

От явления ангела к «Черному квадрату» Малевича (Абрис апофатической философии изобразительного творчества)

Домбровский Б.Т.

Аннотация: В статье предпринята попытка отличить явление ангела от его изображения. Утверждается, что изображение ангела представляется при помощи символов пространства и времени, коими служат крылья и атрибуты. Нерешенная проблема «синхронизации часов», возникшая из соединения понятий пространства и времени, приводит к разделению также их символов. Оказывается, что явление отлично от символического изображения, а разделение компонент последнего позволяет отделять в станковом искусстве пространство и время как полотно и раму. Высказывается мнение, что К. Малевич воспользовался указанным разделением и супрематизм его беспредметного искусства, в частности, «Черный квадрат» изображает время, но не момент настоящего, а экспозиции, т.е. прошедшее или будущее.

Ключевые слова: изобразительное творчество, метафизика, время, ангел, символ, пространство-время, одномоментность, акционизм, апофатика

1. Философия творчества: используемые понятия.

Исходными понятиями в анализе творчества являются понятия процессов и результатов.¹ Различение этих терминов означает вместе с тем их отделимость, т.е. что мы умеем различать и отделять процессы от результатов. Осуществляются процессы и предстоят перед создателем их результаты в пространстве и времени, а точнее в пространстве-времени.

Критерий разделения процессов от порожденных в них результатов состоит в том, что единое понятие пространства-времени разлагается на присущее процессам время и отделимое от него пространство, в котором оказываются явленными результаты. Результаты хотя и явлены в пространстве, но некие отметины времен и они сохраняют. Процессы хотя и характеризуются временем, но некоторые отметины пространства и они должны сохранять. Эти отметины имеют имена прошлого и будущего, т.е. прошлое и будущее – это как пространство, так и время, а точнее – следы единого понятия пространства-времени. А это значит, что понятие пространства неотделимо от понятия времени, а время односторонне отделимо от пространства, поскольку речь можно вести о моменте настоящего времени без

¹ Изжив субъективный трансцендентализм научные теории ко второй половине XIX ст. окончательно соединили эмпиризм рационалистического толка (картезианство) и инструменталистский сенсуализм здравого смысла островной философии. По-видимому, наиболее ярко этот синтез проявился в установках Венского кружка. Однако первой работой, несмотря на ее аналитическую направленность, стало синтетическое по духу произведение К.Твардовского «О действиях и результатах» (1911), в котором прямо был поставлен вопрос о последствиях творческой деятельности *homosapiens*. Примечательно, что рассмотрение того, что может быть создано человеком, Твардовский начинает с разбора выражений естественного языка, т.е. в сущности, придерживается позиции креационизма, неявно указывая на причину результатов. Через несколько десятилетий после появления работы Твардовского на причину появления результатов внимания уже не будут обращать, а станут указывать на их последствия – кризис гуманизма, а затем и т.н. философию техники.

В связи со сделанными замечаниями см.: К.Твардовский. О действиях и результатах. Несколько замечаний о пограничных проблемах психологии, грамматики и логики / К.Твардовский. Логико-философские и психологические исследования. М.: РОССПЭН, 1997.- С.160-192.

указания на будущее или прошлое. Именно поэтому отделимые в соответствии с вышеприведенным критерием результаты всегда будут иметь отметины прошлого и будущего, но не момента настоящего времени.

Итак, если удастся разделить пространство-время, то пространство будет содержать результат, несмотря на отметины или следы времени – прошлое и будущее. Если же не удастся разделить пространство-время, то процесс следует считать безрезультатным.

Искусство порождено творчеством, т.е. его результаты суть результаты творческого процесса. А это значит, что процесс творчества разделяет пространство-время. Нельзя также называть творчество безрезультатным, просто некоторые результаты оцениваются позитивно, а некоторые негативно и именно последние результаты отбрасываются, ведь если бы не было никакого результата, то и нечего было бы отбрасывать.

Искусства делятся на пространственные и временные. Первые – это изобразительные искусства, а вторые – словесные. Сразу возникает подозрение, что словесное или временное искусство не содержит результатов, хотя изначально такой вывод может показаться удивительным. Разве полки библиотек не ломаются от книг – воплощенных результатов словесного творчества? Все сразу становится на свои места, если принять во внимание результаты словесного творчества, написанные на языке, считающимся в настоящее время мертвым, т.е. лишенном моментов настоящего времени. Такие «результаты» временного творчества носят на себе отметины времени – прошлого или будущего, но их связь с настоящим временем утрачена, т.е. утрачен основной признак словесного искусства.

Другой пример отсутствия результата, однако, не человеческого творчества – ангел. Невидимый по определению, т.е. не предстоящий в качестве результата, он появляется только в том случае, когда в творческом процессе изображения ангела художнику удастся одновременно отбросить физическое пространство и время, т.е. пространство-время. Подробнее об этой визуализации невидимого ангела будет сказано ниже.

Изобразительное искусство, о котором пойдет в дальнейшем речь, в своих результатах разделяет пространство и время, позволяя в пространстве предьявлять результат. Это разделение проявилось в наметившимся уже у Г.Э. Лессинга различении искусств на словесные или временные и изобразительные или пространственные. И хотя в дальнейшем речь пойдет преимущественно об изобразительном творчестве, словесное искусство будет иметься в виду и упоминаться на протяжении всего изложения с тем, чтобы более отчетливее уяснить неотвратимое в творчестве разложение единого понятия пространства-времени на собственно пространство и время. Такое разложение единого понятия не бесследно, т.е. следы, например, времени остаются в пространственно явленных результатах изобразительного творчества, и наоборот – отметины пространства, например, в виде хронотопа обнаруживаются в словесном искусстве. Однако для более выразительного представления указанного разложения пространства-времени будет использоваться методологический прием ригористического запрета на одну из компонент единого, хотя и составного по нашим меркам понятия пространства-времени. Так, если речь пойдет об изобразительном или пространственном искусстве, то условно будем считать, что в процессе творчества на возникающий результат действует запрет на время и соответственно разрешение на созидание пространства, и, наоборот - в словесном искусстве действует запрет на пространство и соизволение на созидание времен. Но как придется убедиться к концу изложения, введенные с методологическими целями запреты на создание бытия в пространстве (словесное творчество) или времени в изобразительном искусстве окажутся условными в том смысле, что они компенсируются комплементарной компонентой единого понятия пространства-времени. Так запрет на время приводит к его компенсации пространственными характеристиками (в изобразительном творчестве), и наоборот – запрет на пространство (в словесном творчестве) приводит к его компенсации в виде разнообразия в языке временных форм.

Итак, существующее деление искусств на пространственные и временные подсказывает, что одновременно воплотить в результате творчества пространство и время не удастся.² Поскольку «творец» создает результат «от себя», хотя и «для нас», то именно ту компоненту сущего – пространство или время, которую он пытается создать, на эту компоненту накладывается запрет, например, в виде закона, предназначение которого, прежде всего, запрещать, и лишь потом разрешать.

Так, в соответствии со сказанным, в словесных или временных искусствах литератор не испытывает трудностей со временем, зато на создание пространства действует запрет. Следовательно, он создает пространство, а если точнее – вещи в пространстве, в существовании которых читателя часто не удается убедить.

Пространственные или изобразительные искусства обнаруживают противоположную тенденцию в творчестве: художник, как может показаться и обычно принято считать, создает не пространство, а время, ведь именно с запретом на время он и сталкивается. Возможно, в предыдущей фразе правильным будет сказать, что художник – в отличие от фотоаппарата – воссоздает время, завершая в мастерской начатый на пленере этюд, или восстанавливая с помощью фоторобота облик мимолетно видимого преступника, однако для фиксации окончательного разделения в творчестве единого понятия пространства-времени на собственно пространство и собственно время «запрет» и далее будет трактоваться ригористично, т.е. исключительно – или одно, или другое.

С методологической точки зрения ригористическая трактовка закона, который вначале запрещает, а лишь во вторую очередь разрешает – это апофатическая его формулировка, возникающая в настоящей работе в результате анализа единого понятия пространства-времени, которая приводит, казалось бы, к абсурдным утверждениям, якобы художник творит время, а литератор – пространство. В катафатической же формулировке закона, исходящей не из запрета, а из разрешения творчества обычно используются уже результаты разложения единого понятия пространства-времени, почему и принято говорить, что художник создает пространство, а писатель время, т.е. их искусства, как и принято считать, являются пространственными и временными соответственно. Однако дальнейшее изложение будет базироваться на апофатической формулировке закона, регулирующего всяческое творчество.

Подытоживая сказанное и утрируя описанные тенденции в творчестве, отметим: то (пространство или время), что создает творческая личность – с запретом на то она и сталкивается. Поэтому в изобразительных искусствах нет времени, а в словесных –

² Принятое в настоящей работе ригористическое деление искусств на изобразительные и словесные, разумеется, может быть оспорено, ведь существующие морфологии искусств используют для классификации полученных результатов отнюдь не дихотомическое их деление, включая в свой анализ т.н. синтетические искусства, например, мелодекламацию. И уж определенно к временным искусствам относят музыку. Однако музыка, как кажется, менее результативна, нежели иные временные искусства, ведь она возникла как искусное подражание, первичным делением которого была фраза, а отнюдь не временной размер длительности ноты и тактовые черты, не отменяющие в музыкальном произведении коду. Музыка – это скорее искусность, чем искусство. В отличие от временного искусства литературы музыка не разлагает момент времени на прошлое и будущее, а собирает прошлое и будущее в моменте гармонического звучания. Но именно поэтому музыкальное искусство и можно считать лишенным результатов. Ведь то, что требует постоянного воспроизведения не может считаться результатом, во всяком случае, длительным. В этом смысле музыка наиболее чистое временное искусство, а в силу односторонней отделимости времени в понятии пространства-времени и безрезультатное. Гармоническое собирание прошлого и будущего звучания в моменте настоящего времени, по-видимому, можно охарактеризовать как синергию, или сотворчество исполнителей, требующих отказа «для себя» момента времени и полного его посвящения «для нас».

