



Пластические вариации экзистенциального

Из истории искусства новой России

Олег Кривцун

В статье прослеживается, как в России на рубеже 1980–90-х годов, в условиях смены государственного устройства, открывались пути к творчеству нового типа, не скованному цензурой. Автора интересует то, как резонировали социокультурные трансформации в ориентирах художественного творчества, какие художественные вкусы, потребности, творческие практики вызревали в плавильном котле фундаментальных перемен. Акцент делается на выявлении экзистенциального смысла новейших художественных форм.

Ключевые слова: асинхронность социального и культурного, ценность свободы, духовные ориентиры, «человек эстетический», «борьба с шедевром», новая человечесомерность, пластические метафоры, спонтанный творческий жест, аураичность, художественное качество, зоны экзистенции, человеческий жест в нечеловеческом мире, антропология искусства.

На рубеже 1980–90-х годов в России происходили процессы, которые привели к радикальной смене общественной системы, государственного устройства. Сдвигались устоявшиеся иерархии смыслов, открывались пути к творчеству нового типа, не скованному цензурой, полагавшему простор самоидентификации, обретению себя без оглядки на внешние ограничения и императивы. Как резонировали социокультурные трансформации в ориентирах художественного творчества? Какие художественные вкусы, потребности, творческие практики вызревали в плавильном котле фундаментальных перемен?

Важно уточнить: хотя сущностное ядро новой социальности оказывалось принципиально иным, отражающий это социокультурное состояние художественный процесс не может быть интерпретирован исключительно как «рефлекс», как функциональный ответ на ситуацию нового типа. Как и в прежние эпохи, здесь можно наблюдать *асинхронность* социального и культурного. В частности, можно увидеть, что процесс трансформации империи, начавшийся с оттепели 1950-х годов, включал в себя несколько внутренних неоднородных фаз. Этап социального

романтизма шестидесятников, сопровождавшийся призывами гуманизации марксизма, его очищения от конъюнктурных наслоений, постепенно, в 1970-е и 1980-е годы, замещался тем, что можно обозначить как «эру подозрения». Нарастало глубокое сомнение в том, что фундаментальные основания социалистического бытия способны потенцировать самораскрытие человеческой личности, обеспечить ее достоинство во всех областях, открыть возможность беспристрастного анализа глубинных экзистенциальных проблем в искусстве, философии, психологии, социологии.

Свою лепту в «заподозривание» святынь, может быть, в первую очередь, внесло искусство. При всех неблагоприятных условиях искусство поздней советской эпохи, тем не менее, обнаруживало в природе собственных процессов такие тенденции, которые демонстрировали параллелизм и даже тождественность художественным поискам мировой культуры. Речь идет о том, что те способы мышления и культурного самосознания, которые отличали творчество Д. Шостаковича, А. Ахматовой, М. Булгакова, А. Тарковского, С. Параджанова, А. Германа, С. Губайдуллиной, А. Шнитке, были соизмеримы с уровнем драматизма, осознанием противоречий, моделированием всех сложностей самосознания человека последних десятилетий XX века, проявлявшихся одновременно в мейнстримных творениях западного искусства. С 1960-х годов в духовных ориентирах жизни страны начинает задавать тон и новая генерация художников – П. Никонов, В. Попков, Д. Жилинский, Т. Салахов, А. Мыльников, Е. Моисеенко, Т. Яблонская; и позже – Н. Нестерова, И. Старженецкая, В. Калинин, Т. Назаренко, О. Булгакова, И. Лубенников, представляющие новое понимание выразительных средств и возможностей искусства – колорита, композиции, линейного и ритмического строя, благодаря чему преодолевалась прямолинейная повествовательность живописи прежних десятилетий. Все это вместе – сама внутренняя логика творческого поиска, а также действие факторов интенсивных обменных процессов в культуре – шаг за шагом вовлекало российских художников в орбиту общемировых культурных состояний, побуждало к осознанию общей судьбы человека в контексте реалий современного мира.

Резко дистанцировавшись от социальной дидактики, фальшивой риторики официоза, искусство поздней советской эпохи само, в значительной мере контекстуально, способствовало формированию такого уровня культурного сознания, которое внятно видело и ощущало двойственность окружающего мира. И одновременно – задавало высокую планку поиску новых путей в искусстве, сделав своим предметом человека как такового, осознание его сущностных потребностей, возможностей, его положение в малом и в большом мире. Ни А. Солженицын, ни А. Тарковский, ни И. Бродский, ни А. Герман никогда не призывали «к топору», однако они *позволили себе быть свободными*. Именно цен-

ность свободы и вытекающие из нее возможности определили траектории художественных процессов, развернувшихся в дальнейшем в новой России.

