

От отдельных работ к сериям: цвет и знак в формировании живописного языка

Виктор Киреев

vkireyeu@icloud.com

Аннотация

Эта статья — попытка взглянуть на несколько лет живописной работы как на единый процесс. Рассматриваются четыре серии 2024–2026 годов. Изучается переход от одиночных работ к работам, связанным в серии, и роль цвета и знака в этом переходе. Показано, что от серии к серии меняется не только палитра, но и роль цвета и знака внутри картины. Предлагаемые толкования работ не претендуют на окончательность и служат наглядности описания.



1. Введение

Картины, собранные в коллаже в начале этой статьи, создавались в течение нескольких лет и не задумывались как единый цикл. Каждая возникала из отдельного импульса, наблюдения или желания попробовать определённое сочетание формы и цвета: работы не обязаны были продолжать друг друга и выстраиваться в самосогласованную цепочку повествования.

При этом нельзя утверждать, что в них нет ничего общего. Даже на коллаже можно проследить устойчивую красно-чёрно-жёлтую палитру с буквально единичными вкраплениями зелёного и синего. Также можно заметить набор повторяющихся знаков: треугольник, крест, круг, вертикальная фигура, изломанные линии. Тем не менее, предыдущим работам не хватало сцепления между собой: мотив мог появиться дважды с разницей в два года, никак не развивая своё первое появление.

Коллаж-компиляция связывает эти работы только пост-

фактум, хотя и позволяет одновременно увидеть то, что создавалось последовательно, но как последовательность не задумывалось. Соседние изображения не складываются в рассказ и не иллюстрируют общую идею — они образуют поле разрозненных визуальных фактов, следов разных состояний, интересов и экспериментов.

Тем не менее, несмотря на явную разрозненность компиляции, это не стоит понимать как недостаток или как хаос, который *следовало преодолеть* — это период накопления. Чтобы научиться формулировать идеи, сначала нужен материал для мысли: увиденные формы, найденные цвета, удачные и неудачные решения, повторяющиеся жесты — своего рода «словарь» для будущих работ.

Перемена стала заметна тогда, когда возвращение приёма (цвета, знака) перестало быть случайным. Цвет перестал быть свойством отдельной картины и стал средой, внутри которой одна работа могла продолжать другую. Повторное использование приёма является не слепым копировани-



(а) Без названия (работа 117)



(b) Без названия (работа 118)



(с) Без названия (работа 119)

Рис. 1: «Жёлтая» серия, 2024. Холст, масло, 60 × 80 см: (а) первое появление жёлтого пятна; (b) пятно превращается в вертикальную фигуру; (с) жёлтый заполняет всю плоскость.

ем, а способом его проверить: изменить первоначальную форму, поместив её в новое сочетание, рассмотреть одну идею с нескольких сторон и дойти до точки, после которой продолжать нечем. Так вместо набора самостоятельных работ появляются серии картин. Ниже рассматриваются двадцать семь работ 2024–2026 годов, входящих в четыре серии: «жёлтую», «красную», «серую» и «белую».

Серии условно названы по доминирующим цветам. Картины внутри серий создавались последовательно, за редким исключением в виде работ на заказ (в данной работе не рассматриваются), не пересекаясь с другими сериями ни идейно, ни хронологически.

В работе будут рассмотрены пути, которые проходят цвет и знак, соответственно:

событие → форма → завеса → среда → фон, (1)

мотив → исчезновение → послание → вопрос → слово, (2)

а также их взаимодействия между собой.

В этом движении от «словаря» в коллаже к сформированным сериям-идеям можно увидеть отдалённое сходство с тем, как складывается мышление: сначала разрозненные впечатления, затем связи между ними и только потом идеи, способные продолжаться. Аналогия не буквальна, но позволяет увидеть, как между картинами постепенно возникают память и последовательность.

2. Серии

2.1. Жёлтая: переход

Первая рассматриваемая серия, «жёлтая», занимает промежуточное положение: она ещё связана с разрозненностью предыдущих работ, но одновременно становится первой последовательностью, в которой каждая следующая картина продолжает предыдущую. Эта серия первая не

только хронологически: с неё начинается сам принцип работы автора сериями.

Сначала жёлтый появляется как небольшое пятно в почти пустом белом пространстве (рис. 1а), почти случайный след, клякса. Это не вполне предмет и не вполне знак, а скорее первое событие на плоскости: точка, из которой *может* начаться движение. В следующей работе пятно разрастается в размытую вертикальную фигуру. Её видно целиком с некоторого расстояния (рис. 1b), хотя очертания и остаются размытыми: форма уже возникла, но ещё не отделилась окончательно от окружающего пространства.



Рис. 2: Без названия (работа 120). «Жёлтая» серия, 2024. Холст, масло, 60 × 80 см. Жёлтый свет между чёрными плоскостями.