пространства. Можно предположить, что комплементарные компоненты творчества являются результатом действующего запрета и некой его компенсацией. Так, запрет на пространство в словесных искусствах приводит к умножению времен в языке, т.е. момент бытия в настоящем времени реализуется в различных формах прошлого или будущего времени, а запрет на время в изобразительных искусствах приводит к разнообразию пространств, реализуемых в различных перспективах с помощью искусства композиции. Вот эти компенсации запрещенных компонент бытия обычно и воспринимаются как простор для творчества времени (в словесном искусстве) или пространства (в изобразительном искусстве). Однако с современной точки зрения на пространство и время, принимающей во внимание их единство, дело с творчеством в искусствах должно обстоять, как кажется, ровно с точностью «до наоборот». Почему эта абберация имеет место? Ответ прост: во внимание принимают результаты творчества, а не процессы, тогда как творчество (равно, как и сотворчество) – это, прежде всего процесс. А проще говоря, процессы «священнодействия на творческой кухне» всегда скрывались от посторонних глаз. И правильно делалось, в частности, для того, чтобы всегда выполнялся критерий творчества: «По плодам их познаете их».

Плодами творчества, разумеется, являются не пространство, а вещи в нем, не момент времени, а представления о нем – будущее и прошлое. Ригористическое же и даже утрированное изложение творчества сущего в формах пространства и времени было предпринято с единственной целью – обнаружить и выпукло представить запрет на созидание бытия в искусстве. В свою очередь, словесное искусство было упомянуто для того, чтобы посредством оппозиции принятого разделения искусств на пространственные и временные более рельефно очертить действительные цели, стоящие перед творцами, которые они могут и не осознавать. Так, если писатель еще догадывается о необходимости построения пространства для убедительного существования своего героя, для чего прибегает к использованию времен, то художник едва ли осознает, что на самом деле он творит не пространство, а пытается создать настоящее время, моменты которого возникают, а точнее – изгоняются из строяемого пространства по мере его заполнения изображаемыми вещами.

В дальнейшем внимание будет сосредоточено на изобразительном искусстве, а словесное искусство будет упоминаться исключительно с целью более контрастного изложения анализа первого из них.

2. О границах результатов творчества

Апофатическая интерпретация закона, возникшая из созданного понятия пространства-времени применительно к искусству, приводит к тому, что, имея в виду только результаты, приходится вести речь о пространстве без времени и времени без пространства. Если же учитывать процессы творчества, то в лучшем случае удастся обнаружить упомянутые выше компенсации в виде комплементарных компонент бытия реальных вещей. Но и в них можно обнаружить следы той составляющей бытия, которая изгоняется. Так, если художник, подчиняясь запрету, вынужден изгонять настоящее время творчества из своего произведения, то его следы все-таки можно обнаружить в деформированном компенсациями пространстве изображения. Поэтому обнаружить в конкретной композиции настоящее время весьма затруднительно, хотя именно оно являлось неосознанной целью творчества, но следы его распада преобладают в различных перспективах, используемых художником: сюжеты (но отнюдь не композиции) работ в прямой перспективе, если так можно сказать, демонстрируют прошлое время, тогда как композиции (но не сюжеты, за редким исключением) в обратной перспективе, пожалуй, принадлежат будущему. Задачей же настоящей работы является обнаружение не следов времени – прошлого и будущего в компенсаторных явлениях творчества, а обнаружение – в соответствии с апофатическим прочтением закона бытия, воплощенном в единстве пространства-времени – воплощенных моментов настоящего времени, в которых только и может происходить творческий процесс. Разумеется, указать на момент

времени, который у каждого, а уж тем более у творческой личности свой, невозможно, но, как кажется, можно обнаружить эквиваленты моментов созидания. Задача обнаружения таких прямых эквивалентов облегчается тем, что результат творчества, в отличие от Творца, создается не со временем, а во времени, т.е. время *arriori* отделено от пространства, или – говоря иначе – результатом творчества не может быть одновременно пространство и время, но только пространство или время, а с другой стороны, моменты творчества в изобразительном искусстве следует искать в запретах на них, которые должны проявиться в отсутствии изображения, что возможно только на границах (как воплощенных на моменты времени запретах) создаваемого пространства. Кратко говоря, в результате изобразительного творчества время должно оказаться отделенным от создаваемого пространства. Критерием обнаружения эквивалентов творческого времени является отсутствие изображения на частях пространства, которыми могут быть, как правило, его границы. Границы результата изобразительного творчества оформляются в виде рамки. Следовательно, рамка - геометрическое место точек, лишенных изображения, и будет представлять собой эквиваленты моментов творческого времени. Очевидно, при оформлении результата творчества с помощью рамки сохраняется указанное выше разделение – пространство отдельно и время отдельно. Соединенные же вместе (разумеется, не собственно пространство и время, и даже не их понятийное представление) рамка и изображенное пространство совместно представляют результат творчества. Совокупность моментов творчества, эквиваленты которых воплощены в рамке, есть время экспозиции. В конечном счете, можно экспонировать одну раму. Ведь экспозиция, как показывает опыт фотографии, это, прежде всего воплощенное в кадре (= рамке) время, а отнюдь не изображение на плоскости.

Итак, имея в виду станковое искусство живописи, было указано на плоскость изображения как на пространство и на раму как средоточие моментов творческого времени, на которые наложен запрет. Кратко говоря, рама есть результат действующего запрета на время в живописи, тогда как результатом запрета на осуществленное существование в литературе оказывается превалирующее в ней будущее и прошлое время, а не настоящее время, например, репортажа, являющегося изложением акции. Поэтому столь важное в литературном творчестве понятие хронотопа – компенсаторного механизма в виде действия во времени на запрещенное существование, например, героя повествования и замененное топосом его обитания в пространстве, это понятие едва ли применимо в изобразительном искусстве, лишенном времени.³ Аналогом хронотопа как компенсаторного механизма запрета на время в изобразительном искусстве, как кажется, является связь понятий перспективы и композиции. Так же, как время становится определяющим и задающим действия в конкретном хронотопе, так и перспектива пространства (прямая или обратная) в значительной степени будет определять композицию реалистическую или умозрительно сюрреалистическую. Анализ этой связи – задача искусствознания, а не философии художественного творчества. Для философии творчества более важным является не перспектива, в которой реализуется пространство на плоскости, и не композиция изображенных в нем предметов, а сами вещи, являющиеся образами сознания художника. Некоторые из таких образов вещей настолько радикально реализуют запрет на время в изобразительном искусстве, что не только отбрасывают прошлое или отвергают будущее, но претендуют на воплощение моментов настоящего времени. Такими

³ Противоположной точки зрения на хронотоп придерживается Балкинд Е.Л. в работе «Хронотоп в изобразительном искусстве. (Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». Том 26 (65). 2013. № 4. С. 246–255.) Подобная точки зрения, по-видимому, является следствием пренебрежения границ в морфологии искусств, устанавливающих запреты на использование запрещенных понятий, в данном случае творческого времени в изображаемом пространстве. Результат запрета пространства на время в литературе, отраженный в понятии хронотопа, как кажется, не может быть расширительно перенесен в изобразительное творчество.

сконструированными вещами являются изображения символов.⁴ Поскольку изображение символа есть максимально приближенное к воплощению настоящее время, то он не требует рамки и может пренебрегать как перспективой, так и композицией. Действительно, символ, почти ничего не теряя из художественных достоинств своего изображения, может быть изображен не в обратной или прямой перспективе, а даже схематически на плоскости, которая ему нужна единственно как подложка, но не плоскость, на которой предстоит создать иллюзию, например, трехмерного пространства. Кратко говоря, изображаемый символ не только отрицает время, и прежде всего, прошлое и будущее, претендуя на настоящее, но также и пространство, обходясь лишенной рамы (= границы) плоскостью или иной подложкой. Утрируя, можно, по-видимому, сказать, что символ вообще отбрасывает в своем окружении изображение какого-либо предмета, демонстрируя свою самодостаточность. Единственное, что «идет на пользу» изображаемому символу – так это попытка представления в его окружении процесса, т.е. времени, причем символ претендует на существование, т.е. демонстрацию себя в моменты настоящего времени, а тем самым он будет отвергать раму. В качестве примера читатель может представить себе картину Э.Мунка «Крик» или изображение символа советских времен в виде перекрещенных серпа и молота, демонстрирующих энтузиазм сливающихся в едином потоке масс крестьян и пролетариев на любой из работ социалистического реализма. Наконец, сама рама в некоторых ситуациях может выполнять роль символа, для чего ее надо перевести из статуса геометрической границы плоскости в богато украшенный, например, виноградной лозой объект.

Поскольку был обнаружен объект, выполняющий ту же роль в отношении моментов настоящего времени, что и рама, а именно символ, то следует поискать общие для них черты и в пространстве. Как только что было отмечено, изображение символа пренебрегает перспективой, ведь символ можно изображать в некоторых случаях схематически, т.е. символ может экспонироваться в т.н. плоскостном изображении, а не в перспективе, прямой или обратной. Следовательно, изображение символа, в отличие от других предметов, не связано с построением пространства в той или иной перспективе. Его влияние на создаваемое художником пространство, опять же – в отличие от иных предметов и ситуаций - таково же, что и у рамы, которая станет обрамлять плоскость по завершении произведения. Но рама (= граница плоскости) лишена изображений. Схожим образом и изъятие символа из изображенного пространства не приведет к его деформациям, не говоря уж об исчезновении. Изъятие символа из поля изображения может привести к изменению сюжета, смысла композиции, но не повлияет на созданное художником пространство. Таким образом, роль размещенного на плоскости символа такая же, как у рамы, и его, подобно раме, можно изъять без ущерба для изображенного пространства.