Кто и как распорядился возможностями свободного творческого высказывания – это зависело от глубины культурных идентификаций, творческих амплуа, интуиций и осознанных стратегий деятелей искусства. Важно, повторяю, что начиная с оттепели 1950-х годов художественное творчество в течение нескольких десятилетий, несмотря на прихотливые приливы и отливы, своим основным массивом новаторских, честных произведений искусства подготовило советского читателя и зрителя к объемному, стереоскопическому видению и слышанию мира. К такой интуиции и способам мышления, которые без труда позволили сориентироваться в бескрайнем духовном пространстве открывшихся в момент перестройки голосов мирового искусства.

Таким образом, провинциализм отсталой экономики и форм бытовой жизни на рубеже 1990-х годов остро контрастировал с состоянием художественного сознания российской публики. Сознание это обладало богатствами мировых накоплений: было способно без труда схватить композиционную сложность новых литературных, музыкальных, театральных, изобразительных форм. Могло легко, получая удовольствие, справляться с замысловатыми аллюзиями, символами, подтекстами, цитатами языка мирового искусства. Пожалуй, в этом достижении художественного максимума, высокой культурной оснащенности и состоял главный итог духовного опыта человека советского. Итог, задававший последующие критерии восприятия искусства, предопределивший глубину культурного зондирования человеческого сознания, способы претворения множества новых ипостасей антропного и эстетического. Когда эстетические приращения прочно укореняются в сознании – перед нами возникает другой человек с иными потребностями и ориентирами. *Любые социальные модификации легко развернуть вспять. А эстетические легко не развернешь: они выражают внутреннюю программу человека, глубоко укорененные духовные ориентиры.* Важно понимать, что такое владение мерой вкуса, критерием художественного качества могло выступать и действительно выступало навигатором не только в художественных процессах, но и в социальных, политических. Наделенность хорошим вкусом не делает человека более счастливым, но позволяет ему стать более свободным. По детали, части, фрагменту любых социополитических реалий такой человек – «человек эстетический» – способен точно диагностировать целое. Ведь для эстетического чутья, как известно, важнее не то, что свершается перед глазами фронтально, прямо, а то, что существует и схватывается косвенно, отвечает на вопрос «как»: в виде *повадки, отдельных черт, проговорок, безотчетных жестов, интонации, ритма* речи новоявленных оракулов. По этой причине развитый эстетический вкус с лихвой способен компенсировать

недостаток владения социополитическими подтекстами «прямого контента», моментально схватывает суть происходящего, достраивает в воображении искомую целостность, тон, вектор.

Одной из продуктивных художественных практик, имевшей для этого в новой России подготовленную почву, было введение в отечественный культурный оборот 1990-х и 2000-х годов наиболее ярких имен и произведений мировой литературы, музыки, театра, изобразительного искусства. Как уже отмечалось, художественное сознание владело всем спектром приемов тонкого восприятия, ассоциативности, коннотаций, символики. Состоявшиеся в предшествующие десятилетия «интервенции» в отечественную культуру выдающихся имен современного западного искусства – выставки произведений Пикассо (1956) и французских импрессионистов (1974), выставка «Париж – Москва» (1981), множество изданных альбомов западного искусства – послали художественному воображению соотечественников сильные импульсы, новые ориентиры, стали уроком свободы. Это предопределило наличие зрителя, готового к интерпретации художественных языков столь сложных западных авторов, как Сальвадор Дали, Альберто Джакометти, Жан Дюбюффе, Георг Базелиц, Жан Фотрие, Герхард Рихтер Фрэнсис Бэкон, Демиен Херст, Эжен Ионеско, Альбан Берг, Луиджи Пиранделло, Гарольд Пинтер и многих других, входивших в российскую культуру 1990–2000-х годов.

Искусство, «валентное» человеку: конфликт антропного и эстетического

Хотя бы контурно структурировать современные языки искусства и наметить линии их развития сегодня чрезвычайно сложно. Способы художественного претворения в советской культуре доперестроечного периода отличались профессионализмом, но при этом большей частью они несли на себе отпечаток «нормированности», содержательной и эстетической «рамочности». Высокий уровень качества, как правило, достигался не за счет прорыва в новые художественные и смысловые измерения, но через подтверждение верности уже опробованной традиции. Таково положение было в театре, где малейшие эксперименты А. Эфроса, Ю. Любимова, Б. Львова-Анохина, А. Васильева, Б. Эйфмана пропускались сквозь жесткие фильтры цензуры; то же самое происходило с музыкой С. Губайдуллиной, А. Шнитке, Э. Денисова; в изобразительном искусстве замалчивались и подвергались сильному идеологическому прессингу художники Д. Краснопевцев, О. Рабин, В. Сидур, И. Кабаков, В. Яковлев, Д. Плавинский, М. Шварцман, А. Слепышев, В. Вейсберг, Э. Булатов и другие.