В третьей работе (рис. 1с) охра занимает практически всю плоскость, и смотреть больше не на что, кроме самой поверхности: направление мазка, неровности, кромки у края. Объект увеличился, дистанция сократилась, к этой работе зритель «стоит» вплотную. Вместе с формой прибы-



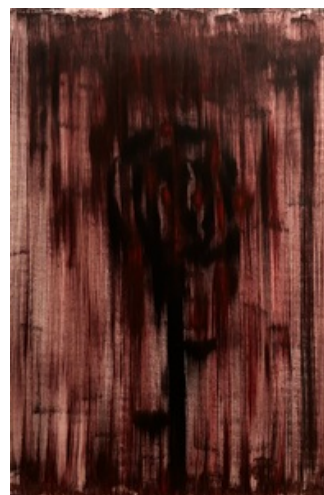
(а) Без названия (работа 121)



(b) Без названия (работа 122)



(с) Без названия (работа 123)



(d) Без названия (работа 124)

Рис. 3: «Красная» серия, 2024. Сэндвич-панель, масло, 50 × 75 см: (а) *трещина: знак ещё на голой панели*; (b) *чёрные облака над отравленной землёй*; (с) *чёрная гора под чёрными облаками*; (d) *роза, покрашенная чёрно-красным*.

вает и цвет, а вместе с цветом — свет. Сначала появляется небольшое световое пятно, затем свет поднимается вертикально и наконец заполняет собой всё видимое пространство. Жёлтое здесь не только краска, но и источник: солнце, утро, то состояние, в котором ещё ничего не решено и всё возможно.

Четвёртая работа нарушает расширение формы-цвета (рис. 2). Жёлтый сжат в узкий вертикальный столб, справа и слева — тёмные полосы, будто надвигающиеся шторы. Свет пока никуда не делся, но его уже закрывают. Рост, шедший от пятна к целой плоскости, заканчивается затмением.

2.2. Красная

«Красная» серия начинается там, где закончилась «жёлтая»: свет уже закрыт.

На эту серию повлиял общий новостной фон последних лет: политика, вооружённые конфликты, катастрофы, разрушения и человеческие жертвы. Картины не иллюстрируют конкретные события. Скорее, внешняя повестка входит в них как постоянное давление, как ощущение мира, в котором насилие перестаёт быть исключением и превращается в фон повседневности. После переходной «жёлтой» серии в «красной» впервые ярко проявляется попытка отразить внешние события.

Работы объединены одним приёмом: сначала на светлую панель наносится чёрный знак, затем поверх него — вертикальная протяжка красной краской сверху вниз; следы кисти видны почти везде. Красное всегда последнее. Смешиваясь с чёрным знаком, красное уходит в грязное бордовое и становится не фоном и не средой, а *завесой*, которая оказывается между знаком и смотрящим. Будто взгляд на мир сквозь застилающие его постоянную тупую боль, страдание, непонимание. Знак никуда не делся — его просто больше не видно целиком. Внешне всё это похоже на петрогли-

фы на выцветшей стене, но выцветание здесь свежее и происходит на глазах.

При этом в серии есть две попытки выйти из этого состояния. Время от времени в ней появляется знак, обещающий смысл, спасение или хотя бы возможность иного — но каждый раз следующая работа его закрывает. Именно эти попытки выхода, а не перечень бедствий, задают ритмический рисунок серии.

Первая работа ещё не катастрофа, а трещина (рис. 3а). Чёрная косая фигура на почти голой панели выглядит как что-то поломанное, как критический дефект конструкции — разлом, с которого начинается разрушение. Красного здесь всего один затёртый блок сбоку: катастрофа ещё не произошла, но уже назначена, ощутима и неизбежна.

Во второй работе появляется пейзаж (рис. 3b). Чёрные тяжёлые облака нависают над такой же чёрной землёй, а вертикальные красные потёки проходят поверх всего изображения. Они могут восприниматься как кровавый или кислотный дождь, как след загрязнения и техногенной катастрофы, того, чего не должно было произойти. Земля повреждена, перерыта снарядами, это не та земля, которая кормит, она кричит от боли и молит о помощи.

Следующая картина продолжает тот же пейзаж (рис. 3с). На этот раз главным знаком становится гора. Гора должна означать устойчивость, символизировать долговечность, надёжность, постоянство. Но здесь она, как и земля в предыдущей работе, оказывается изломанной и повреждённой, окружённой тяжёлыми чёрными облаками, которых не должно быть. Гора — самый крупный и самый уцелевший знак серии: красный слой ложится поверх, но контур пробивается насквозь. Дальше такой отчётливости уже не будет.

В работе 124 природный образ становится ещё более уязвимым (рис. 3d) — теперь это образ прекрасного цветка, розы. Образ, обычно связанный с красотой, почти полностью перекрыт чёрно-красным слоем. Розу приходится угадывать; красное здесь не оживляет форму, а участвует в

её разрушении, «кислотные дожди» оскверняют, изменяют этот символ, практически стирают.

Работа 125 нарушает последовательность катастрофических пейзажей (рис. 4а). Вертикальный знак соединяет копье и глаз и отсылает к образу бога Одина. В одном мифе Один жертвует глаз ради мудрости [1], в другом он, после того как сам пронзил себя копьем, висит на мировом древе, чтобы постичь тайну рун [2]. Боль и жертва здесь впервые получают иной смысл: страдание может вести не только к разрушению, но и к знанию или, в более общем смысле, к *новому*. Это первая попытка выхода — надежда, которая, к сожалению, должна сформироваться и сохраниться на фоне страданий. Глаз на копье смотрит сквозь ту же завесу, через которую смотрит зритель.



