, но скорее даже сходство это было внутреннее.

“Чтобы работать, мне необходимо живое существо, необходимо видеть его перед собой. Абстракция иссушает, убивает — это тупик” — так говорил Амедео.

Модильяни был очень внимателен к людям, в портрете выстраивал человека в самой сути его, наблюдая за натурой, он схватывал то, что можно видеть только отречась от внешнего претенциозного пафоса, присущего каждому. Переда-

⁷⁵ там же, С.78

⁷⁶ Виленкин В. Амедео Модильяни. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Искусство, 1989, С.122

вая на холст лица настоящие в образе своей безобразности, красивые, или некрасивые. Увлечение скульптурой сложило форму изображения в живописи — его плавные или резкие линии, вытянутые фигуры, основательность, глаза. Модильяни был очень поэтичен в изображаемых лицах.

Модильяни был очень грамотен, начитан и, безусловно, очень обаятелен. В кармане его пиджака всегда находилась книжка стихов графа де Лотреамона “Песни Мальдорора”. Он декламировал стихи своих любимых поэтов наизусть при любом удобном и неудобном случае. Модильяни был очень поэтичен и в жизни и в живописи.

Каждая новая работа начинается по неизведанному, неписанному, то есть для художника не существует решённых задач, которые позволяли бы варьировать ими, словно пазлами, в процессе писания до нахождения точки целостности. Как минимум, такое собирание как варьирование не вызывает должного интереса в бытовании художника, дабы художник мог с полнотой в уверенности чувствовать своё неуспокоенное торжество над видением и воспроизводимым им в произведении искусства. Каждый художник по-разному осуществляется в своём творчестве, разные ходы действительности подвержены характерным особенностям самого художника. Многие художники настолько сильно оказались запертыми в собственном отшельничестве, что непосредственное общение или обращение к натуре становится тяжёлым испытанием для обеих сторон. Некоторые художники обращаются к натуре за вдохновением и погружаются в этом состоянии полностью; некоторые обращаются к натуре, не надеясь на получение вдохновляющей силы от простого человеческого присутствия и общения, но уповая единственно на сам творческий процесс как вдохновение и движение самого этого процесса, и погружаются в этом состоянии полностью. Сезанн работал с натурой, но для обращения с позирующим ему приходилось проявлять свои деспотические наклонности дабы усмирить природу в состояние недвижимости, иначе бытующий как натура оказывался бесполезным для художника. Поль Сезанн писал портрет в несколько подходов, длительно, и натура должна была позировать до момента исхода произведения.

Такое внимательное отношение к бытующему вызвано желанием понимать, поймать образ целого, собрать многообразие в единство одного существа. Художникам известна *изменчивая натура образов одного и того же предмета*, потому, дабы уловить целостность в состоянии виденного, художники избирают различные подходы рисования, полагаясь на своё *чувствование*, но не доверяясь *виденному* (полностью) — учитывая временное течение как влияние смены состояний одного и того же — что выражается в *искажении*.

“Милый Оскар,

Ты обещал прислать мне свой дневник, который ведёшь с тех пор, как мы расстались. Жду его с нетерпением. Я своего обещания выполнить не могу по той простой причине, что никакого дневника не веду. И не только потому, что пока ещё ни одно внешнее событие не проникло в мою жизнь, но и потому, что я убеждён, что внутреннее содержание души не переводится на бумагу, пока оно сохраняет свою власть над нами. К чему писать, пока ещё продолжаешь чувствовать? Ведь пока всё это лишь необходимые ступени развития, которые мы должны пройти, но смысл которых заключается только в конечной цели. Поверь мне, только творение, достигшее вершины и несущее на себе отпечаток каждой пройденной ступени развития, достойно быть выражено, быть переведено на бумагу. Сила воздействия и сама необходимость писания как раз в том и состоит, что писание даёт возможность не только выразить идею, но и отделить её от высказавшего её индивидуума, оставляя свободный путь для того, что не может или не должно быть высказано. Любое крупное произведение

искусства следовало бы рассматривать как всякое другое произведение природы. Сперва его надо рассматривать в его эстетической сущности, а потом, минуя этапы его развития и тайну его сотворения, следует думать о том, что волновало и увлекало в нём самого творца. Впрочем, это чистый догматизм.

...

