

От картины к картине художник возвращается на свое место. Это может быть место в буквальном смысле локации: станция Боровая, платформа Тарховка, набережная Смоленки. Можно взять шире: вообще Петербург, место мест. Или Рим. Это может быть место метафорическое: кадры из фильмов, или известные персонажи — реальные (писатели Пруст, Селин, Хемингуэй, исторические деятели Петр I, Марат, Кеннеди) и полумифические (Чапаев, загадочный Дядя Коля, те же «Митьки»). Всё это места памяти, личной и коллективной — точки локализации жизни. Попытки к ней обернуться, схватить ее взглядом, сказать: «Жизнь удалась». В смысле, сбылась и закончилась? Эти портреты отмечены двойной датой — самой работы и смерти героя; чаще всего дата работы стоит над датой смерти — время творения вбирает в себя время смерти, в сильном смысле подчиняет себе саму смерть. Ведь если она еще ждет, когда к ней обернутся и скажут, что «жизнь удалась», значит, она не закончилась, а продолжает сбываться и длиться в произведении и в нескончаемой — он возвращается на свое место — работе художника. «Жизнь удалась»: оказывается, эту жизнь еще надо исполнить. А потом, вероятно, вернуться к ней снова. Еще и еще.

Возвращение — повторение и различие — управляют здесь жизнью образа. «Жизнь удалась» — это фактически «обретенное время»: жизни и времени чтобы удасться и стать обретенными требуются усилие воспоминания и работа художника. В этом смысле умирающий Пруст в своей пробковой комнате среди портретов Шинкарева может восприниматься как ключ к общей концепции, как метатекст. Начальная точка романной эпопеи Пруста — пробуждение автора-героя: он припоминает, кто он такой, собирая себя по разбитым фрагментам, кускам и осколкам ландшафта и памяти. Это не делается автоматически, тут требуется усилие. Как скажет Мераб Мамардашвили, автор лекций о Прусте, «жизнь — это усилие во времени». Ему вторит писавший Пруста Владимир Шинкарев: «жизнь удалась».

Живопись Шинкарева не менее перформативна, чем роман Пруста: акт собирания ею себя проходит через серийность возврата, переработки единого образа. Длительность дана в серии: станция Боровая, платформа Тарховка и набережная Смоленки. Как пишет о художнике Сергей Попов, «своей живописью он доказывает, что один и тот же мотив, написанный заново, будет совсем иным... компонента времени каждый миг вносит в него изменения, обычным глазом часто неразличимые». Прямая аллюзия из истории искусства — серийная живопись Моне, его «Руанские соборы». Серия запечатлевает длительность, то есть жизнь пространственного образа во времени: становление через легкий сдвиг, смещение света, перемену оттенков в течение дня. Вне серии темпоральная истина образа не может быть схвачена. Иллюзия механической репрезентации лишает изображение жизни: образ вроде бы есть, но он не удаётся и не обретается — он не длится. Всё равно надо вернуться и посмотреть еще раз. Подобную многослойность образа Жиль Делёз назвал образом-кристаллом. Это понятие сказывается о длительности и указывает на неразличимость в образе моментов прошлого и настоящего, которые наслаиваются друг на друга. Серия временных сдвигов кристаллизуется в образ, не равный отдельной картине, но формирующийся как бы между картинами: эта Тарховка есть вся серийность Тарховок, удержанных вместе. Внутренний образ у Пруста — суперпозиция всех его воспоминаний.

Мастером подобного образа был Тарковский, еще один герой Шинкарева, совершенно прустовский автор, «Зеркало» которого Делёз и использует как пример образа-кристалла. Кристаллический образ Тарковского работает с разными длительностями, разворачивая их серийную структуру во взаимном наложении. У кинематографа есть эта способность к кристаллизации, и неслучайно Шинкарев в целой серии работ возвращается к кино: от «Седьмой печати» до «Криминального чтива» и обратно — от «Города грехов» до «Кабинета доктора Калигари». «Жизнь удалась»: Чапаев и Пазолини. Но к кино-кристаллу художник добавляет еще одну грань: живописную — перенося на холст кино-кадры (Екатерина Андреева назвала это «двойной экспозицией», только у Шинкарева она не двойная, а n-мерная). Результатом оказываются образы безошибочно узнаваемые, но при этом совершенно отличные от своих кино-источников. Если отснять Руанский собор или Тарховку, образа из Моне или Шинкарева это не даст. Длительность в живописи иная, чем длительность фильма: время без повествования, без драматургии; время не линейное, но скорее вертикальное — как бергсоновский