Многолетние запреты произведений, отстранения авторов, опала имели свои последствия: отлучение от тесных контактов с мировым

художественным процессом предопределило некоторое запаздывание отечественного искусства в прохождении соответствующих «стилистических фаз» в разных видах творчества. Тем не менее натяжение между «сущим» и «должным» обострялось, и в недрах советской художественной культуры постепенно зрела антиномия, со всей остротой развернувшаяся на рубеже 1980–90-х годов. Речь идет о напряженности и даже конфликтности в отношениях *антропных* и *эстетических* начал в искусстве. Читающий эти строки может усомниться – ведь в природе любых исторических типов творчества, как принято считать, лежит родовое единство эстетического и антропного. Однако поляризация этих начал возникла уже на рубеже XIX и XX веков, когда стали набирать силу разнообразные формы «неклассического искусства». Не погружаясь в специальный анализ, отмечу одну из характерных черт неклассических форм художественного: *прекрасное расценивается не как коренное предназначение искусства, а лишь как одна из его возможностей.*

Именно подобный отход от классических измерений эстетического продемонстрировало позднесоветское искусство в канун перестройки¹. С 1968 года в названиях зарубежных выставок художников России фигурирует понятие «Новая московская школа». Так называлась выставка, прошедшая в Италии, ФРГ, Чехословакии, в которой приняли участие представители неформальных объединений: художники-лианозовцы, художники «Сретенского бульвара» – И. Кабаков, Ю. Соболев, Ю. Соостер, В. Казьмин, В. Калинин и другие. Все они впоследствии оказались связаны с живописной секцией Горкома графиков на Малой Грузинской улице в Москве. Последний ведет свое начало с 1976 года, с момента организации в рамках Профсоюза работников культуры Московского объединенного комитета художников-графиков. С деятельностью живописной секции была связана биография многих представителей нового отечественного искусства. Именно в эти десятилетия в стране развернулась практика «квартирных выставок», массовых посещений экспозиций, развернутых прямо в мастерских художников. Это был способ выхода из подполья, из вынужденной изоляции. Под влиянием коллективных обращений, писем интеллигенции в эти годы также постепенно складывалась практика демонстрации работ представителей «другого искусства» в разных павильонах ВДНХ, в залах некоторых творческих союзов. Таким образом, постепенно размывались сами понятия «официального» и «неофициального искусства». Новые формы, вызревавшие в недрах экспериментальных практик, входили в широкое художественное сознание, влияли на модификацию зрительской оптики, на сложение новых критериев.

Существенно отметить, что объединение независимых художников происходило не на эстетических основаниях. Все они исповедовали разные творческие принципы: одни были экспрессионистами, другие – абстракционистами, третьи – символистами, четвертые – мистиками

и так далее. Близость же их ощущалась как противостояние ортодоксии, догматам социалистического реализма в искусстве, как стремление найти художественные эквиваленты тревожному мироощущению, погрузиться в индивидуальный мир современников, говорить без утайки о всех спектрах бытия человека. Обращаясь к специальной терминологии, можно сказать, что творческие усилия в среде неофициального искусства были ориентированы на верность именно «антропному принципу», то есть на изображение человека «как он есть», без идеологической лакировки, без придуманных котурнов.

Это проявлялось в глубоком внимании к препарированию человеческой экзистенции, всего того, что составляло как повседневное течение жизни, так и ее смысловые опоры. В стремлении без прикрас говорить о реалиях, окружающих человека. Выразить щемящее чувство жизни в ее сиюминутности и трагичности. Противостоять диктату художественных шаблонов. Искать новый язык для претворения острой конфликтности человеческого существования. Так, для представителей «лианозовского круга» – Оскара Рабина, Владимира Немухина – характерны довольно мрачные интонации и темный колорит. В картины О. Рабина зачастую «вклиниваются» дорожные знаки, плакаты, водочная этикетка и т. п. Вместе с тем претворение реалий советского мира у художника происходит не в ироническом, а в глубоко трагическом ключе. Художник резко сталкивает жизнь и идеологию, реальное и идеальное. В его образном строе – мир бараков, помоек, голодных котлов, апатии, разрухи. Это неподвижный мир запустения, в котором вместо живых человеческих чувств – заброшенность, смятение, страх. О. Рабин выработал и собственные узнаваемые приемы письма: особый «шершавый» мазок, отказ от контурной линии, акцент на вибрации мелких штрихов и «рассеянном» мрачном цвете в моделировке объемов.

К сознательному снижению пафоса художественного произведения стремились и представители так называемого «Сретенского бульвара» – Илья Кабаков, Виктор Пивоваров. Для их стратегии также характерна «борьба с шедевром». В работах художников зазвучала тема «коммуналки», их произведения населяет необязательный бытовой мусор, всевозможные «шумы жизни». Авторы хорошо чувствовали «эффект рамы»: привычные «заземленные» предметы, будучи поселены в пространстве картины, значительно усиливали свой первоначальный эффект, обнаруживали свое второе, не прямое значение; ранили неожиданной эмоциональностью, обнажали экзистенциальную суггестию, детонировали в сферу смысложизненных обобщений в интонациях тоски и безысходности.