Постоянное созерцание ландшафта альпийской природы, кажется, приведёт меня к одной из самых значительных внутренних перемен. Хотелось бы мне с Тобой поговорить о том, какая большая существует разница в произведениях художников, которые больше общались, сливались с природой, и тех, которые ищут вдохновения у себя в мастерской и хотят стать художниками в цитаделях самого искусства”⁷⁷.

Обращение к природе не менее удивительно, нежели обращение к человеку. Художники пишут, закрывшись в своих мастерских, либо выходят за границы своей мастерской, либо выходят за границы, но пишут в мастерских.

Коро выходил на этюды в леса, но композиция в произведении разительно отличалась от того вида, который он выбирал себе в качестве природы; Коро мысленно составлял нужное ему композиционное пространство и составлял его из виденного окружения, в котором оказывался — то есть мысленно пересаживал, менял местами, ракурсами, срубал деревья и ненужные веточки — такой способ мысленного коллажа показывает Коро как художника, который чувствует границы воспроизводимого им в произведении, — то есть умение грамотно расположить абстракцию множественного в целостность, избавляясь от второстепенных вещей, входит в творческий процесс как понимание, как чувствование художественного пространства. Иван Шишкин, проделав мысленно ту же работу, не ограничивался достигнутым и шёл с топором на деревья, оставляя копии своих художественных творений в когда-то бывших гущах леса, но преобразованных теперь в просторы по образу и подобию мысленно представленного вида. И только после намеренного преобразования, принимался за отображение виденного им, но уже на холсте, не отвлекаясь от прописывания каждой детали.

Представленная реальность оказывается недостаточной для дословного идеализирования её в произведении искусства, потому художник намеренно идеализирует её, искажая в творческом совершении, насильно повергая в подчинение композиционного настроения.

Константин Коровин обращался к природе как к натуре, которая сохраняет в себе множество замыслов для воплощения, но и требует от художника сосредоточения в созерцательном, посредством которого приходит понимание, явленное в творческом совершении. Для него не существовало различий как предпочтений в написании природы — человек это, рыба, или дерево. Коровин формировал виденное посредством абстрактного соотношения цветовых пятен; благодаря цветовому акцентированию, форма предмета приходит в состояние живого, обращает внимание на богатство окружающего нас цвета, на мастерство и видение художника.

Своим мастерством в произведении показывает серьёзное отношение художника не только к воспроизводимому предмету, но и к материалу, с которым художник работает. Живописец позволяет краске показать свои выразительные

⁷⁷ *Виленкин В.* Письма Амедео Модильяни к Оскару Гилья 1901-1903 г.г//*Виленкин В.* Амедео Модильяни. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Искусство, 1989, С.49

способности в творческом процессе, которые позволяют предметному образу стать. Это грань обращения к произведению искусства в заобразность, где сохраняется действительность творения, мастерство обращения видения, чувствования, восприятие посредством средств выразительности.

Воображение играет немаловажную роль как в работе с натурой, так и без неё. Художники полагаются на память, хранящую не только впечатления, но и детальность виденного, что позволяет им руководствоваться в применении к воспроизводимому содержащимся в памяти, когда нет возможности непосредственного контакта с натурой, либо когда нет желания художника обращаться к природе. Алексей Боголюбов, благодаря своей службе на флоте, узнаёт доскональное строение мореходных судов, что впоследствии позволяет ему с лёгкостью изображать в своих произведениях корабли, используя отпечатки памяти. Айвазовский, рождённый в селении близ моря и будучи сыном рыбацкой семьи, навсегда сохранил в себе все настроения морских проявлений; потому, обращаясь к морской теме в своих работах, он не выходил за рамки мастерской, но писал по памяти, не используя натуру. Некоторым художникам было достаточно для изображения морского пейзажа тарелки с супом и воткнутыми в него листьями петрушки; Дега писал водную гладь и песок, расстелив на полу мастерской свой плащ изнанкой кверху, при этом отвернувшись от окна с видом на море. Брейгель отображал на полотнах виденные во сне деревья.

Айвазовский обвинял Боголюбова за невнимательность к изображению всего морского, писал к нему обращение в форме злобной рецензии через газету, в которой было сказано, что моряк никогда не видит моря; Боголюбов же, в свою очередь отвечал на нападки встречным обвинением Айвазовского в его неумении и незнании строения кораблей, который тот зачем-то пытался вписывать в свои морские пейзажи.

Мане уважал Ренуара, но не мог относиться без язвительной критики к его творчеству:

“Я (Амбруаз Воллар — Н.К.) остановился перед картиной “Семья Моне” кисти Ренуара.