Геометрическое место точек плоскости, лишенных изображения, определим как пространство в Ø-перспективе. Приведенное определение весьма ригористично и дано оно с единственной целью – связать изображаемое пространство и время, причем настоящее время художественного произведения, а не прошлое время, например, исторического сюжета картины, или будущее время иконы. В соответствии со сказанным ранее, в нулевой перспективе предстоит рама, подготовленная к написанию плоскость холста, а также изображение символа. И рама, и холст, и символ – все они значимы, или актуализируются в настоящем времени «для себя», которое неминуемо превращается в прошлое или будущее время экспозиции «для нас».

Однако, если не быть столь ригористичным, как того требует приведенное определение, то эксплицировать понятие Ø-перспективы можно при помощи т.н. плоскостных изображений, присущих детским рисункам, античным изображениям прикладного характера или древнему египетскому изобразительному искусству. Все такие изображения не ставят своей задачей построение пространства, но пытаются изобразить связанный с вечностью момент настоящего

⁴ Домбровский Б.Т. Символ как объект апофатической философии // Электронный философский журнал Vox / Голос: Выпуск 16 (июнь 2014). Режим доступа: <http://vox-journal.org>

времени. Поэтому древний рисунок на плоскости, скорее, будет тяготеть к умозрительной композиции в обратной перспективе, нежели к построению пространства в прямой перспективе. Таким образом, подтверждается альтернатива, которой должны удовлетворять результаты творчества – или воплощенное пространство, или распадающийся на прошлое и будущее момент настоящего времени. Распадающийся в результатах творчества момент времени, разумеется, не есть какое-то его разложение, а просто недостижимость момента, о которой свидетельствует несовершенство создаваемого произведения, вызывающее в его создателе чувство незавершенности. Незавершенность картины ликвидируется заключением ее в раму, аккумулирующую в себе все моменты творчества, оттесненные на границу построенного художником пространства. А все изображаемые в этом пространстве предметы, лишенные моментов настоящего времени, являются иллюзией, тогда как реальностью в настоящем времени оказывается рама, которая индуцирует моменты своего существования заключенному в ней изображению на холсте. Совокупность аккумулируемых в раме моментов творчества и следует называть временем экспозиции произведения.

Время экспозиции – это время демонстрации рамы и того, что в ней заключено или не заключено: содержимое с точки зрения времени для рамы не имеет значения. Такое безразличие рамы к обрамляемому содержимому, с которым искусствоведы, например, Г.Зиммель,⁵ конечно, не согласятся, объясняется тем, что рама как воплощение границ изображения находится в \emptyset -перспективе, лишенной изображения. Поэтому не удивительно, что рама, будучи отделенным от пространства воплощенным временем, да еще и настоящим (в моменты экспозиции) оказывается самодостаточной и в пространстве. Следовательно, рама является результатом во времени, она манифестирует завершенность процессов творчества во времени, образно говоря, она есть венец творчества. Завершенность процессов творчества означает, что полученный результат оказывается целостностью, в которой уже нет смысла выделять части. Состоящей из частей композиции придается характер целого, которое попросту есть, оно существует во времени экспозиции. Целостность же самой рамы – это ее замкнутость. И какова бы ни была форма рамы или ее размеры замкнутость (= целостность) должна сохраняться, начиная от диорамы и кончая медальоном. У икон же, позволяющих заглянуть в вечность, рама может стягиваться окладом едва ли не до момента настоящего времени (но отнюдь не времени экспозиции), так что можно было бы сказать, что пространство переходит во время. Но такое перешедшее во время пространство перестает существовать. Писавший о времени блаженный Августин, разумеется, не существует в пространстве, но одновременно можно утверждать, что он есть со временем вне всяких пространственных рамок. Следовательно, границы пространства, а не время свидетельствуют о физическом существовании.

Умозрительное стягивание замкнутой рамы до размеров точки, т.е. редукция изображенного к моменту времени свидетельствует об иллюзии существующего в пространстве образа, и не важно какого – реального или иллюзорного. Кратко говоря, быть в изображенном пространстве – значит не достигать момента настоящего времени. Впрочем, умозрительную редукцию изображенного пространства ко времени можно перетолковать в понятиях, касающихся исключительно времени: так о времени существующей вещи можно говорить как о «времени жизни» или «жизненном цикле».⁶ Эти выражения как раз и свидетельствуют об упомянутой выше редукции пространства существования ко времени существования. Таким образом, вещь есть, если ее жизненный цикл не может быть «стянут» в точку момента. Мысленный эксперимент стягивания рамы (а вместе с ней и всего заключенного в ней изображения) в точку свидетельствует об иллюзорности изображенного. Поэтому существование изображенного на плоскости пространства вынужденно подкрепляется

⁵ Зиммель Г. Рама картины. Эстетический опыт. Режим доступа: <http://ddong.narod.ru/simmel/index.htm>

⁶ Схожим образом говорят и о кругозоре, суженном или расширенном. Кругозор очерчивается, т.е. обладает границей.

временем рамы, являющейся совокупностью моментов творчества и составляющих время экспозиции, которое не может быть редуцировано к моменту.

Кратко говоря, стягивание жизненного цикла, соответственно, рамы в точку, т.е. к моменту времени означает небытие не только реально существующей вещи, но также иллюзорной. И до тех пор, пока жизненный цикл вещи очерчен, а рама заключает в себе холст с изображением, т.е. до тех пор, пока существуют в пространстве границы, до этих пор существуют в нем и вещи, трактуемые как результаты.

Вершиной творчества является символ. Но, как окажется, символ не является результатом, ибо у него нет границ. Символ есть процесс творчества, в котором момент времени наиболее «близок» творцу, но, как кажется, он продолжает оставаться недостижимым. Для того чтобы убедиться в недостижимости момента времени, обратимся вкратце к символу, а затем и обладателю символика в живописном изображении – к ангелу, который не существует воочию, но только является.

3. О творчестве без границ, или о символе

Символ «рожден» в словесном, или временном искусстве мифа. Уже эта характеристика свидетельствует о процессуальной сущности символа, который стремится стать результатом, т.е. обрести границы в пространстве, а значит существовать.

Поскольку стихией, в которой «рождается» символ, является язык, то воспользуемся семантическими понятиями значения и смысла. Про значение будем говорить, что оно присуще обозначающему выражению вещи, которая существует, т.е. значение можно ассоциировать с результатом. Смысл же присущ, пожалуй, процессам, или точнее – проявляется в процессах, изучаемых тропологией. Ориентиром онтологического свойства для различения значения и смысла может быть деление вещи на целое и ее части: целому присуще значение, а частям приписываются также и смысл. Часть целого не является самодостаточной и, будучи оторванной от целого она «уносит» с собой смысл, а значение, скорее, теряет.

Творчество целого, т.е. результата состоит в комбинировании заимствованных частей. В языке это комбинирование реализуется метафорой, сравнением и доходит до аллегории, а в изобразительном искусстве целое конструируется из частей существующих сущностей (сфинксы, андрогинны и проч. химеры). Устремленность творчества к результату, который мог бы существовать, требует границ, очерчивающих вещь в языке или пространстве. Такое творчество можно было бы назвать телеологическим, ведь оно вовсе не отрекается от времени как прошлого, так и будущего. Символ же претендует на абсолют и, прежде всего, в достижении момента времени, почему и вынужден всегда оставаться процессом, а не результатом. Говоря иначе, символу отказано в существовании, он терпит онтологический крах.

Если дело с конструированием символа обстоит так, как указано, то ему не нужны значения, но только лишенный экзистенциальных границ смысл, с помощью которого он и пытается достичь момента настоящего времени. Таким образом, символ не значит, не существует самостоятельно как результат, границы которого были бы неизменны, а значение его было бы более-менее постоянным, но зато он всегда осмыслен и в творчестве открыт для надления его все новыми и новыми смыслами. И поскольку творчество, прежде всего, проявляется в слове, то не только в мифе появляется символ, но имеет он место и в философии. Так среди философских символов М. Мамардашвили называет декартово *cogito ergo sum*.⁷ По

⁷ Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. 3. Особая категория символов. Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/mamapg02/txt12.htm>

поводу каждого конкретного символа можно высказывать многие смыслы, пытаясь безуспешно очертить его границы в пространстве и времени, что свидетельствовало бы об отсутствии у символа определенных целей, кроме одной, недостижимой и поэтому сокрытой цели – момента настоящего времени, в котором символ, образно говоря, мог бы заявить о себе, что он действительно «есть» вещь и результат, окончательно оторванный от процессов творчества. Декартово *cogitoergosum* является символом потому, что оба процесса - *cogito* и *sum* одновременны, одномоментны, но какое-либо выражение этой одновременности даже в стихии языка, в которой рождается символ, невозможно, о чем и свидетельствует *ergo*, благодаря которому возникает иллюзия причинно-следственной связи между процессом созидания символа и символом как результатом, который в действительности неотделим от созидającego его процесса. И если уже во временном искусстве слова трудно заявить символу о своем якобы существовании, то много сложнее сделать это в пространственном искусстве изобразительного творчества. Тем не менее, графически изображаемых символов предостаточно. Многие из них, претендуя на завершенность в виде целостной вещи в моменте настоящего времени, прибегают к своему (ибо «для себя») конструированию, используя противоположные начала, ведь другого способа выказать полноту созданного изображения нет. Однако оппозиция противоположных начал как раз и свидетельствует о недостижимости символом момента времени, хотя и претендует на выражение вечности. Характерными примерами символов, составленными из противоположных начал, является сочетание ин и янь, а также образованной вертикалью и горизонталью крест. Первый из названных символов, подобно раме, может быть стянут в точку, символизирующую момент времени, но тем самым символ лишится противоположных начал, из которых и был составлен, т.е. он попросту исчезнет. Не таков второй символ – крест. Ведь нет другого способа наиболее точно обозначить точку как момент времени, чем продолжить вертикаль и горизонталь. Но и само пересечение линий еще не делает их сочетание символом, как не является символом крест нераскаившегося разбойника. Тогда как крест раскаившегося разбойника, посчитавшего лишающий его жизни крест заслуженным наказанием, т.е. лишающим его в каждом моменте жизни, этот крест может стать символом. И становится этот крест символом только после воскресения Распятого на третьем кресте, оказавшего Подателем жизни. Возврат к жизни через крест и делает крест символом. Крест не позволяет циклу жизни стянуться в точку момента настоящего времени, во всяком случае, преждевременно, особенно тогда, когда он обозначает эту точку в творческой жизни.