(а) Без названия (работа 125)



(b) Без названия (работа 126)

Рис. 4: «Красная» серия, 2024. Сэндвич-панель, масло, 50 × 75 см: (а) *копье с глазом: жертва, дающая знание*; (b) *Гае Болг: жертва, не дающая ничего*.

Следующая работа — снова копье, но без глаза и с обратным смыслом (рис. 4b). Это Гае Болг — зазубренное копье Кухулина, которым он по трагической случайности убил своего единственного сына Конлайха, не узнав его при встрече [3]. Две работы подряд об одном и том же: жертва, которая даёт знание, и жертва, которая не даёт ничего. Первая попытка выхода закрывается ровно там, где открылась.

В работе 127 можно увидеть стога или треугольные крыши домов (рис. 5а). Они находятся внутри красного поля и напоминают пейзаж, в котором горят земля, поля и человеческое жильё. Конкретное место не названо: изображение становится обобщённым знаком уничтоженного родного пространства, которое вынуждены покинуть.

Чёрное кольцо в следующей работе (рис. 5b) может быть прочитано как Уроборос — змея, пожирающая собственный хвост. Самое раннее изображение этого знака — в «Таинственной книге преисподней» из гробницы Тутанхамона, XIV в. до н. э. [4]; там он означает вечное повторение и возвращение мира в самого себя. В контексте серии это образ замкнутого цикла: насилие воспроизводит само себя, а конец очередного разрушения становится началом



(а) Без названия (работа 127)

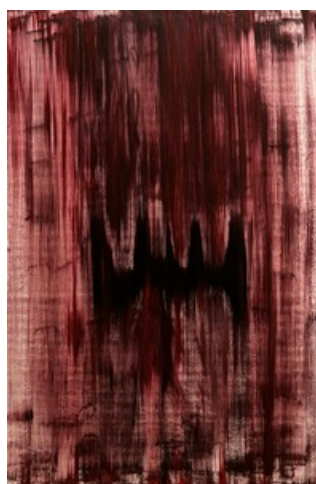


(b) Без названия (работа 128)

Рис. 5: «Красная» серия, 2024. Сэндвич-панель, масло, 50 × 75 см: (а) *поля в огне*; (b) *змея, пожирающая себя*.

следующего. Выход здесь не закрывается — он просто не предусмотрен. «Завеса» всё сильнее.

В работе 129 кольцо сменяется короной (рис. 6а). Символ власти возникает внутри того же повреждённого красного пространства. Корона здесь принадлежит не определённому правителю, а обозначает саму власть и её стремление продолжаться бесконечно. Бесконечная власть бесконечно развращает. Цикл страдания получает не только мифологическое объяснение, но и, к сожалению, *человеческое*.



(а) Без названия (работа 129)



(b) Без названия (работа 130)

Рис. 6: «Красная» серия, 2024. Сэндвич-панель, масло, 50 × 75 см: (а) *корона*; (b) *тёмный лес*.

Работа 130 выглядит почти беспредметной (рис. 6b), однако чёрную полосу можно увидеть как тёмный лес. Лес традиционно обозначает границу знакомого мира: за ней живут чудовища, действуют иные правила, начинаются легенды и страшные истории [5]. В человеческой природе лежит опасаться, не доверять *чужому*. Но лес — это также пространство сказки и возможности чуда. Поэтому образ

снова остаётся двойственным: неизвестное вызывает страх, но не сводится исключительно ко злу. Вторая попытка выхода: здесь нужно научиться доверять тому, что за границей.



Рис. 7: Без названия (работа 132). «Красная» серия, 2024. Сэндвич-панель, масло, 50 × 75 см. *Красное поле под чёрным небом.*

Финал — пейзаж без знака (рис. 7). Красное поле, тяжёлое чёрное небо, и ни одного знака — смотреть больше не на что, кроме самого пейзажа. Вверху слева, у самого края, — узкая оливково-золотая полоса. Человек всегда надеется, что проснётся завтра и день будет лучше. Но полоска света у самой кромки почти исчезла. Время снова доверять тому, что скрывается в тёмном лесу, ещё не пришло, вторая попытка «выйти» закрывается отсутствием знака: приходит опустошение выжженной земли.

На красную серию приходится больше знаков, чем на любую другую: трещина, гора, роза, два копыта, горящие поля, кольцо, корона, лес. Здесь набирается новый связный словарь, и здесь же каждое слово закрывается красным сразу после того, как произнесено. Язык появился тогда, когда смотреть на него стало почти нечем.

Попытки выйти слабеют: первая сформулирована мифом о божестве, вторая — природой человеческого недоверия. Чем дальше, тем меньше у надежды средств: сначала целый миф, потом место, потом полоска краски у края. Поэтому серия и останавливается. После последней работы не осталось ни знака, который можно закрыть, ни сил для ещё одного высказывания в этой интонации.