Трудно интерпретировать художественное качество работ всех перечисленных авторов однозначно. С одной стороны, те пластические и образные эквиваленты, которые находили представители «полуофициального», вполне были созвучны их мироощущению, отражали их взгляды на жизнь, на человека. Собственно эстетические измерения

здесь «нейтрализуются» и транспонируются в сильное «струение» экзистенциальных мотивов одиночества, потерянности, бессмысленности, выступающих центральной содержательной доминантой. Колористические решения скупы, монотонны, фокус зрения авторов замирает на предметах обыденности, заурядных и серых мелочах, максимально гипертрофируя их значение. Точное замечание о сложных свойствах этих работ высказала А.К. Флорковская: «Не застреваю на эстетических переживаниях, потенциальный зритель незаметно для себя входил в самую сердцевину жизни, но не ее подлинной событийности, а гнетущей тоски и скуки, в плоский мир “маленького человека”, лишенного не только надежды, но и мысли о возможных иных бытийственных измерениях. В этом, конечно, звучали ноты социального и даже экзистенциального – в духе традиций русской литературы XIX века. Но существенной разницей, на мой взгляд, является то, что ни А. Чехов, ни Н. Гоголь не отождествляли себя со своими персонажами, но им сочувствовали»².

Надо сказать, что обозначенная антиномия антропного и эстетического гораздо ранее остро проявилась и в произведениях западноевропейского искусства. Вспомним, к примеру, сколько протестов и обвинений еще в конце XIX столетия вызвала картина «Крик» (1893) Эдварда Мунка. В искаженном лице человека, раздавленного жизнью, в чудовищной живописной вибрации этого холста современники прочитывали патологию, нечто, находящееся за пределами художества. В этой же плоскости лежали более поздние опыты Оскара Кокошки, Отто Дикса, Луиса Бунюэля и других. Можно отметить, что столь же гнетущее впечатление сегодня производят произведения Фрэнсиса Бэкона (1909–1992), английского художника, настойчиво, из картины в картину создававшего человеческие образы, деформированные животными гримасами и конвульсиями. Весь ужас мира вопиет с его полотен зубастыми ртами и ободранными тушами животных, воплощается в перекрученной пластике человеческого тела. Если у Мунка выражен протест, боль за человека, то у Бэкона – констатация, претворенная с невероятной выдержкой хирурга. Английский художник – человек без иллюзий. И, тем не менее, для этого стихийного экзистенциалиста творчество всегда было актом стоического противостояния ужасу бытия, абсурду реальности и агрессии социальной действительности. (В скобках замечу: возможно, художник чутьем понимал, что живописное умение *поставить* диагноз уже делает человека хозяином положения.) Сам Бэкон очень точно подметил, что «сюжет не должен кричать громче, чем краски».

Как выявить и оценить эстетическую составляющую подобных произведений? И есть ли она? Для отечественного искусствознания этот вопрос далеко не праздный: ведь подобные нечеловеческие гримасы, монстры, уроды, устрашающие тела населяют произведения столь признанных мастеров, как О. Рабин, О. Целков, Л. Табенкин, И. Кабаков и других. По-прежнему на всех значительных ежегодных выставках, отра-

жающих состояние и сегодняшние поиски художников-современников («Арт Москва», «Арт Манеж»), можно обнаружить обширный сегмент произведений, воссоздающих образы заурядного и неопрятного быта, разрухи, образы, выражающие настроения неприкаянности, апатии. Трудно оценить эту художественную практику однозначно. С одной стороны, изображение сдавленности и непримечательности окружающего человека быта манифестируется как протест, как противовес миру глянца и гламура. Тяга к неприглядным образам мыслится как максимальное приближение к жизни, «валентное» человеку по умолчанию. Обнажается то, что скрывается за нарочитым фасадом, то есть фрагменты обыденности, которые сопровождают повседневную жизнь. В этом смысле заземленные образы бытия индивидуума можно было трактовать как своего рода *защиту* человека художником: ограждение от любых «галлюциногенных» идеологий, от оглушительного прессы СМИ с их навязчивой рекламой жизнеустройства. Именно такое понимание «антропного принципа» творцами искусства вытекает из многочисленных прямых и косвенных высказываний самих художников: автор хочет и имеет право утверждать иную *человекомерность*, не растворяющуюся в мире потребления, в мире призрачных и искусственных ценностей, в политической ангажированности.