Поскольку изобразительное творчество не есть временное искусство слова, то художник и не ставит своей задачей нахождение момента времени. Он вынужден использовать не момент, а цикл жизни, т.е. использовать уже существующие вещи. Поэтому создание символов в изобразительном искусстве сродни воровству на манер поступка Прометея, когда художник заимствует из существующего целого его части, а уже из частей конструирует символ. Правда, настоящий символ лишает художника авторства, поскольку символ готов включить в свой жизненный цикл всякого, кто готов соучаствовать в нем.

Обычно анализ символа предполагает его предметную трактовку, порожденную согласием интерпретаторов, но такой ориентированный на результат подход, как кажется, ошибочен, поскольку символ, с одной стороны, вещь, однако неотъемлемая от процесса творчества. Поэтому анализ такого явления, как символ, по-видимому, правильнее будет вести с точки зрения порождающих его процессов, т.е. исходя из творчества, а не результата творчества, ведь не Прометей является символом, а поступок Прометея, не части разбитого черепка или разрубленной монеты суть символы, а их соединение.⁸ И после смены акцента с

⁸ Неотделимость символа от порождающего его процесса приводит к двойкой его трактовке – как собственно творческого процесса, так и результата. Большинство авторов, например, Аниэла Яффе в книге «Символы в изобразительном искусстве» склонны видеть в символе преимущественно результат, почему и начинают изложение с описания мегалитических камней Стоунхеджа, древние менгир — каменных столбов с грубо намеченными лицами и т.п. увековеченных в материале якобы целостностей. Считать такие образования символами не совсем корректно, ибо вследствие неотделимости от процесса символ незавершен и есть часть

результата творчества на процесс творчества, дерзнем приступить к реконструкции процесса, в котором может появиться символ.

Прежде всего, выбирается предмет или явление, бытие которого во времени характеризуется «циклом жизни», свидетельствующем о целостности выделенного объекта. Цикл жизни может проявляться в повторяющихся процессах некоторых частей выбранного предмета. Очевидно, что неподвижный камень, каковы бы ни были его размеры, ни он, ни его части не годятся для создания символа, ибо в камне время «застыло». Первым шагом на пути создания символа является изъятие части из выбранной вещи, обладающей во времени «циклом жизни», и придание ей самостоятельного значения. Причем весьма желательно, чтобы эта часть носила инструментальный характер, периодически участвуя в жизненном цикле выбранной вещи. Изъятая из целого часть теряет свое прямое (предна)значение, а тем самым оказывается открытой для придания ей новых значений, которые она, казалось бы, может обрести на втором шаге в ином целом, с иным жизненным циклом. Как правило, в новом для себя целом часть обретает не значение, а смысл, который стремится стать значением, что было бы возможно, если бы создатель символа был бы и Творцом целостных вещей с выделенными в них частями, имеющими свои имена. Но поскольку в новом целом (жизненном цикле) у частей остаются старые имена, то остаются и старые значения наряду с новыми смыслами, обусловленными новой вещью. Имя части со старым значением в новой вещи выполняет роль знака, поскольку уже не может в новой вещи ассоциироваться со всем старым, а вместе с тем подразумевает существование всего того, что было присуще перенесенной части по природе. Однако у знака есть непреодолимый апофатический барьер – знак не может отождествляться с тем, что он обозначает, т.е. знак онтически неявно отбрасывает, отрицает обозначаемое. У сконструированного знака-части это отбрасывание проявляется явно. Поэтому перенесенная часть в новом целом, выполняя роль знака, отбрасывает возможное существование обозначаемого, а значит и значение, оставляя к употреблению единственно смыслы. Кратко про «оторванную» часть в новом жизненном цикле можно сказать, что она утратила старое (предна)значение, но не обрела нового, ибо для нового значения она должна стать знаком, отличным в своем существовании от обозначаемого, для чего неявно вынуждена отрицать это предполагаемое значение, отказывая ему в существовании. У изъятый из прежнего жизненного цикла части в новом цикле жизни остается лишь смысл, а не (предна)значение. Вот в таком новом цикле часть или оппозиция по смыслу частей выполняют роль символа, у которого нет значения или самостоятельного существования, но только текучий смысл, обретаемый символом в его трактовке.

Все эти отвлеченные рассуждения, разумеется, должны быть подкреплены примерами. Попробуем за подтверждением сказанного обратиться к некоторым несомненным символам. Прометей изымает у Гефеста (каждый из них обладает своим жизненным циклом, свидетельствующим о целостном бытии) значимую для него часть – огонь, который теряет свое изначальное прямое предназначение и обретает в жизненных циклах людей смысл – переносное значение, например, «самому пламенеть». Представим себе голубя с оливковой ветвью в клюве. Ветвь есть часть дерева, обладающего жизненным циклом, но теперь сочетаемая с циклом жизни голубя. В клюве ветвь теряет свое прямое (предна)значение и обретает новый смысл, знаменующий окончание вражды. Изъятый у закованного в латы рыцаря меч не потеряет своего предназначения у представителя иного сословия, а значит и не сможет выполнять роль символа. Зато в сочетании со щитом меч образует составленную из оппозиций целостность, ищущую в наделяемых смыслах новое значение. Она-то и станет выполнять роль символа, знаменующего переход от обороны к нападению, и обратно – от нападения к обороне. По сходному рецепту составления целостности из противоположных начал, являющихся в целом частями, образуется символ «ин и янь». Примеры можно было бы

еще не достигнутого целого, т.е. не есть результат. Поэтому мегалиты суть части, да еще и с утерянным смыслом, а значит, они были символами, но не являются таковыми сейчас, поскольку не претендуют на достижение момента настоящего времени. Они являются артефактами, а ведь не всякий воспринятый артефакт является символом.

множить едва ли не до бесконечности, ведь творчество, в котором рождается символ, изначально присуще человеку. Вместе с тем созидание символа показывает, насколько сложно его конструирование: он или вынужден использовать сторонний жизненный цикл, т.е. уже наличествующее существование, или составлять его из противоположных начал. Говоря иначе, возникающие в творчестве сущего трудности сводятся, подобно стягиванию жизненного цикла в точку, к моменту времени, о котором можно теперь спросить: в чем его смысл? Если считать, что быть – это существовать в каждом моменте времени, то символ, не имеющий значения (= существования), не достигает момента времени, хотя и стремится к нему. В повторениях, за счет чужого цикла жизни символ напоминает о своем бытии, ища в смыслах значение. Кратко говоря, символ есть или часть чужого целого, или оппозиция частей с противоположным смыслом. Как собственно часть лишена момента времени и осмыслена в своем или чужом цикле жизни, так и оппозиция начал лишена момента времени. Творчество, о чем свидетельствует символ, находящийся, казалось бы, на острие созидания, не достигает момента времени. И поскольку символ неотделим от процесса (цикла жизни), то и его границы неопределенны: не прикованный к скале Прометей является символом, смысл которому каждый читающий настоящий текст может придать сам, а неограниченное число его последователей, у каждого из которых свой цикл жизни, еще не стянутый в точку момента; не крест нераскаившегося разбойника является символом, а животворящий крест Спасителя, руки Которого объяли весь мир, а вертикаль соединяет преисподнюю и Небо. Тем и отличается творчество художника, завершением работы которого является рама, от творчества символов: результат изобразительного творчества ограничен не только в пространстве, что вовсе не удивительно, ведь в нем граница – конституирующий элемент, но и рамой во времени, тогда как лишенный пространственных границ символ устремлен к недостижимому моменту настоящего времени. Можно было бы сказать, что в изобразительном творчестве символа нет, или, уж во всяком случае, он с трудом изобразим. Говоря иначе, в творчестве момент недостижим, а стремление к его достижению лишает пространство всяких границ, т.е. лишает «результат» существования также и в пространстве, будь оно реальным или только иллюзорным. Геометрическое место лишенных изображения точек, т.е. рама, таким образом, ограничивает не столько строяемое художником пространство, сколько время, дабы оно не было стянуто в точку момента. Художник согласен на время экспозиции своего творчества, при условии, что его результат будет заключен в раму. А рама отменит и всякую символику, поставив границы символу как безграничному процессу достижения момента настоящего времени, т.е. оказывается, что символ плохо и с трудом изображаем, ибо затруднительно изображение процессов, а с ними и времени. Говоря иначе, символ попросту не изобразим, так как его изображение, подобно раме, должно находиться в \emptyset -перспективе, а всякая попытка воплотить смысл символа в образе осуществляется с помощью противоположных начал, демонстрирующих у образа отсутствие границ, а тем самым бессмыслицу.

Творчество – это, прежде всего творчество времени. Художник, создавая только изображение вещей в пространстве, творит, как было указано, время, эквиваленты которого аккумулируются в раме, венчающей результат. Символ, в отличие от рамы, есть ничем не ограниченный процесс творчества, т.е. казалось бы, символ должен достигать момента настоящего времени, но он ограничен пространством, или, говоря иначе, он безрезультатен в пространстве. Явление символа есть паразитизм на чужом существовании, т.е. он прилепляется к чужому жизненному циклу, путешествуя в интерпретациях от одного творца к другому.