2.3. Серая

После «красной» серии приходит усталость. Серое здесь не столько цвет, сколько пространство, среда: всё уже случилось, кричать поздно, остаётся смотреть и в этом жить. «Красная» серия строилась как ряд утверждений, которые тут же закрывались — «серая» не утверждает ничего. Она спрашивает: «как?», «почему?», «что дальше?» Это серия рефлексии и тоски, и ни на один свой вопрос она не отвечает.

Серию открывает типичная абстрактная картина (рис. 8): жёлтая полоса слева, светлое поле, чёрный треугольник с жёлтым просветом — геометрия и цвет. Композиция правильная, всё на своих местах, всё безопасно, ничего не происходит, всё как *должно быть*.



Рис. 8: Без названия (работа 133). «Серая» серия, 2025. Холст, масло, 60 × 80 см. *Абстракция.*

Дальше начинается город (рис. 9а). Дома, улица — символ малой родины: деревни или небольшого городка, такого, откуда уезжают. Огонь горит только в одном окне. Куда ушли остальные? Что здесь произошло? Ответа нет, но пустота слишком ровная, чтобы быть случайной. Город умирает, и умирает тихо.

Затем — луна над вышками и трубами вокзала (рис. 9б). Вокзал предполагает движение: кто-то приезжает, уезжает, кого-то встречают или провожают. Но ни поезда, ни людей на картине нет, только луна — безмолвный свидетель.



(а) Без названия (работа 135)



(b) Без названия (работа 136)

Рис. 9: «Серая» серия, 2025. Холст, масло, 60 × 80 см: (а) дома с единственным горящим окном; (б) луна над вокзалом.

Следующая работа не даёт себя опознать (рис. 10а). Что это за структура или след? Может быть, окна «хрущёвки». А может быть, отпечаток гусениц танка, который проедет и по нам. Одна и та же форма читается и как жильё, и как то, что жильё уничтожает.

Церковь (рис. 10б). Что стало с моей церковью? Разве она не должна примирять народы, разве религия не о всепрощении и любви? Купол светится тем же жёлтым, что горел в



(a) Без названия (работа 137)



(b) Без названия (работа 138)

Рис. 10: «Серая» серия, 2025. Холст, масло, 60 × 80 см: (a) дом или гусеничный след; (b) церковь с жёлтым куполом.

единственном окне, но сама церковь стоит в той же серой пустоте, что и город вокруг. Возможно, и церковь умирает. И купол даёт такой же отражённый свет, как луна, а не тёплый «внутренний» свет дома.

В предпоследней работе свет теряет приметы (рис. 11a). Солнце это или луна? Отличить невозможно: серого вокруг столько, что уже не разобрать, день сейчас или ночь. Выжженное пространство, в котором всё произошло и в котором больше уже ничего не имеет значения. Здесь есть только пустота, и даже свет теряет смысл.

И, наконец, даже луна стала серой (рис. 11b). Очарование смазлось и ушло, она больше не тревожит сердце так, как тревожила когда-то. Отдельного знака в работе больше нет — спрашивать не у кого. Что будет дальше?



(a) Без названия (работа 140)



(b) Без названия (работа 141)

Рис. 11: «Серая» серия, 2025. Холст, масло, 60 × 80 см: (a) солнце или луна; (b) посеребрившая луна.

Ответ на этот вопрос стоит в начале раздела — в работе 133 (рис. 8). То, что при первом взгляде казалось стереотипом абстрактной картины, теперь можно прочесть иначе: жёлтая полоса, треугольник, слишком правильная композиция — фальшивый «ответ», фальшивый новый бог. В тихом отчаянии человек хватается за любую надежду, и стерео-

типность здесь не промах, а предмет изображения: подделка обязана выглядеть именно так, как положено выглядеть настоящему, чтобы на неё «клонули». Проверить её нечем.

Жёлтый цвет (свет) проходит через три серии подряд. В «жёлтой» его задёрнули, в «красной» на него легла завеса, в «серой» он горит открыто, но ни во что не вмешивается: единственное окно, луна над вокзалом, купол церкви — источники, которые только присутствуют. В финале уходит и он. При этом в первой работе серии свет на самом деле не горит — его изображают.

2.4. Белая

После «серой» серии происходит резкий разрыв. Там цвет становился пространством, а речь постепенно затихала; здесь остаётся белый холст, широкая чёрная кисть и один резкий цветовой акцент. Вместо медитации появляется высказывание, обращённое наружу. Картины начинают не только показывать, но и говорить: на холсте возникают слова, у работ появляются названия и авторские описания. Фигуративность приближается одновременно к граффити, плакату и наивному рисунку. Вместе с прямой речью приходит юмор. Рефлексия «красной» и «серой» серий оставила для «белой» только злую саркастическую реакцию. Новых попыток понять мир пока не будет.

Белый фон не был пустым изначально. На квадратных холстах раньше находились более строгие композиции, напоминавшие научные графики и схемы, связанные с научной работой автора. Они были перекрыты белым, и над прежним языком появились грубый рисунок, слова и фигуры. Поэтому белое здесь не всегда означает чистое начало: это слой, скрывающий прежнюю попытку рационально описать мир. Старый язык закрашен. Точно так же «белая» серия закрашивает впечатления и эмоции от предыдущих тяжёлых «красной» и «серой».