столб или конус, пронизывающий изолированную живописную фигуру множеством измерений. Снова: суперпозиция образа, как одновременность у близкого к Прусту Бергсона. Не будучи временем реалистической репрезентации, оно становится временем жизни самого образа. Временем, данным в постоянном возвращении образа к самому себе: через серийность, повторение и различие. Кино никуда не возвращается, ему не избавиться от повествовательности; фотография застыла на месте, приговоренная к репрезентации. Только живопись может дать длительность образа как такового — вне и помимо линейной истории и «объективности».

Поэтому живопись Шинкарева легко возвращается не только на станцию Боровая, но также к фото и кино: из них она извлекает уникальный образ, не сводимый к своему фактическому источнику. Художник пишет по памяти, пишет по фотографиям, фильмам и книгам, в конечном итоге, по другим своим работам (поэтому все его серии неизбежно пересекаются, образуя единую серию серий, как бы общую длительность родственных образов, где Рим отражается в Петербурге, а Дядя Коля в Пазолини). Всё уравнивается на одной плоскости, потому что важен не реализм репрезентации, а реальность самого образа. Не потому ли Тарковский был вынужден возвращаться изнутри кино — к живописи, воспроизводя образы Брейгеля или Рембрандта? Этот пример показывает, что у живописи есть уникальное поле, само по себе недоступное кинематографу и фотографии, попавших в тиски собственных технических преимуществ.

Исторически перед лицом фотографии и кино у живописи не оставалось иного хода, кроме как порвать с идолом репрезентации и попытаться переизобрести себя заново. Как показал Делёз, Фрэнсис Бэкон ответил на этот вызов фигурой — изолированной и нерепрезентативной. Ответ Марка Ротко и его круга — абстракция, отказ не только от репрезентации, но и от самой фигуры. Хотя минимализм Шинкарева, сдержанность (порой даже говорят — скупость) его палитры сближает его с Ротко, тогда как сохранение фигуры — уже с Бэконом, его ответ на вызов фотографии и кино совершенно другой. Серийность образа-кристалла позволяет живописи оставить позади реализм технических медиа, но совершенно иначе: путем не преодоления, но возвращения — повторения и различия, как сказал бы Делёз. Воссозданные средствами живописи кинокадры уникальны: это уже не кино. Тарховку, Смоленку и Боровую бессмысленно фотографировать: они существуют лишь в своем медиуме, серийно уплотняющем живописный образ. Можно сказать, если Бэкон спасал фигуру от репрезентативной фигуративности, изолируя свой объект от всякой истории, то Шинкарев спасает историю от репрезентативного историзма, преобразуя живописную форму времени-длительности. Бэкон сказал: «Фотография угрожает нашим образам». Но образам Шинкарева ни фотография, ни кино как раз не угрожают. Ответ Шинкарева на кризис репрезентации обезоруживает: как будто бы не было самой проблемы, как будто реальность живописного образа — ну вот же она! — совершенно самоочевидна. Это подлинный живописный реализм, работающий не с историзмом репрезентации, а с историей самого образа.

Реализм современной живописи, то есть реализм после реализма — большая загадка. Одна из многих загадочных формулировок Жака Лакана относится к «определению» Реального. В соответствии с ней, Реальное — это то, что всегда возвращается на свое место. Реальное и есть Возвращение. Своего рода серийность: в серии осуществляется длительность образа, попросту говоря его жизнь — не сводимая к смерти его объекта. Пруст, Пазолини, Тарковский — они давно умерли. Меняется Петербург, платформы и станции могут перестраиваться или вообще исчезать. Но образ их неким чудом — на самом-то деле художественным усилием — по-прежнему длится. Реальное возвращается на свое место. Пока художник оборачивается на свой образ, всё еще можно сказать: жизнь удалась, и время ее обретается.

Дмитрий Хаустов