С другой стороны, обостренное внимание к экзистенциальным проблемам человеческого бытия, как можно увидеть, влекло за собой в отечественном искусстве иное видение и иное понимание проблем живописности. Стремление расчистить мир человека от любых «иллюзорных наслоений» делает язык живописи предельно лапидарным (Э. Булатов, Л. Табенкин, О. Целков). Собственно проблемы колористического взаимодействия, композиционных решений картины, психологизации визуального языка отодвигаются на второй план, оказываются для «экзистирующего художника» малозначительными. На первый план выходит *послание*, внезапный эмоциональный удар, месседж. К примеру, яркий и самобытный автор Лев Табенкин (р. 1952) использует в своих живописных работах почти монотонный колорит: преобладают оттенки серовато-желтого и коричневого. Художник изображает тяжелые, тягучие «массы в пространстве». Среди его образов – пугающие грузные тела и не всегда трезвые лица; тяжеловесные, уродливые люди водят хороводы; чудовищные птицы летают в пустом пространстве.

Надо признать, что намеренная угловатость, монохромность, «разорванность» живописных произведений могут таить в себе и сильную энергию. Тем не менее выскажу предположение, что восприятие аналогичных работ сегодня двойственно. Возможно, в момент своего появления эти произведения и несли «новую истину» о человеке. Но когда в масштабах большой временной длительности постоянно воспроизводятся уже раз найденные приемы, картина начинает «работать» по-другому. Гипертрофия образных мотивов засохших консервов, разорванных

газет, мусора, свалки, запустения вольно или невольно претендует на создание некоей абсолютной точки отсчета человеческой жизни, вневременного масштаба, и, увы, – весьма усеченного. «Подрывная деятельность» художника против всего того, что связано с истеблишментом, оборачивается в свою очередь довольно локальным и мизерным изменением. Не обстоит ли дело так, что исповедуемая подобным способом «верность антропному» (сосуществующая одновременно с подозрением любого эстетического жеста в «завербованности») предопределяла некоторое однообразие аскетической выразительности, существенно ограничивая творческое воображение авторов? Ведь последовательная, из картины в картину, демонстрация мира отчуждения может в итоге выступать и в качестве того, что *опрокидывает человека* или по-своему «закрывает человека» этим же унылым, мизерным масштабом, о ненависти к которому так «кричал» в своих картинах художник...

Можно предположить, что произведение искусства, его восприятие, переживание выступает в любой культуре своего рода дополнительной, «надстроечной» формой человеческой экзистенции, аккумулирующей в себе особые человеческие состояния и формы чувственности, которые вне мира искусства не могут быть адекватно поименованы. Такого рода художественная экзистенция в свою очередь сама является *фактом бытия*, оказывает мощное обратное влияние: формирует воображение современников, эмоциональные состояния, задает модели поведения, внедряет доминанты эстетического сознания, вкуса. Ведь поэтическое созерцание, как точно заметил А. Ригль, устроено так, что «схватывает помимо всякого опыта благодаря собственной духовной силе *то, что придает значение и смысл всякому опыту* (курсив мой. – О.К.)»³. Другими словами, панорама произведений искусства – это выразительная жизненная среда особой силы воздействия, в которой человек призван осознать себя, осознать свое бытие. В связи с анализом художественной практики «препарирования негативного» неизбежно встает вопрос и об утрате катарсиса в переживании современного искусства. Воспринимая тревожные образы неприкаянного и апатичного человека, мы можем отдать должное решительному жесту художника, его социальной позиции, но при этом мы оказываемся вне магии собственно иррационально-эстетического воздействия, которое имеет над нами пластический язык искусства и богатство которого вербально невыразимо. Оказывается в итоге, что авангардное искусство можно любить, но только – умственной любовью.

Если взглянуть на историю духовных трансформаций человечества в последнем столетии, то можно заметить, что экзистенциальные мотивы в искусстве не являются более мрачными, чем сама экзистенциальная философия. Дело обстоит как раз наоборот. В лоне экзистенциализма вывели суровые максимы, во многом лишаящие человека обнадеживающих перспектив. И Сартр, и Камю потратили много сил,

чтобы убедить человека в том, что никакого надежного и гарантированного места ему в этом мире не выделено, что под ногами нет никакой твердой опоры, что перед ним разверстывается пропасть свободы, что мир не способен больше ничего предложить, что человек одинок, поскольку выпал из доверительных отношений с другими и т. д. Для того чтобы выжить, нужно иметь мужество полагаться на самого себя, а не на «субстанциональную нравственность» государства и общества, уметь отказаться от тех способов облегчения жизни, которые предлагаются миром усредненных людей, найти силы, чтобы вернуть себя из затерянности в отчужденном мире вещей и вещных отношений.