Серия делится и по формату. Три квадрата — сцены: миф, жилище, житель. Две вертикали — отдельные предметы во весь рост, одуванчик и колонка, выставленные поодиночке, как экспонаты нового мира.

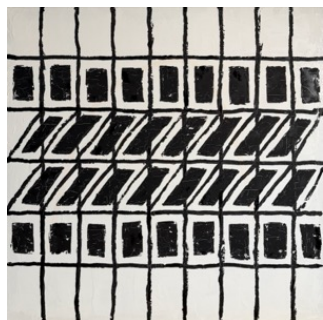
Открывает серию «Переваренный мир» (рис. 12). В «Младшей Эдде» [1] Сколь преследует Солнце и в конце времён, в Рагнарёке, настигает и съедает его. Здесь на картине он тоже догнал его и уже «выпустил». Возможно, он это сделал даже не в первый раз. Тогда три предыдущие серии — не этапы одной катастрофы, а *штатные свойства мира*. Дважды, трижды, а то больше раз переваренный мир. Надпись на холсте уточняет разве что адрес в хронологии текущего цикла: *Nous sommes ici* — Сколь снова «выпустил» мир, а не гонится за ним.

Следующая работа — единственная в серии без названия и без слов (рис. 13a). Чёрная решётка: то ли фасад огромного дома, то ли протектор, то ли батарея — вещи, которые хранят, передают или размещают и одинаково равнодушны к содержимому. Диагонали внутри складываются в подобие *некоторой* буквы. Вот и первая серия с речью здесь ничего не произносит. Под белой краской на этом холсте раньше был график, символ науки. Язык сменился, решётка осталась.



Рис. 12: «Переваренный мир» (работа 142). «Белая» серия, 2026. Холст, масло, 80 × 80 см. *Сколь догнал Солнце — возможно, не один раз.*

В работе «Глубинный дубинец» космический и исторический масштабы сменяются намеренно частной злостью (рис. 13b). На парковке автору повредили машину и согнули стеклоочиститель; под окнами постоянно кричат. Так появляется собирательный житель Дубны: пьяный, громкий, дикий, агрессивный. Месть художника в виде карикатуры. Снова, как в предыдущей картине, важен фон: фигура написана поверх графика. Город, гордящийся наукой, рациональностью и знанием, произвёл себе жителя, который ломает машины, пишет псевдонаучные статьи и пьяный орёт по ночам. То ли ещё будет.



(а) Без названия (работа 143)



(б) «Глубинный дубинец» (работа 144)

Рис. 13: «Белая» серия, 2026. Холст, масло, 80 × 80 см: (а) *дом будущего или след электрической машины;* (б) *пьяный, громкий, ломает машины, пишет псевдонаучные статьи и орёт под окнами.*

«Электроодуванчик» снова переносит взгляд в будущее (рис. 14а). Тонкий стебель и конструкция головки одновременно напоминают растение, электрическую схему, антенну и технический чертёж. Возможно, именно такие цветы ждут нас в новом электромире (когда закончится то, что не должно было начинаться) — рядом с солнечными электростанциями, электромобилями и прочей электроприродой. Одуванчик — это сорняк, растение, которое никто не сажает и которое скорее всеми силами уничтожают у себя на участках. Если в будущем заменяют даже его, то заменяют

не роскошь, а последнее, что росло и размножалось само.

«Сверхбензоколонка» (рис. 14b). Вокруг заправочного пистолета написано: *superessence, puissance, à la pompe*. *Essence* — это и бензин, и сущность; *puissance* — и мощь, и напор, и могущество; *à la pompe* — всего лишь «у колонки». Высшая сущность и великая мощь отпускаются литрами и заканчиваются в многочасовых очередях. Из пистолета падают две капли.



(а) «Электроодуванчик» (работа 145)



(б) «Сверхбензоколонка» (работа 146)

Рис. 14: «Белая» серия, 2026. Холст, масло, 50 × 100 см: (а) *цветок будущей электроприроды;* (б) *бензин, нефть, сила и власть.*

Будущее в этой серии безлюдно и стерильно: одинаковые ячейки, электрические цветы, очередь за исчезающим топливом. Настоящее представлено единственным человеком — пьяным, громким и орущим под окнами. Серия не решает, что из этого хуже.

«Белая» серия говорит о происходящем прямо сейчас и одновременно пытается представить то, что будет дальше. В отличие от предыдущих, она не закончена: настоящее продолжает производить новые слова, образы и поводы для высказывания.

3. Обсуждение

Сводные характеристики серий приведены в табл. 1, дальнейший разбор опирается на них.

3.1. Цвет

В ранних работах цвет образует устойчивую красно-чёрно-жёлтую палитру, но ещё не связывает отдельные изображения; его повторения становятся заметны только ретроспективно, после объединения работ в коллаж. У серий такой общей палитры уже нет: основа, доминирующий цвет и соседство с чёрным каждый раз другие.

- В «жёлтой» серии цвет впервые получает последовательное развитие: возникает как небольшое событие, разрастается в форму, заполняет пространство и начинает восприниматься как свет. «Событие» → «форма».