— Однажды Мане захотел нарисовать мою жену и детей, — объяснил мне Моне. — При этом присутствовал Ренуар. Он также взял холст и стал работать над тем же сюжетом. Когда Ренуар закончил картину, Мане отвёл меня в сторону и сказал: “Моне, поскольку Вы дружите с Ренуаром, Вам бы следовало посоветовать ему сменить профессию. Вы же видите, что живопись — это не его призвание!”⁷⁸.

Ренуар, будучи в дружеских связях с Дега, в моменты раздора, каждый раз прорывался прекратить их дружбу окончательно по причине несогласия с некоторыми моментами в подходе к работе, либо по причине несерьёзного отношения друга к своему творчеству. Их трогательные взаимоотношения зачастую приводили к необратимым последствиям — к уничтожению собственных произведений.

“Составляя завещание о передаче своей коллекции импрессионистов в дар Люксембургскому музею, Кайботт вспомнил о том, сколько запрашивал Ренуар за свои полотна во времена, когда коллекционер приобретал их. Испытывая что-то вроде угрызений совести из-за того, что он купил их по столь низкой

⁷⁸ Воллар А. Воспоминания торговца картинами // *Анри Перрюшо*. Таможенник Руссо. Воллар А. Воспоминания торговца картинами. — М.: “Радуга”, 2001, С.215

цене, и желая хоть как-то вознаградить художника, Кайботт завещал ему, на его усмотрение, одно из произведений коллекции.

(...)...так как наследие Кайботта включало многочисленных “дега”, брат коллекционера предложил Ренуару (и тот с ним согласился) взять пастель “Урок танца”. Но автору “Гребцов” быстро наскучило изображение музыканта, склонившего голову над скрипкой, и танцовщицы, которая, подняв голову, ожидала нужной ноты, чтобы совершить пируэт. Однажды Дюран-Рюэль сказал ему: “У меня есть клиент, интересующийся тщательно отделанными работами Дега”, и Ренуар снял картину со стены и вручил Дюран-Рюэлю.

Узнав об этом, взбешённый Дега отослал Ренуару великолепное полотно, которое последний как-то разрешил ему унести из своей мастерской: на картине была изображена почти в натуральную величину женщина в голубом платье с открытой грудью. Произведение было создано в то же время, что и знаменитая “Улыбающаяся дама”. Я находился у Ренуара в тот момент, когда полотно было ему столь бесцеремонно возвращено. Схватив в приступе гнева шпатель, он стал рвать им холст”⁷⁹.

Рефлексия в сторону *творчества* других художников — хвалебный либо ругательный характер несущая своим обращением — образует художественное сообщество, основанное на обращении к художественному наследию, и выступает как учение, движение собственной творческой действительности без необходимости личностного общения с авторами этих произведений. Таково *творческое* сообщество, сообщество *одного* (каждого) художника, в котором обитают даже (уже) самые молчаливые мастера в образе художественных творений.

Но художники неизбежно иногда встречаются, и тогда скромному бытованию одного приходит понимание в необходимости совместного сосуществования в роли художественного сообщества; появляется потребность в совместности как в дополнительном стимуле собственной обособленности.

Сообщество *художников* складывается на основе личностного корыстного отношения в творчестве и выражается в форме соперничества — поскольку художник заключён одиноким в своём мире творческого безумия, сообщество мотивируется своим сложением действительностью каждого художника, основанное на работе, на бытовании, но не на общении бытующих. Совместное хождение на этюды, копирование работ других мастеров, выставление своих произведений, формирование новых направлений — это обращение обязано сообществу и полагается в движение искусства, что составляет историю искусства. Появляются новые учения, последователи этих учений, которые формируют школы.

В окружении искусства всегда находятся примыкающие бытующие, которым художественные произведения тематизируют разговор. Необходимость искусственного творческого бытования заменяет искусство в потребность общественного достояния вне произведения в формировании богемы.

Богема располагается в эстетическом поле искусства, дабы питаться воспроизводимым состоянием творений, обмениваться эффектами личного присутствия, в стремлении к поддержанию выросшего сообщества, которое прямо противоположно отчуждённости *производящего*.

“В дверь постучал почтальон. Он принёс письмо. Ренуар принялся его читать.