Исходя из «творчества» времени оказывается, что рама и символ близки: оба они стремятся к достижению момента настоящего времени, но оба не достигают его по одной и той же причине – невозможности создать реальное бытие в пространстве. Но если рама представляет собой результат изобразительного творчества, то символ остается процессом творчества, ибо он, как кажется, является недостижимой вершиной всякого творчества. С точки зрения изобразительного искусства как рама, так и символ могут быть явлены только в \emptyset -перспективе. Пространственному замыканию рамы (у рамы свой временной цикл в виде времени экспозиции) соответствует заимствованный жизненный цикл символа. Таковы эквиваленты момента времени в изобразительном творчестве.

Наконец, кратко скажем об онтологии символа, каковой является реизм, с точки зрения пространства. Символ, будучи вершиной творческих устремлений, не только пытается достичь момента настоящего времени, но намеревается предстать целостной вещью, в частности, за счет соединения противоположных начал. Эти намерения символа (разумеется, не символа, а творческой личности) тщетны, ибо по отношению к чужому жизненному циклу, т.е. осуществленной вещи символ всегда оказывается частью. Ранее указывалось, что процессуальные свойства символа часто выражаются в инструментальном характере вещей, демонстрирующий периодичность во времени. А всякий инструмент и орудие (молния громовержца Зевса, молот Гефеста, серп жнеца и т.д. и т.п.), перенесенные в иной жизненный цикл, т.е. вложенные в руки иного творца будут -по отношению к этому иному целостному временному циклу – частью.

Итак, изобразительное творчество вещей вынуждено мириться с тем, что пространство отделено от времени: в любой момент времени холст с изображенными на нем вещами может предстать отдельно от рамы, представляющей время экспозиции. Иллюзорность изображения, по-видимому, и объясняется указанным разрывом пространства и времени.

Символ же не допускает разрыва пространства и времени, а значит для всякого символа (но не его изображения) рамка излишня. Для символа роль рамки, придающей изображению целостный характер во времени, выполняют процессы в виде жизненного цикла, заимствованного символом у сторонних вещей, т.е. символ вынужден паразитировать на чужом существовании. В родной стихии словесного искусства перенос символа как части на существующее целое происходит при помощи метафоры. В изобразительном творчестве условный характер метафоры выглядит неестественно и может привести к сюрреализму. Поэтому наиболее естественным прибежищем символа является сама творческая личность, с помощью которой символ, будучи частью и обладая лишь смыслом, начинает претендовать на целостность и значимость. Такой симбиоз символа как части и целостной личности бывает настолько удачным, что целое совершенно перенимает на себя качества части, превращаясь в символ, т.е. целое – разумеется, метафорически – трактуется как часть, что свидетельствует об онтическом провале символа. Всякая личность в прометеизме горит огнем творчества и становится символом. В действительности не Прометей и его последователи являются символами, но всего лишь оказавшийся в их руках огонь. Самый знаменитый такого рода символ заключен в поднятой руке статуи Свободы, расположенной в преддверии Нью-Йорка. На кладбищах же можно увидеть над могилами статуи ангелов, держащих погасший факел долу. Не статуя Свободы, и не изображения ангелов суть символы, но только их атрибут – горящий или погасший факел, являющийся частью целого, т.е. фигуры. Целое обладает значением, а часть - смыслом, да и то только в составе целого. Поэтому изображение символа, в отличие от изображения иных предметов, допускающих разделение пространства (холста) и времени (рамы), неотделимо от знаменующего целостность цикла жизни, или времени. Говоря иначе, чтобы изобразить символ, ему надо придать черты времени, что в пластических искусствах труднодостижимо, ибо их искусность проявляется в границах, противоположенных течению времени. А значит, рамка, о чем уже говорилось, противопоказана изображению символа.

Из противопоставления рамы, вбирающей в себя время творчества, и неотделимого от процессов жизненного цикла, т.е. времени символа, как кажется, можно вывести различие между творчеством и сотворчеством. Творчество происходит во времени, т.е. отдельно творится пространство без посягательств на созидание времени. Сотворчество же имеет место со временем, т.е. совместно, или одновременно творится пространство и время, причем моменты творчества как одного, так и другого должны быть синхронизированы, что невозможно. Символ является примером мнимого сотворчества и, прежде всего, времени, причем создатель символа пытается «протянуть через черный ход» не созданное целостное бытие, а его часть, прикрепив ее к чужому (и также созидаемому) временному циклу, собственно и являющему существование в пространстве. Указанное прикрепление части к чужому целому ставит своей целью продемонстрировать неотделимость части от целого,

создавая иллюзию их единства, а тем самым его существования в настоящем времени. Деконструкция любого символа, конечно, покажет иллюзорность достижения в его творчестве момента настоящего времени, но трудность обнаружения состоит в том, что воспринимаемый символ являет сущность творчества и в этом качестве он сроден воспринимающему. Кратко говоря, символ эксплуатирует творческую натуру человека, ища в ней оправдание своему сотворчеству, для чего всякие границы, которыми столь богато изобразительное искусство, ему противопоказаны. Таким образом, символ есть «результат» сотворчества, т.е. соединения пространства и времени. Цель символического творчества – время. Но поскольку момент времени недостижим, хотя и переживаем, то легче всего символ осуществим в том пространстве, где нет времени в том смысле, что оно полагается созданным Творцом, заместить которого нет никакой возможности. Говоря иначе, символ легко реализуется в сакральном пространстве. И в этом пространстве символ может осуществиться наиболее полно, т.е. достигнуть, если можно так сказать, максимального бытия, т.е. обрести (предна)значение.⁹

Вне сакрального пространства символ теряет (предна)значение и чтобы его восстановить тяготеет к знаку, указывающему на утраченное существование уже только косвенно, а не прямо, т.е. с помощью смысла, пытаясь быть осмысленной частью в новом окружении. Наиболее близки к осмыслению в новом окружении оказываются части, являющиеся орудиями, инструментальный характер которых позволяет, с одной стороны, проявить процессуальные свойства переносимой части в уже существующем целом, а с другой стороны, указать - в силу разделения процессов и результатов - на результат, который не может быть отождествлен с орудием, с помощью которого он мог бы быть достигнут. Говоря иначе, инструмент отличен от преобразуемого с его помощью окружения, но всегда будет косвенно указывать на сферу своего применения, т.е. быть для нее знаком, лишенным значения, но не смысла. «В руках» творческой личности орудие-символ будет искать все новые сферы своего использования, новые смыслы, но всегда символ обречен оставаться – в отличие от слова – вещью, процессуальный характер которой, хотя и проявляется в ее использовании, но которая никогда не может оказаться чистым процессом, каковым является речь, в которой проявляется энергичный характер языка, подчеркнутый В.Гумбольдтом. Символ как орудие, инструмент сохраняет процессуальный характер, т.е. часть, будучи уже перенесена, и в очередном новом окружении может выполнять роль символа, но потенциально. Вот эта способность «вписываться» в новое для себя окружение и определяет знаковый характер символа, но лишь потенциально и никогда актуально. Символ не есть знак, ибо, сохраняя процессуальный характер, он неотделим от окружения и в нем обретает смысл, который стремится превратить в значение, тогда как его знаковая трактовка потребует интерпретации, а значит и надления новым смыслом, который будет размывать уже устоявшийся смысл, в результате чего символ не только не станет знаком, но и потеряет свой символический характер, т.е. перестанет быть частью определенного целого. Потенциальный характер символа как знака хорошо заметен в формализованных языках науки. Так заимствованная из латинского алфавита (естественного языка) литера *t* в языке физической теории, как правило, обозначает время, т.е. благодаря приписываемым значениям является знаком времени, хотя в действительности она есть только символ времени. В новом окружении, т.е. в языке формализованной теории, отличной от физической, а значит лишенной понятия времени, эта литера будет символом на уровне правил синтаксиса, а для превращения ее в знак нужна интерпретация, значение которой лишит литеру *t* привычного для нее смысла времени, а значит, она перестанет быть символом времени.

⁹ Крест в христианстве – это, как кажется, единственный символ, который достигает момента настоящего времени, отмеченного пересечением неограниченных вертикали и горизонтали, демонстрируя в этой неограниченности незавершенность процесса образования символа. Крест же как орудие казни хотя и ассоциируется с процессом, но орудие отделимо от процесса и есть результат. Следовательно, пространство креста как орудия казни отделимо от времени жизни казненного и не является символом. В конечном счете, отделимость или неотделимость креста от жизненного цикла казненного определяется вольной волей – принятием креста, т.е. покаянием, или его отвержением. Поэтому крест покаявшегося на Голгофе разбойника – это символ, а крест нераскаявшегося разбойника символом не является.

Говоря иначе, символ неотделим от той ситуации, того окружения, в котором он, будучи частью, стал символом за счет чужого целого. Поэтому, трактуемый как знак, символ даже не автореферентен. Попытка отделить осмысленный символ не превращает его в требующий значения знак, но лишая прежнего смысла открывает для символа возможность стать знаком исключительно путем задания интерпретации. Для символа интерпретация – это процесс припасовывания части к новому окружению, новой ситуации, это вид творчества, а вовсе не директивно заданное значения вроде жесткого десигнатора.

Таким образом, чтобы символу означивать, ему нужно отбрасывать прежний смысл (апофатика), а приобрести значение он может только катафатически путем интерпретации, что невозможно, ибо символ, как было показано, не является знаком, разве что потенциально. Символ всегда отделен от того значения (= существования), знаком которого он мог бы стать. Эта пропасть между двумя существующими вещами – являющуюся символом частью и неким целым, которое предстоит обозначить, непреодолима даже с помощью интерпретации. Примечателен в этом отношении период творчества, проявлением которого было конструирование формализованных языков. В этом периоде повсеместно говорили не «обозначим», а «символизируем», т.е. превращали символ в знак. Но тщетно: символ является знаком лишь потенциально и никогда актуально. Актуально его можно задать формализованной семантикой.