Серия	Год	<i>n</i>	Основа, формат, см	Знак	Текст	Название
«Жёлтая»	2024	4	холст, 60 × 80	0	0	0
«Красная»	2024	11	сэндвич-панель, 50 × 75	10	0	0
«Серая»	2025	7	холст, 60 × 80	6	0	0
«Белая»	2026	5	холст, 80 × 80 и 50 × 100	5	3	4

Таблица 1: Сводные характеристики четырёх серий. Столбцы «со знаком», «с текстом» и «с названием» — число работ серии, в которых присутствует отдельный различимый знак, надпись на холсте и авторское название соответственно.

- «Красная» серия меняет эту функцию. Красное наносится поверх знака и располагается между изображением и зрителем, затрудняя видимость. «Форма» → «завеса».
- В «серой» серии цвет становится общей средой, внутри которой ослабевают различия между светом и тьмой, предметом и следом, утверждением и вопросом. «Завеса» → «среда».
- В «белой» серии цвет отступает к основанию картины и к отдельным акцентам. Белая краска скрывает прежние композиции и одновременно создаёт поверхность для чёрных фигур, письменной речи и редких цветных знаков. «Среда» → «фон».

Таким образом, цвет действительно не является фиксированным приёмом, в каждой серии у него своя роль. Можно с уверенностью сказать, что цвет проходит путь от повторяющегося элемента палитры к одному из средств организации последовательности. Он выступает как событие, форма света, перекрывающая знак завеса, среда и основание для прямого высказывания — т.е. проходит путь 1, описанный во Введении.

Вместе с этим меняется его отношение к знаку: сначала цвет и знак сосуществуют, цвет пытается заменить знак, затем цвет закрывает знак и делает его неоднозначным и, наконец, создаёт фон, на котором знак превращается в написанное слово.

При этом цвета становится всё меньше: от сплошной заливки в ранних работах до единственного хроматического пятна на всю белую серию (рис. 15).

3.2. Знак

В ранних работах отдельные формы повторяются, но не образуют последовательности: треугольник, круг, крест или вертикальная фигура принадлежат прежде всего той картине, в которой возникли. Только коллаж позволяет увидеть их как первоначальный словарь, но каждый знак живёт один. Как правило, он занимает центр, дан крупно, ничем не заслонён и составляет всё содержание работы («Мотив»). Цвет при этом подчёркивает его распознавание, а не затрудняет, как это будет в «красной» серии.

- В «жёлтой» серии знака нет ни в одной из четырёх работ. Пятно в 117 — не знак, а след; в 118 оно складывается в размытую фигуру, но не становится узнаваемым изображением; 119 — чистое поле; столб в 120

— количество света, а не изображение предмета. Это единственная серия без знаков, и отсутствие тут не случайно: чтобы цвет стал предметом изображения, знак пришлось убрать. Пока на холсте есть что опознавать, зритель смотрит на опознаваемое, а не на краску. «Мотив» → «исчезновение».

- «Красная» серия накапливает наиболее широкий набор знаков: трещину, гору, розу, копьё, кольцо, корону и лес. Складывается правило: крупный чёрный знак, чаще вертикальный и обычно снова один на работу. Но сейчас знак перестаёт быть просто формой и обзаводится внешней отсылкой — за ним стоят мифы, которые зритель должен знать: Один, Кухулин, Уроборос, «тёмный лес». Значение впервые приходит извне картины. Знаки также начинают отвечать друг другу. В работах 125 и 126 — одно копьё против другого, жертва осмысленная против бессмысленной. В 128 и 129 — цикл и его предполагаемая причина. Соседняя работа теперь не следующая, а возражающая. Это и есть переход от словаря к речи. Однако каждый знак оказывается частично перекрыт красным слоем. Его приходится восстанавливать по сохранившимся контурам. Максимум значения совпадает с минимумом видимости. «Исчезновение» → «послание».
- В «серой» серии знаки остаются, но меняют природу: дома, вышки вокзала, непонятная структура, церковь, диск, луна. Мифов больше нет, это обычные вещи. Знак перестаёт быть эмблемой на плоскости и становится предметом внутри пространства: церковь стоит в серой пустоте, дома стоят вдоль улицы. Пейзаж встречался и в «красной» серии, но там он служил фоном знака; в «серой» серии он становится *местом действия*. Главная перемена — неопределённость. В «красной» серии знак был ясен, но закрыт; здесь он открыт, но не решается, чем ему быть: одна структура может быть одновременно домом и следом гусеницы, светило — солнцем и луной. К концу знак растворяется: в работе 141 отдельного знака нет, только серая луна. А возврат к 133 окончательно лишает знак надёжности: он безусловно правилен и именно поэтому фальшив. Значение фальшивого бога он получает только после просмотра остальных картин серии. «Послание» → «вопрос».
- В «белой» серии знак становится прямой речью. Изображения дополняются надписями, названиями и автор-