⁷⁹ Там же, С.126-127

— Вот это называется — друг! Он даже беспокоится о том, наплась ли собака Жана. Его дочери заняты сейчас тем, что вяжут для меня одеяло. — Вдруг лицо Ренуара омрачилось. — А я-то думал, что меня любят просто как человека... Но оказывается, любят мою живопись. Он пишет мне о картинах, которые ждёт. — И с грустью в голосе Ренуар добавил: — Я “преуспел”! Почести мне воздаются со всех сторон. Должно быть, моё положение вызывает зависть! А я не могу похвалиться тем, что у меня есть хотя бы один настоящий друг!”⁸⁰

Художники отчетливо понимают разделение и власть в действительности произведения искусства и мастера, создавшего это произведение. Художественное творение независимо пребывает в обращении бытующего мира. Художник отделён от произведения и не вызывает интереса непосредственно как самостоятельный бытующий, но только посредством творческой действительности его, то есть художественного творения. Произведение наиболее открыто миру, нежели сам художник. Возможно, отчуждённость, изначально спровоцированная художником, в обособленность своего бытования, как нельзя лучше огородила его от нападков людского интереса в недоступность. Художник, в силу своей дикости, не подвержен в обращении к лестии; ответная форма открытости и отсутствие предрассудков пугающе отвращает бытующих от общения с мастерами. Художественное произведение наиболее подвержено общественному обращению; оно завораживает таинственностью, одухотворённостью образа, присутствие которого возвращает бытующему себя, что льстит. Художник интересен до тех пор, пока он находится в образе — молчит. Привлекает своей *деятельностью*, которая ведёт к становлению произведения искусства. Становление художественного произведения есть речь художника, потому, обращаются к произведению, дабы художественное общение состоялось. Художник признаёт произведение как то, чем сам повержен. Ревностное отношение к своему творению как превосходному себе не позволяет ставить произведение целью, но уничтожает его другой сутью — творческой действительностью — заключая в единение художника и художественное творение.

Натура призвана художником терпеть его личностный настрой в моменты творческого создания. Ранимая творческая сущность подвержена гонениям своего состояния, которое провоцируется самим художником в неуёмности своей действительности и непредвзятого отношения к своему творчеству. Постоянные терзания своего *неумения* в произведении, приводят художника в мечущееся раздражённое существо, в нескончаемый процесс художественной действительности, в открытую воспринимаемость, закрывающую его от бытующего в своё собственное пространство бытования. Строгое отношение к своей деятельности не позволяет художнику останавливаться на достигнутых результатах в своём искусстве, но вторит творческому непрестанно быть. Постоянное возвращение к одной работе (либо из работы в работу) как решение неудовлетворённости всего-лишь-бытующего к непонятному безграничному пространству чего-то, что не подвластно мастерству художника в воплощении открывающегося видением и чувствованием мысли. Эдгар Дега был неуёмен в длении завершения работы — его бесконечные исправления уже законченных композиций вынудили бытующих объединиться в борьбе с одержимым художником за право обладания произведением, которое было приобретено и,

⁸⁰ Там же, С.266

по мнению обладателей, не могло нести незавершённость. Общество шло на уловки, не впуская в дом, где могла находиться работа Дега, дабы сохранить её, поскольку художник, вновь узрев своё творение, снимал его со стены и, ничего не говоря владельцам стены и картины, уносил её к себе в мастерскую. Дега очень серьёзно разрабатывал композицию. Амедео Модильяни славился своей вспыльчивостью, когда дело касалось его творчества, потому многие свои произведения пустил в небытие. Художники в пылу гнева изничтожают свои творения, давая возможность искусству приобретать в действительности бесовской характер одержимости. Не оставляя потомкам лицезреть полное собрание произведений творческой бытийственности художника.

Если уничтожение собственной работы позволительно мастеру, создавшего это полотно, то уничтожение произведений искусства со стороны посторонних бытующих совершенно непонятно и недопустимо — это вандализм. Вандалами обычно становятся самые приближенные к художнику существа, то есть те, что состоят по каким-то причинам в семейных или родственных связях с этим художником.