Разумеется, беспроблемной экзистенции не бывает. Экзистенциальная напряженность человеческой жизни состоит в необходимости постоянного преобразования и в новом структурировании поля своего существования. Точно так же и в искусстве: художественное творчество есть постоянное преодоление неопределенности хаоса и упорядочивание, структурирование бытия. Структурирование даже там, где в мире и в искусстве налицо – незавершенность, многообразие, открытая форма. «Действительный внутренний мир» человека в этом смысле – это разлад с самим собой, из которого нет выхода, нет компенсации. Это тяжесть антиномий инстинкта и разума, желание комфорта, материального изобилия и в то же время – чувство приверженности символическим ценностям как высшим. Множество внутренних противоречий дают о себе знать каждую минуту; жизнь человека снова и снова рассыпается у него в руках, он постоянно носит в себе раскол, перелом, пустоту, зияние, пропасть, конфликт. Если современный художник не желает спрямлять и «подрессоривать» острые диссонансы современной жизни – он принужден включать все бередящие человека антиномии в свой образный строй. Пластические искусства в резко конфликтной культуре современности находят в особо сложном положении: ведь им все время приходится решать задачу претворения тревожных, разрушительных образов мира и вместе с тем думать о том, чтобы произведение и воспринимаящий его человек «не застревали» на интонации обреченности, краха, катастрофы. Такова фундаментальная проблема, которую ставил и решал еще Лессинг в «Лаокооне».

Образный строй современного отечественного искусства побуждает размышлять над темой: можно ли говорить о тождественности экзистенциального и художественного взгляда на мир? Как известно, экзистенциальная философия – это теория без иллюзий. Разобщенность людей, отсутствие взаимопонимания, исходный трагизм бытия выражены здесь в высокой степени концентрации. Внимание к «действительному положению дел» призвано по-своему помочь человеку, освободить его от мнимых притязаний, верно сориентировать в жестком мире. Отчасти поэтому Сартр определял экзистенциализм как «пессимизм знания, но оптимизм воли». Для анализа эстетических особенностей воздействия

образов «экзистирующего художника» важно суметь ответить на трудный вопрос: *способно ли творчество смягчать трезвость и беспристрастность экзистенциального взгляда самим языком искусства?* Ведь как часто можно заметить, чувственные свойства любых элементов языка (цвета, света, фактуры холста, рисунка, соотношения форм, объемов, особенностей композиции), а тем более целых изобразительных фраз каким-то особым образом «нейтрализуют» скрывающуюся за ними тревогу от взрывоопасных ударов первой сигнальной системы, умеют транспонировать очаги боли в план символических означений, устанавливая тем самым *дистанцию созерцания*. Острота зрения, тонкость реакции автора переплавляются в тигле самых разных возможностей художественного претворения – от языка глубокой символики до взрыва прямого чувства. В итоге важно отметить: между экзистенциальной проблематикой в философии и аналогичной образностью в искусстве обнаруживается заметное различие. В философской транскрипции мы постигаем ЭТО как ужасное содержание. В художественных версиях мы воспринимаем ЭТО как ужасное содержание, которое вмещает выразительная форма.

Разница велика: экзистенциализм, описывая духовные болезни и страдания, не обязан защищать жизнь. Трезвый и беспристрастный взгляд философа призван верно сориентировать человека. Искусство, в свою очередь, созидавая творческий язык для выражения тех же реалий, *родилось и существует как способ защиты жизни*, как противостояние небытию, как способ умножения сущностных сил человека. Именно эта отправная точка, полагаю, служит итоговым критерием оценки художественного качества как профессионалами, так и любителями.

* * *

Линия «снижения художественного пафоса», обозначенная выше, не была единственной в спектре творческих поисков художников последних десятилетий. Значительный вклад в обретение нового «говорящего языка» искусства внесло так называемая *метафизическое направление*, представленное творчеством Михаила Шварцмана, Дмитрия Краснопевцева, Владимира Вейсберга, Эдуарда Штейнберга. Перечисленные авторы делали акцент на толковании метафизики как содержательно-духовного стержня произведения. Образный строй их картин чаще всего был нефигуративным; геометрические и предметные построения интерпретировались как своеобразные следы, шифры невидимого. Широкую известность в отечественном искусстве получили «иературы» М. Шварцмана – своеобразные знаки молчаливого Имени, ставшие «новым воплощением» иконы, которые он писал темперой по доске и левкасу. Письмо художника, действительно, отличает некая *непреложность*, эффект саморазвития исходного мотива вдыхает жизнь в динамическую геометрию его сложных форм. «Ничего нельзя внести в холст (карти-

ну),— отмечал сам художник, — все надо добыть из холста. Только это может выявить неповторимый мир индивидуума и тем обогатить мир. Трансформация, найденная в спонтанном поиске связей внутри картины... возникающая органически, — вот современная задача»⁴.

Иературы трактовались им как архитектурно спрессованный мистический опыт человека. Многолетний труд Шварцмана (1926–1997) был посвящен нахождению закономерностей в пластической трансформации знака. Художник считал важным не навязать изображению свою волю, а органически вывести ее из трансформации линий, взаимодействия пространств. В сложных построениях живописца можно обнаружить точки соприкосновения с линией «органического развития» Павла Филонова. Несмотря на заявления самого Шварцмана, сегодня объективно можно судить, что произведениям его присущ явный декоративный элемент, изысканная и строгая композиция, предопределяющая не только метафизическое, но и эстетическое звучание его работ.