4. О явлении и изображении ангела

Под художественным творчеством, в частности, изобразительным чаще всего понимают искусное воспроизведение уже существующего, т.е. воспринятого зрением. Однако среди существующего имеются невидимые сущности – ангелы, которых стали изображать уже в первые столетия по Р.Х. Невидимая – можно сказать, по определению – натура ангела становится видимой. Разумеется, последнее утверждение – это преувеличение и ангел остается невидимым, а видимость ему придают созданные художником некие отличительные признаки, за счет которых невидимая натура ангела становится видимой. Следовательно, с точки зрения философии творчества задачу появления ангела, как кажется, можно сформулировать следующим образом: за счет каких изобразительных средств невидимый ангел становится видимым и, самое главное – какова роль этих средств? Трудность ответа на поставленный вопрос также и в том состоит, что метафизика ангела абсолютна, поскольку загодя не удается различить собственно ангела от его представления или изображения.

Изображение ангела состоит из антропоморфного тела или его части (херувимы), неизменных крыльев и атрибутов, указывающих на служебный характер ангела. Собственно ангел – это тело, которое изначально не наблюдаемо. Значит, видимость телу придают созданные художником крылья и атрибуты. Очевидно, что художник не создает, а воспроизводит образ уже существующего, в том числе крыльев и атрибутов. Его новация состоит в перенесении или наделении крыльями и атрибутами антропоморфной фигуры, обладающей собственным существованием или, как указывалось ранее, собственным жизненным циклом. Вот эти перенесенные из сторонних жизненных циклов крылья и атрибуты и приспособленные к жизненному циклу ангела являются, как следует из изложенного выше, символами. Крылья – символ пространства, а атрибуты – символы времени, указующие (но не прямо, а посредством смысла) на служебный или процессуальный характер поручения.

Крылья – необходимое, но недостаточное условие появления ангела. Достаточным условием являются атрибуты – символы времени и именно в них и через них проявляется свобода творчества художника, простирающаяся от изображения бестелесного херувима, славословящего Бога, для чего ему достаточно одного рта, до изображения гения, которому мастер вкладывает в руки едва ли не любой инструмент – лиру, гусиное перо, разящую молнию и т.п. Следовательно, изображение (символов) времени, а не изображение пространства

является целью художника. Но для изображения – если так можно сказать – символа времени необходимо пространство, которое и вынужден создавать художник. Однако не собственно пространством, а изображенными в нем вещами, несущими на себе приметы времени, т.е., в конечном счете, временем определяется представленное в той или иной перспективе поле изображения. Догадываясь о недостижимости моментов времени в творчестве, художник подменяет момент творчества вещи самой вещью, несущей признаки времени, тогда как собственно момент созидания «уходит» в раму. Как было показано, полотно (= пространство) и рама (= время творчества) могут быть разделены, но непременно соединяются на время экспозиции, которое, как кажется, можно трактовать также как помещение одно пространства (изображенного) в другое (реальное). Таким образом, созданное художником бытие характеризуется отделимостью времени от пространства, а также позволяет созданное пространство вложить в реальное, т.е. продемонстрировать его иллюзорность. (В случае скульптурных изображений речь должна идти об иллюзорности границ реального пространства.) Изображение же ангела не допускает отделимости символизируемого крыльями пространства от символизируемого атрибутами времени.

Достаточность атрибутов у наделенной крыльями антропоморфной фигуры также и в том проявляется, что они, будучи символами времени, могут и не изображаться, ведь изображение времени, как было показано, имеет место в \emptyset -перспективе, лишенной изображения. Изображаемый атрибут в высшей степени условен за счет приписываемого ему смысла, т.е. он чистый, не отягощенный пространственным бытием символ, единственное предназначение которого – уточнение служебной роли посланника. Серафимы не наделены атрибутами, а их шесть крыльев частично скрывают антропоморфное тело, но именно крылья и необходимы для того, чтобы ангел был явлен зримо.

Итак, крылья и атрибуты как символы неотделимы от фигуры ангела (= его жизненного цикла), но отделимы от пространства и, конечно, моментов времени, а точнее – они их не достигают, будучи наполнены смыслом, который придается им творческой личностью. В этой отделимости крыльев и недостижимости атрибутов и проявляется знаковый характер символов: крылья осмыслены в неограниченном пространстве, а атрибуты осмыслены в любом, или никаком времени. Говоря иначе, знак не есть означаемое, а значит, крылья не есть пространство, а только как знак указывают на него, и атрибут не есть момент времени, но только явлен в нем. Таким образом, крылья и атрибуты ангела отбрасывают пространство и время, а в силу своей неотделимости от фигуры являют помимо физического пространства и моменты времени ангела. Следовательно, необходимо было символам отвергнуть видимое, физическое, чтобы явилось невидимое, буквально метафизическое. Причем отбрасываются совместно пространство (= необходимое условие явления) со временем (достаточное условие), а не как в станковой живописи полотно (= пространство) после экспозиции может быть отделено от рамы (времени) с последующим их раздельным хранением в запасниках. Изображение ангела помимо пространства и времени есть его явление.

Ангел изображается, как может показаться, по законам построения пространства в живописи, но в действительности, не пространство изображает художник, а вещи, ситуации из вещей, и только с их помощью ему удастся представить зрителю пространство. Говоря иначе, пространство вторично по отношению к изображаемым вещам, что и показывает случай с ангелом, явление которого не требует ни пространства, ни времени. Поэтому, когда в работах по перспективе можно встретить утверждение, якобы художник конструирует пространство, то оно, как кажется, неверно. Художник изначально знает, что он будет изображать, а уже под образ своего сознания он конструирует пространство. Ангелу же рамка изначально не требуется, ведь рама очерчивает пространство, а оно задается не рамой, а крыльями, функциональный характер которых как символа не может быть ограничен. Кратко говоря, достаточно представить себе изображение ангела со сложными крыльями в клетке, чтобы он стал канарейкой. Очевидно, что подобное изображение трудно отнести к искусству, возвышенный характер которого задается идеалом, а лучше сказать – эйдосом. Правда, в такой неестественной композиции весьма остро проявляются крылья как символ, изображение

которого содержит два противоположных начала - использования крыльев, требующих неограниченного пространства, и вынужденное стенами клетки их сложенное состояние.

Про изображенного же ангела можно было бы сказать, что он носит пространство с собой, а значит, его не надо изображать, прибегая к каким-либо видимым границам. Случай с ангелом, по-видимому, весьма важен для изобразительного искусства, ибо в нем художник изначально избавлен от задачи, как это принято говорить, создания пространства, а может непосредственно приступить к воплощению фигуры ангела. Поэтому скульптурные изображения ангелов, как кажется, лучше удаются художнику, ведь ему не надо создавать пространство, в котором будет помещена фигура: ангел пространство «носит» с собой в виде крыльев. И именно поэтому выразительность всей композиции с ангелом будет зависеть от изображения крыльев. Живописные же изображения ангелов часто носят прикладной, и даже утилитарный характер, поскольку также не требуют для себя пространства, но довольствуются пространством уже заданным, например, сакральным пространством алтаря или ведущих в него дверей. Впрочем, задачей настоящей работы не является искусствоведческий анализ изображений ангелов, который может и должен быть конкретным. Для искусствознания достаточно здесь указать, что крылья ангела – это любой фрагмент пространства, которое ангел носит с собой и которое используется для его изображения. Последнее утверждение – это присущая символу метафора, составляющая смысл крыльев ангела. Эта метафора позволяет заменить целостное пространство его частью, т.е. крыльями, или, обобщая – целое, используя смысл символа, представить частью, которая неотделима от фигуры ангела. И если в изобразительном искусстве фрагмент пространства выделяется при помощи границ, то в случае с ангелом крылья отбрасывают границы пространства. Выделенный художником фрагмент изначально предстает в \emptyset -перспективе лишённой изображения, а уж тем более не может быть воспринят очами ангел, отрицающий своими неотъемлемо связанными с ним крыльями все пространство. Следовательно, воспринятыми могут быть изображенные в той или иной перспективе крылья, они существуют физически, а ангел благодаря им является, оставляя \emptyset -перспективу за своей спиной. Именно поэтому скульптурные изображения ангелов требуют всего пространства, а не его ограниченных фрагментов, каковыми довольствуются изображения живописные.

Как кажется, аналогичная ситуация имеет место и для атрибутов ангела – символов времени, которые еще более, чем крылья, тяготеют к знаку за счет приписываемого им безусловного, безапелляционного смысла, стирающего всякое различие времен. Тем самым время отбрасывается атрибутом-символом еще решительнее, чем отбрасывается пространство крыльями. А если пространство и время совместно отбрасываются, т.е. отбрасывается пространство-время, то неотделимый от своих символов невидимый (букв. метафизический) ангел может только явиться, а не предстать в отброшенном физическом пространстве и физическом времени, которые ему не нужны. Такова сила порожденных творчеством символов, способных заместить существование явлением.

В заключение настоящего пункта подчеркнем еще раз, что отбрасываемое символами-атрибутами ангела время никоим образом не разделяется на прошлое, настоящее и будущее. Говоря иначе, не только в явлении ангела, но и в его изображении нет моментов творчества, нет моментов настоящего времени, которые, например, в живописи приходится, в конечном счете, упрягивать в раму так, что экспонируемую картину можно разложить на составляющие - раму (аккумулирующую время творчества) и полотно (пространство). Неотделимые в образе ангела пространство (крылья) и время (атрибуты) свидетельствует, разумеется, косвенно о несотворенном, а лишь изображенном бытии. Творчество же в искусстве живописи, как было замечено ранее, раскладывает время, а точнее - момент настоящего времени, делая его недостижимым, на прошлое и будущее, отдавая предпочтение или прямой, или обратной перспективе соответственно. Попробуем представить указанное разложение времени, а правильнее сказать – его недостижимость более подробно.