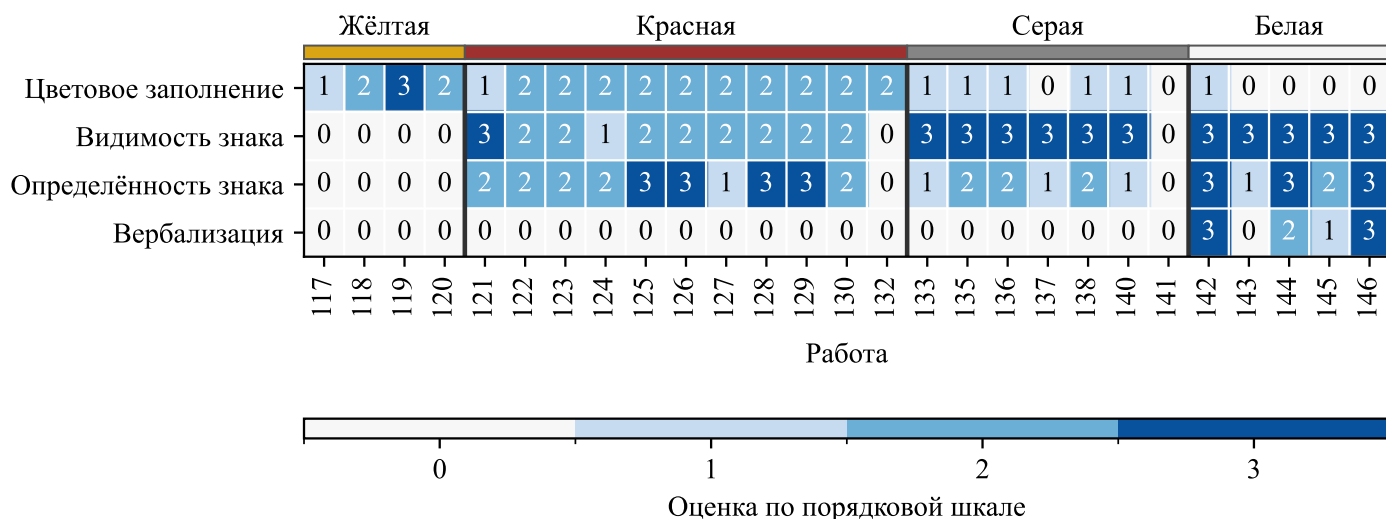


Рис. 15: Качественная разметка двадцати семи работ, вошедших в разбор, по четырём признакам. Разметка выполнена автором и не является слепой: оценки поставил тот же человек, который писал работы и предлагает их толкование. *Цветовое заполнение*: 0 — цвет отсутствует или почти отсутствует; 1 — небольшое пятно; 2 — занимает существенную часть плоскости; 3 — доминирует или почти заполняет плоскость. *Видимость знака*: 0 — отдельного знака нет; 1 — почти полностью перекрыт; 2 — частично перекрыт, но различим; 3 — показан непосредственно. *Определённость знака*: 0 — устойчивое прочтение отсутствует; 1 — допускает несколько существенно разных прочтений; 2 — узнаваем как предмет или общий образ; 3 — связан с конкретным символом, мифом или понятием. *Вербализация*: 0 — словесный элемент отсутствует; 1 — есть только название или внешнее описание; 2 — на холсте отдельные буквы или фрагменты слов; 3 — на холсте явная фраза или несколько слов.

скими описаниями, и часть смысловой нагрузки переходит к ним. Он становится прямее, но не однозначнее: неопределённость переносится из самой формы в отношения между изображением, надписью, названием и описанием. Мифологическая отсылка при этом не исчезает, но переносится в подпись и сопровождающий текст: Сколь назван словами, а не только зашифрован в форме. Один знаковый язык, научный график, оказывается физически перекрыт другим. Единственная работа без названия и слов особенно заметна на этом фоне: отсутствие речи само приобретает значение. Молчание там и есть содержание. Буква в ней присутствует, но не названа. «Вопрос» → «слово».

Таким образом, знак также проходит путь 2, описанный во Введении: от повторяющегося мотива через временное исчезновение к затруднённому посланию, вопросу и написанному слову. Одновременно меняется роль зрителя: он сначала обнаруживает повторения, затем следит за преобразованием формы, восстанавливает закрытое изображение, выбирает между возможными прочтениями и, наконец, читает картину как соединение изображения и текста.

3.3. Другие интерпретации

Изложенная схема не единственная возможная, и у неё есть по меньшей мере два конкурента.

- Материальное объяснение. Границы серий совпадают со сменой основы (материал, формат). Можно предположить, что каждый раз покупалась партия основы, работы писались, пока она не кончалась, и «серия» — это просто партия. Тогда траектория цвета и знака оказывается следствием снабжения, а не замысла. Однако, это объяснение за-

крывает вопрос только о границах, а не о содержании. Оно упускает:

- почему в одной партии знаков нет вовсе, а в следующей их больше, чем во всём остальном рассматриваемом блоке картин,
- почему надписи появляются только в последней серии,
- почему серия заканчивается работой, в которой исчерпан именно её предмет.

Число серий и точное положение их границ лишь отчасти назначены магазином, а не автором.