“Знаменитая картина, не удостоившаяся такого внимания, “Казнь императора Максимилиана”, была столь же ценным повторением, что и полотно, которым гордится музей в Мангейме. Брат мадам Мане посчитал этот холст менее удачным из-за его недостаточной “проработанности”. Картина занимала слишком много места на стене, и повторение “Максимилиана” сняли с подрамника, свернули в рулон и убрали в чулан, запихнув под какую-то мебель. Однажды брату мадам Мане пришлось в голову, что из этого полотна, считавшегося безнадежным в смысле продажи, можно что-то “извлечь”. Например, сержант, заряжающий ружьё, взятый в отдельности, мог сойти за жанровый мотив. Поэтому сержанта вырезали и продали. Оставшуюся часть картины, казалось, пристроить было тем более нелегко, что животы солдат, приложивших ружья к плечу, покрыла полоса кракелюров. Холст вернулся на прежнее место под мебелью...”⁸¹

Та же участь постигла и некоторые полотна Лотрека: “оно (полотно, написанное для балагана Ла Гулю, портрет одной монмартской знаменитости — Н.К.) переходило из рук в руки и наконец было разрезано на части последним покупателем, посчитавшим, что будет легче продать холсты меньшего размера”⁸².

Различная участь постигает произведения искусства, независимо от художника. Бытующие пытаются найти лучший способ применения художественных творений, одарить хоть каким-то смыслом — в итоге, работы художников оказываются выставленными в музеях, либо расчленёнными и сожжёнными в незадачливой печи.

Расстановка кадров происходящего говорит о разрозненности бытующих в общем мире и соотношении их между собой в искусственной связи.

⁸¹ Там же, С.131

⁸² Там же, С.125

[ЗАКЛЮЧАЮЩИЙ ВИД]
БУФФОНАДА

И не возможно так существовать, как всеведущие люди в мире этом — только параллельно, не так, но подчиняясь условиям этим людского характера, ибо должно существовать какое-то негласное согласие на место возле да около бытующих, поскольку плоскость одна, но перспектива разная или другое пространство. Говорить художник не хочет, но непременно должен, потому как слушают его. Но не его вовсе — себя бытующий слушает и речи тон задаёт, как кажется. Но кажется ли, так ли — то неведомо, не интересно. Картине место под крышей найдётся, да найдётся надсмотрщик, и не один — судитель и хулигатель искусством заведующий, как назовёт себя, таким и будет для окружения своего именоваться — но не рисует он. Глаз зорок и слово держится — но ущемлён нерисованием. Словом начерчивая правду красок, руками не почувствовав разъедания растворителя, юбками не вытирая кисти, говорит. Суждения выносит относительно труда непотребного и заурядного в промысле своём — не в работе — художника. И будет, на критику эту ссылаясь, художник рисовать. Пагубно для работы и с полезностью в ней, но оставаясь на параллели бытующего, дабы не отставать в удержании места своего (в)среди. Восхищения ли, поругания *произведённому* художником, но не достижения художника *собственностью принадлежащие*, ставят акценты желаемого виденным быть в качестве творческой составляющей последующего произведения его. Подчинение чреватю находению ярлыка мастера, непременно определяемого художника в среду понимания бытующих через посвящение творчества в стиль. Таково приятие в череду бытующих. Неизбежное. Художник ограничивает вниманием подпольные работы свои от зрителей, дабы сохранить свою действительность в не ведении, но в творчестве. Говорит и пишет, пишет и говорит художник, плутая по пространству искусственного бытия — голод до виденного и ещё не. Мастерская отшельническая уставляется холстами вверх дном и лицом к стенке и к мастеру — территория баррикадная для ухода себя. Угнетение собственным творчеством как провокация творчества быть. Непостоянство, как постоянная смена образов или образа одного, заключает художника в сферу движения времени, отлынивая от присутствия, идентифицирующего в бытующего, чеканно вырезанным в понятность. Нет ничего устрашающего во внимании, которым наделяется художество богемными бытующими — присвоение как атмосферное прикрытие либо же как основа речевых оборотов обращается от искусства, и потому, причастием своим разнообразным внимает. И внимание это подчиняет художника следованию учитываний. Учитывание держит дистанцию необозначенного пространством бытующего в творческом бытовании художника как неотвратимый повод рисования, избегание которого полагается в заключение собственных творческих вожделений, и обращает художника в обречённого зрителя собственного произведения.

теоретический альманах “Res Cogitans #7”

идея номера, подбор материалов, оригинал-макет, корректура — Михаил Богатов;
дизайн обложки, оформление номера — Наталья Красильникова.
E-mail: m_bogatov@mail.ru; home page: mikbogatov.livejournal.com.

Подписано в печать 30.11.2010. Усл.-печ.л. — 16. Гарнитура — Georgia. Тираж — 450 экз.

Лицензия Госкомиздата РФ по печати: серия ЛР №061701 от 02/04/98г.

© Издательский дом “Книжное обозрение” (Москва)