5. Абстрактное искусство живописи

Название настоящего параграфа противоречиво: изображенная абстракция, т.е. отвлеченный от предстоящих реальных вещей образ, по-видимому, не является новой реальной вещью, обладающей жизненным циклом, с которым могла бы ассоциироваться и быть изображена некая заимствованная из другого цикла часть, которая превращалась бы, подобно крыльям ангела, в символ. Следовательно, абстрактное искусство не содержит символов, в том числе ни символа пространства, ни символа времени. Символ ведь не результат самостоятельного творчества, а результат удачного заимствования части и приспособывания ее к иному целому. Поэтому реализм, и уж тем более сюрреализм могут возвыситься до символа не только пространства, но и времени, разумеется, только прошлого или будущего, но отнюдь не момента настоящего времени, хотя символ и старается продемонстрировать себя именно в настоящем времени. Как пример сказанному может быть названо произведение С.Дали «Предчувствие гражданской войны», написанное в реалиях прошлого времени, а значит в прямой перспективе, но устремленное в будущее, оно композиционно в точке схода тяготеет к обратной перспективе. В результате сюжет работы С.Дали приближается к символу, а значит и моменту настоящего времени.

Здесь следует заметить, что едва ли не все жанры изобразительного искусства с середины XIX ст. начинают тяготеть к моменту настоящего времени, несмотря на то, что это искусство уже едва ли не традиционно относят к пространственному, а не временному. Вначале произведения преодолевают пространственные ограничения и становятся доступными в галереях широким слоям просвещенной публики, а преодолев пространство, художник ставит своей целью достичь также и момент времени, пытаясь заставить зрителя переживать свои работы. Широкой публике непонятны идеалы классицизма с их оценкой прекрасного, а поэтому переживание, покоящееся на аффекте, прибегает не только к положительной оценке «прекрасного», но также к негативным оценкам «отвратительного». Романтизм, импрессионизм, экспрессионизм, символизм, фовизм, в конечном счете, абстрактное искусство – все это течения, пытавшиеся достичь момента времени, заставив зрителя переживать увиденное. Эта скрытая тенденция к достижению момента времени продолжается до сегодняшнего дня: изобразительное искусство, покинувшее в свое время дворцы, чтобы обосноваться в галереях, вышло на площади. Наиболее ярким ее проявлением является акционизм, ломающий в прямом и переносном смысле всякие рамки – как эстетических идеалов и их отрицаний, так и их оценок, как места, так и времени с единственной целью – заставить переживать «произведение» здесь и сейчас. Можно было бы подумать, что изобразительное искусство, лишенное в отличие от словесных жанров понятия хронотопа, решило в акционизме «взять вверх» и восстановить справедливость, создав феномен, определяемый сначала временем и лишь затем местом. Но поскольку в изобразительном искусстве действует запрет не просто на время, а на момент времени, то единственным результатом всяческого рода акций являются изломанные, поруганные эквиваленты моментов «творчества» в виде препон, запретов, пределов, рубежей и т.д., т.е. всех тех границ, которыми определяется топос. В станковой живописи такой границей является рама. И абстрактное искусство, отказавшееся от изображения реальных вещей, в частности, называя свои произведения «беспредметным искусством», сполна демонстрирует в этих остатках предметов ничто иное как изломанные части рамы, которыми пытается указать на время. Однако не только моменты времени не удается эффективно – что не значит, якобы не эффектно – изобразить, но пропадает, как кажется, даже намек на прошлое и будущее время, ведь представленные на полотне, скажем так, абстракции явлены не в прямой или обратной перспективе, а тяготеют к плоскостному их изображению, т.е. к \emptyset -перспективе, которая в чистом виде лишена всяких образов. Является ли \emptyset -перспектива следствием воплощения абстрактных предметов, или наоборот, \emptyset -перспектива предполагает плоскостное изображение предметов – на этот вопрос ответило искусство древнего Египта и античности, продемонстрировав высочайшее искусство динамики отнюдь не абстрактных предметов. Эти древние изображения по-своему были абстрактны, ибо были лишены иллюзий объема, зато они в изображении движений приближались к моменту настоящего времени, чему способствовало

отсутствие у рисунка сознательно проведенных границ, а также прикладной и утилитарный характер (т.е. проявляемый здесь и сейчас) вещи с нанесенным на нее образом. Полученный ответ только подтверждает наметившуюся в абстрактном искусстве тенденцию отказа от предметов в пространстве, а значит и самого пространства. Поэтому для творчества в абстрактном искусстве остается время, причем момент настоящего времени, а не проекция прошлого или будущего, для которых приходится строить перспективу – прямую или обратную.

Итак, в творчестве изображений действует запрет на достижение момента времени, хотя, если быть ригористичным, то следует напомнить сказанное выше: художник не является творцом пространства-времени и при попытках создания вещей или даже их иллюзий пространство-время распадается таким образом, что на первый план выходит в той или иной перспективе пространство, а моменты творческого времени получают свои и часто скрытые эквиваленты, которые можно обнаружить уже только в разделенном понятии пространства-времени, т.е. в данном случае только в пространстве, а именно – в раме, обладающей \emptyset -перспективой, которая и свидетельствует об онтологическом во времени провале творца. Но изобразительное творчество потому и называется художественным, что искусному художнику путем перспективных построений вещей удастся «обменять» запрет на разрешение при помощи прошлого и будущего времени, а тем самым миновать абсолютный запрет на момент. Абсолютный запрет на момент потому и называется абсолютным, что он действует независимо от деления времени на прошлое и будущее, ибо момент находится и в этих временах. Само же деление времен на будущее и прошлое – это концептуальное построение, к которому применима процедура отрицания, а возможно даже и отбрасывания. И поскольку действует запрет на создание момента в будущем времени, то тем самым запрет оказывается недействительным в моменте прошлого времени, так что каждому моменту прошлого времени не только творчески возможна, но и должна соответствовать точка в пространстве. Говоря огрублено, запрет на момент будущего времени может проявиться в разрешении на реализацию момента прошлого времени и соответствующий ему пространственный эквивалент. Еще проще: запрет на будущее оказывается разрешением на прошлое. Вот это прошлое и может быть творчески реализовано в пространстве, и преимущественно в прямой перспективе. И наоборот, запрет на прошлое время являет себя в разрешении на моменты будущего времени, которым в пространстве обратной перспективы соответствует «свое» бытие. Однако концептуализация времени не лишает момент его абсолютного характера: он остается в творчестве недостижим и ему соответствует \emptyset -перспектива.

В творчестве же абсолютный характер момента времени, как только что было показано, удастся обойти путем концептуализации времени, т.е. придания ему признаков прошлого и будущего. Если распространять подобную концептуализацию на пространство, то оказывается, что всякому моменту творческого времени будет соответствовать точка пространства, но отнесенная к прямой или обратной перспективе. Не реализованному прикосновением кисти к полотну моменту творческого времени соответствует точка в \emptyset -перспективе, т.е. точка рамы. Таким образом, в дальнейшем будет предполагаться, что моменту творческого времени в строяемом пространстве будет соответствовать точка. Подобная концептуальная экспликация момента времени точкой пространства на прямой, но не наоборот, является общепринятой; здесь же, т.е. в изобразительном творчестве принимается также обратное соответствие – точке пространства должен соответствовать момент времени. Трудность же последней экспликации состоит в том, что момент недостижим. Тем не менее, приняв указанное соответствие точек пространства и времени, т.е. их концептуальное тождество, зададимся вопросом – как изобразить при помощи точки пространства недостижимый момент времени? Задача облегчается тем, что к рассмотрению принимается ограниченное пространство или плоскость, так как уже содержащееся в ней ограничение пространства избавляет от поиска полного набора запретов на недостижимый момент времени.

Может показаться, что решение указанной задачи лежит на поверхности: если момент недостижим, то и соответствующая ему точка на плоскости не может быть изображена. Однако

недостижимость момента в творчестве не означает, что момент отсутствует, ведь все творчество проникнуто моментами озарения, обнаружения, открытия и т.п. состояний, которые мастерам удается искусно проецировать в пространство реальное или только имажинативное. Правда, результат таких проекций оказывается, как это было показано на примере прямой и обратной перспектив, лишь в прошлом или будущем. Поэтому, когда было указано на отрицательное решение нахождения точки в пространстве, то его можно принять, если будет указан механизм запрета ее изображения, т.е. что дело не только в недостижимости момента времени, сколько в невозможности обнаружения соответствующей моменту точки на плоскости.

Итак, если момент недостижим, то и соответствующая ему точка неизобразима. Попробуем все-таки точку изобразить. Тем более точным будет соответствие двух точек – времени и пространства, чем меньшей по размерам окажется точка плоскости. Но какую бы иглу тот же график не использовал, нет иного способа более точно указать точку на плоскости, чем провести перекрещивающиеся вертикаль и горизонталь. Всякое отклонение линий от вертикали или горизонтали увеличит размеры точки. Вертикаль и горизонталь перекрещиваются под прямым углом, т.е. точке соответствуют четыре прямых угла. Вот они-то и изгоняются перспективными построениями изображаемой вещи, предпочитающими диагональные соотношения. Неизобразимая на плоскости точка – это по определению точка в \emptyset -перспективе, которой место, как было показано ранее, в раме. Но можно говорить не о точке, а об определяющих ее прямых углах, которыми собственно и определяется, как правило, рама в станковой живописи. Таким образом, соответствующая моменту творческого времени точка не находит себе места в поле изображения, а образует геометрическое место точек в \emptyset -перспективе, задаваемых четырьмя прямыми углами рамы. Однако если субъективно установленное концептуальное соответствие момента точке отбросить, то, по-видимому, можно говорить не о неизобразяемых точках, а об аккумулируемых моментах времени, представляемых рамой и временем ее экспозиции.