- Ретроспективное объяснение. Автор и толкователь здесь одно лицо, а это наименее надёжная позиция: «автор знает, что имел в виду, но замысел не виден на холсте». Связную траекторию можно найти в любом наборе работ, если искать её достаточно настойчиво и заранее знать, что она там есть. Против этого работают количественные признаки из табл. 1, не зависящие от толкования: число работ со знаком, с надписью, с названием, основа и формат. Толкованием являются не количественные признаки, а то, что они означают.

Прочтения же отдельных работ и/или их элементов: Сколь, «фальшивый бог», завеса — не проверяются никак и держатся исключительно на свидетельстве автора. Их следует читать как заявление о намерении, а не как результат. Проверить их можно было бы одним способом: показать работы зрителям без подписей и посмотреть, читаются ли те же траектории без текста.

3.4. Слой

В представленной работе наложились друг на друга несколько слоёв.

Один слой — физический. Квадраты «белой» серии написаны поверх прежних работ, напоминавших научные графики и схемы. Закрашивание — один из главных жестов. В «красной» серии слой протяжки закрывал знак, не отменяя его, в «белой» слой краски закрывает целый язык описания мира и заменяет его другим. Конечно, холсты могли быть перекрыты просто потому, что их было жалко выбрасывать. Однако практическая причина не отменяет результата.

Другой слой — сюжетный. «Глубинный дубини́нец», среди прочего, пишет псевдонаучные статьи — и написан поверх графика.

Ещё один слой — методологический и одновременно рефлексивный. Этот текст сверстан как научная публикация: шаблон журнала, аннотация, обсуждение и заключение, ссылки на пронумерованные рисунки. Работы в нём почти всюду называются по номерам, а не по названиям. Это не шутка, наложенная на материал извне: три серии из четырёх действительно состоят из работ без названий, и номер — единственное, чем их можно назвать. Форма перестаёт совпадать с содержанием ровно в «белой» серии, там, где у картин появляются имена и они начинают говорить сами.

Научная форма здесь служит не только оболочкой, но и материалом произведения. Картины являются художественными объектами, их описания — интерпретациями, а разметка и сопоставление траекторий цвета и знака образуют исследовательский слой. Однако собранный из этих процедур текст сам становится художественным объектом. В той мере, в какой предложенные категории, наблюдения и выводы допускают проверку, он действует как исследование. В той мере, в какой сама процедура исследования помещена в художественный контекст и становится предметом рефлексии, он действует как произведение. Эти два статуса не исключают друг друга; дополнительный слой возникает из их совмещения. Движение замыкается: картины превращаются в данные, данные — в аргумент, а аргумент — в произведение.

И, наконец, заявленный в начале слой-метафора развития мышления и взросления. Действительно, ранние работы как хаотичный набор информации формируют «словарь», понятийный аппарат, который спустя время используется для формулирования новых идей и рефлексии, диалога с *другими* и даже с *собой*.

4. Заключение

Рассмотренный набор работ показывает переход от отдельных картин к сериям, внутри которых цвет и знак начинают выполнять устойчивые функции. Цвет последовательно выступает как событие, форма, завеса, среда и фон для прямого высказывания, тогда как знак переходит от повторяющегося мотива через временное исчезновение к затруднённому посланию, вопросу и написанному слову. Эту последовательность можно сопоставить с тем, как складывается мышление: накоплением опыта, установлением связей и формулированием идей. Такое сопоставление слу-

жит способом организации материала, а не исчерпывающим толкованием работ.

- Цвет и знак движутся навстречу друг другу. Цвет уходит из глубины изображения к его поверхности, знак — от символа, занимающего всю картину, к слову, написанному поверх неё.
- Серию закрывает исчерпание того, что было в ней предметом. В жёлтой предметом был цвет: он вырос от пятна до целой плоскости, дальше расти стало некуда — и последняя работа его загораживает. В красной и серой предметом стал знак, и обе кончаются работой, где знака уже нет: пейзажем и посеребрившей луной. В белой предметом стала прямая речь, и она пока не исчерпалась: настоящее продолжает поставлять поводы.
- Наибольшего авторитета знак достигает в «красной» серии, где обращается к богам, героям, мифам и устойчивым символам. Затем авторитет снижается: в «серой» серии знак становится обычной или неопознаваемой вещью, а в «белой» — соседом, нарисованным карикатурно-наивно. Это не деградация, а условие прямой речи: заговорить вслух можно только после того, как знак перестал изображать оракула.

Список литературы

- [1] S. Sturluson, Edda: Prologue and Gylfaginning, 2nd Edition, Viking Society for Northern Research, London, 2005.
- [2] G. Neckel, H. Kuhn (Eds.), Edda: Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern, Carl Winter, Heidelberg, 1983.
- [3] K. Meyer, The Death of Conla, Ériu 1 (1904) 113–121.
- [4] A. Piankoff, The Shrines of Tut-Ankh-Amon, Bollingen Series XL.2, Pantheon Books, New York, 1955.
- [5] C. Sigg, Der wald in mythen und sagen: Wo götter und geister wohnen, Goethe-Institut (May 2021). URL <https://www.goethe.de/ins/tw/de/kul/mag/22204184.html>