Скрытый, внутренний артистизм несут в себе и произведения Дмитрия Краснопецева, автора, работавшего преимущественно в жанре натюрморта. Художник предпочитал давать в картинах условное, неконкретное пространство, в которое помещал свои предметы — вазы, надломленные цветы, геометрические фигуры. Предмет выделяется с помощью разнообразных модуляций света и цвета, по преимуществу холодных оттенков. Внешняя сдержанность, холодность, даже сухость автора, всячески дистанцировавшегося от своего присутствия, сопрягалась с символической плотностью изображения⁵. Пластический лаконизм его письма соседствовал с умением придать внутреннюю напряженность вещам, их взаимодействиям. Натюрморты Краснопецева исполнены значительных смыслов, молчаливы, обнаруживают близость рафинированной эстетике Серебряного века.

Сложнейшую систему валерной живописи разрабатывал Владимир Вейсберг. Манеру художника можно охарактеризовать как «потайную живописность»: сквозь нюансировку полутонов угадываются лица и фигуры моделей; сквозь прозрачную дымку проступают очертания немногочисленных предметов. Автор тонко чувствовал и перерабатывал цветовые ощущения натуральных форм, достигая удивительного взаимодействия между валером, рисунком и композицией. Геометрические «архитектоны» в натюрмортах Вейсберга гармонизированы, возникает ощущение того, как пластические, колористические и звуковые эффекты его картин дополняют друг друга. Возникшую на картине структуру художник тщательно и кропотливо лессировал дополнительными пигментами, пока ритмические сопряжения цвета не перерастут в гармоническое целое всего ансамбля. В работе с цветом и светом художник видел основу визуального постижения мира, способную направить зрителя к медитативности, к созерцанию чистого живописного ощущения.

Перечисленные авторы «метафизического направления» отечественной живописи задали высокую планку для последующих поисков новых поколений художников, внесли ощутимый вклад в утверждение новой выразительности письма, в обогащение декоративности, в эксперименты с «чистой живописностью», в сложение новых эстетических измерений.

В контексте неофициального искусства существовало и удивительное по изяществу, художественной маэстрии, вдохновенной экспрессии творчество Анатолия Зверева и Льва Кропивницкого. Это – разные художники. Однако письму обоих присущ сильный эстетический фермент. В портретах А. Зверева поражает богатство психологических обертонов, тонкий и хрупкий внутренний мир его моделей. Женщины на его портретах – воздушно-поэтичные, ранимые, грустные, задумчивые, драматичные, мечтательные. Изысканный артистизм автора, любовь к живописному эффекту сочетались с точностью художественных характеристик. Стихия тонкого и нежного лирического письма в его портретах уживается с передачей острого драматизма, психологического излома.

Работы Льва Кропивницкого создавались на пересечении фигуративности и лирической абстракции. Свободная и, казалось бы, легкая импровизация кисти мастера оборачивалась созданием образов большой внутренней напряженности, умением воплотить концентрацию духовного переживания. Динамичность рисунка, контрастность тона, намеренная неуравновешенность и острота композиции создавали у зрителя смешанное ощущение смятения, восхищения, беспокойства, восторга. В изображении художник специально использовал эффект фрагментарности, как бы выхваченного из хаотической массы движения. Это приводило к удивительному сплетению реального с причудливым, фантастическим. Ироничная серия картин «Преследуемая» из цикла «Капризы подсознания» заразительна по темпераменту, вызывает живое сопереживание персонажам. В суматошной, спутанной, алогичной жизни Л. Кропивницкий открывает светлые измерения. Порой образный строй его картин воспринимается как «улыбающийся Босх». Художник видит абсурдность жизни, но умеет ее любить и прощать. Человек у него – комичный и трагичный, эксцентричный и задумчивый, бесшабашный и смиренный. Пожалуй, самым важным в эстетических новаторствах Кропивницкого и Зверева являлся их *созидательный* пафос, далеко не повсеместный в неофициальном искусстве.

Если предположить, что главный стимул художественного творчества – это постоянное противоречие между лингвистическими возможностями искусства и экзистенциальным чувством жизни, можно утверждать, что языковые ресурсы М. Шварцмана, Д. Краснопевцева, В. Вейсберга, Э. Штейнберга, Ю. Соостера, А. Зверева, Л. Кропивницкого, В. Янкилевского, Д. Плавинского позволили художникам выйти за пределы себя, превзойти границы адаптированного мира, расширили го-

ризонты мыслимого, постижимого, способствовали утверждению новой эстетики восприятия. Новым языкам их искусства удалось претворить и новые зоны человеческой аффективности, всякий раз заставляя иначе работать наши чувственные и познавательные способности.