Таким образом, традиционная станковая живопись избегает образуемых вертикалью и горизонталью прямых углов, а тем самым определяемых их пересечением точек, отдавая предпочтение диагональным построениям, позволяющим реализовать ту или иную перспективу. Абстрактное же искусство (и отнюдь не живописи, как указано в заглавии параграфа!) пренебрегает перспективными построениями (ведь оно беспредметно!) и не боится ни прямых углов, ни точек, ни параллельных линий, которыми ограничено поле изображения и которые будут оформлены рамой, а здесь, т.е. в конкретной, представленной зрителю абстракции (любое уточнение абстракции останется nonsensom) параллельные являют собой остатки этой рамы. Ну, уж если абстракционисты сознательно или бессознательно изображают раму или ее остатки, то они тем самым пытаются изобразить время. Абстрактному искусству ни пространство, ни помещенные в нем предметы (в традиционной живописи порядок творчества обратный – сначала предметы, а затем пространство) просто не нужны. Абстрактное искусство пыталось изобразить время и поэтому изображало рамки или их остатки, их части. Таково абстрактное искусство, например, К.Малевича. Изображение черного квадрата К.Малевичем указывает, во первых, на отсутствие вещей в поле изображения, а тем самым на элиминацию пространства, и, во-вторых, диагонали квадрата (концептуально, а не геометрически), с одной стороны, задают отсутствующую точку схода, т.е. отрицание всякой перспективы, а с другой, образуют прямые углы, создающие из белого фона раму, которая, в свою очередь, заключена в экспонируемую раму. «Черный квадрат на белом фоне» К.Малевича, как кажется, в наиболее чистом виде демонстрирует осознанное или неосознанное стремление художника показать время, а не пространство. Если это так, то экспозиция указанной работы Малевича есть акционизм, лишенный смысла. А раз нет смысла, то и «Черный квадрат» никогда не станет символом. Он результат своего времени. По прошествии времени написания квадратов К.Малевич вернулся к предметной живописи.

6. Заключение

Задача настоящей работы в вначале ее написания была сформулирована так: как невидимый по своей природе ангела может стать видимым? Говоря иначе, может ли явление ангела стать его изображением, которое удастся воспроизвести в изобразительном искусстве? Несомненно, одно: все встречающиеся изображения ангелов суть представления художников и скульпторов никогда не видевших ангелов, однако заполнивших их изображениями храмы и кладбища с легкостью, которой, наверное, и сами ангелы позавидовали бы. И эта легкость творения ангелов, как кажется, свидетельствует о том, что создатели изображения пользовались именно символами, процесс наполнения смыслами которых не может быть остановлен без того, что бы не был остановлен процесс интерпретации символа, ибо иначе символ «умрет», превратившись в артефакт. А все артефакты в мире принадлежат миру, есть его части и не указывают на иной мир, например, все тех же ангелов. Изображение ангела, конечно, артефакт, но такой, который в смысловом плане решительно отбрасывает мир своего здешнего, художественного пребывания при помощи символов пространства и времени, забывая о художнике и символически указуя на мир иной. Таким образом, изображение ангела здесь и сейчас в этом мире предполагает иной мир.

Про мир, из которого является ангел, можно сказать, что он «оттуда», «изнутри», «там», а про мир изображения, соответственно, «здесь», «вовне» и т.п. В каждом из миров – здесь и там – своя система отсчета пространства и времени. Переход из одного мира в другой (из одной инерциальной системы отсчета, как сказали бы физики, в другую) требует синхронизации часов, т.е. совпадения моментов времени в один момент, в котором ангел будет и явлен, и изображен, будет и здесь, и там. Однако проблема одномоментности, порожденная соединением двух понятий - пространства и времени - в одно понятие пространства-времени не решена современной физикой. Поэтому можно предположить, что момент явления не совпадает с моментами изображения, а изображение в этом мире того иного пространства-времени распадается на составляющие. Следовательно, художник вынужден изображать их отдельно - пространство крыльями, а время атрибутами, чему и способствует сам символ, вообще не достигающий момента, хотя и стремящийся к нему в этом мире.

Таким образом, отделимость пространства от творческого времени изначально заложена в изобразительном творчестве. Художественное творчество принуждено идти по пути не синтеза, а анализа, не соединения, а разъединения пространства и времени, холста и рамы. Плодом супрематизма Малевича оказалось время, а не пространство, которое зритель активно ищет в его абстракциях. «Черный квадрат на белом фоне» - это белая рама, лишенная изображения (Ø-перспектива), т.е. время, но во времени обыкновенной рамы с той же перспективой, что и белый фон. Может показаться забавным, но обе воплотившие время рамы – белый фон и традиционная рама демонстрируют своей отделимостью нарушение одномоментности для единого пространства-времени даже в этом мире, а не в потустороннем мире все тех же ангелов.

Итак, изгнав в беспредметном искусстве с помощью абстракций пространство, Малевич оставил время. Но можно и иным смыслом наполнить его произведение, посчитав «Черный квадрат» символом, ведь символ требует все новых и новых смыслов. Однако символ здесь трактуется не как процесс его созидания, например, наполнения смыслами, а как результат. Тогда изображенный черный квадрат есть созданная художником вещь в пространстве. Казалось бы, онтология реизма требует дополнить вещь моментом времени, в частности, если исходить из единого пространства-времени. Однако «Черный квадрат на белом фоне» демонстрирует распад момента настоящего времени на время экспозиции, т.е. прошлое или будущее, не предоставляя зрителю ни одной точки схода на полотне, с которой он мог бы ассоциировать момент пребывания вещи здесь и сейчас. Момент «проваливается» в изображении квадрата, понуждая зрителя искать его во внутреннем мире своей души, а не внешнем мире экспозиции, т.е. прошлом или будущем. Следовательно, реизм как онтологическая концепция терпит крах, прежде всего во времени, а потому и пространстве.

Именно реизм понуждает прислушаться к бл.Августину, призывавшему измерять время в душе, ведь невидимый мир души ближе невидимому миру ангелов. (Исповедь XI, 20)” {11, с. 587-588}. Подтвердить глубину августиновской трактовки времени можно сравнением со следующей мыслью Хайдеггера: «Времени нет, но есть сиюминутность, порождающая время... Во все времена, когда философия обращалась к проблеме времени, возникал вопрос о том, какова его природа. То, что философы, прежде всего, имели в виду, было время, подсчитываемое... суммой моментов настоящего... Однако не существует времени без человека» [16. С. 56]. Хайдеггер М. Бытие и время. М., 1997. С 56. Говоря иначе, объективировать настоящее время невозможно: «А если настоящее остается действительным временем при том только условии, что через него переходит будущее и прошедшее, то как мы можем приписать ему действительную сущность, основывая ее на том, чего нет? Разве в том только отношении, что оно постоянно стремится к небытию, каждое мгновение переставая существовать (Исповедь XI, 14) [11, с. 586-587]. Реизм, будучи творческим по своей природе, не просто загоняет момент настоящего времени в небытие прошлого или будущего, а изначально отбрасывает его. Поэтому онтологическая концепция реизма, как кажется, будет всегда сопровождаться эпистемологической концепцией апофатизма, в данном случае – момента настоящего времени: «Пусть они увидят, что не может быть времени, если нет сотворенного; и пусть прекратят пустословие.» (Исповедь XI, 40)

Возвращаясь к изобразительному искусству, отметим, что время пытались, в основном неосознанно, изобразить, начиная с Возрождения, живописуя оконные рамы и рамы зеркал, дверные проемы и т.п., сужая их и нацеливаясь на зрительские аффекты, способные всколыхнуть в душе чувства. Экспрессионизм довел дело впечатления зрителя до пуантилизма. Но только абстрактное искусство, в частности беспредметное К.Малевича взялось - впрочем, также неосознанно – изображать время. Выставки картин К.Малевича, вызывающие бурное обсуждение – это акции, происходящие во времени, и разумеется, настоящем. Следовательно, акционизм продолжает разрабатывать художественное наполнение времени, однако вынужден делать это в пространстве, которое перестает существовать после окончания акции, поскольку, как было показано, акционистам не удается «синхронизировать часы». Возможно, именно по этой причине, К.Малевич вернулся к предметной живописи, требующей пространства, задаваемого границами, т.е. рамой, соединяющей пространство и время, хотя и не позволяющей получить их единство – пространство-время.

Можно ли изображать время? Малевич дал ответ – нет. Акционизм – продолжает настаивать на его изображении. Раз так обстоит дело с современным искусством, то не будет лишним задаться также вопросом: присутствуют ли ангелы на художественных акциях? При ответе же на последний вопрос следует учитывать существование двух родов ангелов – посланников и падших.

Литература

1. Балкинд Е.Л. Хронотоп в изобразительном искусстве // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». Том 26 (65). 2013. № 4. С. 246–255.
2. Д.В. Гарбузов. «Темпоральная концепция пространства В. Кандинского» <http://kandinsky-art.ru/>
3. Домбровский Б.Т. Символ как объект апофатической философии // Электронный философский журнал Vox / Голос: Выпуск 16 (июнь 2014). Режим доступа: <http://vox-journal.org>
4. Зиммель Г. Рама картины. Эстетический опыт <http://ddong.narod.ru/simmel/index.htm>

5. Наберухин Ю.И. Еще раз о синхронизации часов в специальной теории относительности // Философия науки, 2002, № 2 (13), с. 68-85

6. Раушенбах Б.В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Москва. «Наука». 1986

7. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993

8. Твардовский К.. О действиях и результатах. Несколько замечаний о пограничных проблемах психологии, грамматики и логики / К.Твардовский. Логико-философские и психологические исследования. М.: РОССПЭН, 1997.-С.160-192.