Неизбежно упрощая общую картину, можно, таким образом, вести речь о двух больших фарватерах, в которых развивалось позднесоветское отечественное искусство. Одна его линия выступает как более или менее выраженная *тенденция искусства к социологизации*: ее представители оперировали знакомым образным строем городских улиц и окраин, языком скудного и привычного советского быта, набивших оскомину лозунгов, потерянных людей, влачащих жизнь в разладе с собой и с миром. Миметизм в приемах изображения и использование в картинах многочисленных существующих вне искусства предметов повседневности («ready made») не предполагали здесь специальной задачи работы с колоритом, пластических экспериментов, выработки особых приемов живописности. Хотя, можно предположить, что в дальнейшем из череды новых (порой пугающих!) антропных характеристик в этом направлении складывалась и своя, новая мера «эстетического».

Вторая линия позднесоветского искусства видела свою задачу в *осознании экзистенциального содержания как живописной проблемы*. Фермент эстетического здесь весьма высок. Художественный эффект явлен не языком глашатая актуальных тем, а тихой, сокрытой внутренней энергетикой рафинированного пластического языка. Восприятие этой линии творчества требует подготовленного зрителя, умения гибко «перенастраивать зрение» в расчете на постижение неадаптированных художественных форм, новых пластических метафор. Через развертывание новых художественно-экспрессивных пространств приверженцы «обновления живописности» стремились к освоению метафизики человеческого сознания, непроясненных зон эмоциональности, глубокого психологизма.

Наблюдая дальнейшие шаги отечественного искусства на рубеже XX и XXI веков, можно увидеть, как отечественный художник оказывается участником игры мультикультурной рецепции в социуме, где круто перемешаны эстетические, психологические, социально-психологические, экономические и еще многие другие факторы. В новой культурной среде нет недостатка в живописных экспериментах: палитра следования традициям «соц-арта», традициям символического, метафизического, декоративного письма представлена в полной мере. Однако приходится признать, что многие новые представители отечественного искусства в своих приемах выразительности не обладают правом *первородства*. Эксплуатируют, как правило, уже раз найденные и апробированные приемы. При этом заметен поворот в сторону пространства «чистого созерцания», изысканной живописной декоративности, не отягощенной проработкой сложного подтекста и художественной символики.

Мультирецепция и эстетика созерцания

Сегодняшний творец сталкивается с тем, что художественная память современников уплотнена и переуплотнена сверх меры, в ней наслаиваются и сосуществуют сотни стилистик, приемов письма, аллюзий, осознанных и непрорефлектированных жестов. Пред нами истине – «одновременность исторического». Более того: ритмы сегодняшней духовной жизни испытывают сильный прессинг, побуждающий подавляющее большинство видов чувствования и восприятия к «короткому дыханию». С одной стороны, профессионализм в любой сфере деятельности отмечен способностями моментально диагностировать целое уже по его части. Сам «пазл» того или иного произведения становится весьма информативен: по реконструкции фрагмента воспринимающее сознание моментально готово выработать адекватный отклик, точное решение. В этом – особенность «временного сжатия» мыслительных и эмоциональных процедур нашего времени⁶.

Более лапидарными становятся язык общения и сам язык искусства. Еще Аполлинер так высказался на эту тему: «Современный поэт вмещает в одну строфу все то, что прежний поэт размазывал на четыре строфы». Ускорение темпов жизни привело к дискредитации таких ценностей, как неспешное чтение, как потребность поимки «непрямых смыслов» произведения. *Актуальным сегодня оказывается все то, что имеет эффект прямого действия.* В частности – различные формы декоративного искусства, в которых эстетический, креативный компонент прямо связан с удовольствием от использования предмета, вещи, располагает к получению сиюминутного чувства комфорта, наслаждения.

Ошеломляющие формы архитектуры крупных офисов, жилых и загородных особняков новой России, невиданная доселе полистилистика в искусстве интерьера, дизайне автомобилей, триумф документальной и художественной фотографии, высочайший уровень полиграфии гляцевых журналов, предлагающий все мыслимые модели визуального комфорта, – все это культивирует *эстетику созерцания* как доминантную сторону современного художественного сознания. «Эмоциональное ощупывание», скольжение по поверхности эстетически привлекательных форм складывается в самоценный вид деятельности, в желанную форму проведения досуга, непреднамеренный способ получения удовольствия.

Замечу, что сам эстетический механизм созерцания способен выступать в двух ипостасях: созерцание как свободное, прихотливое, легкое калейдоскопическое восприятие сразу целого комплекса явлений, создающее «средовый эффект», ощущение пребывания в выразительном и приветливом «энвайронменте». С другой стороны, механизм созерцания (в классическом его понимании) в большей степени включает в себя медитативный компонент, момент самопогружения, развитие внутреннего диалога смотрящего и рассматриваемого. Созерцание во втором его

значении требует подготовки, сущностного вопрошания, жизни вместе с произведением в «долгом времени» и сейчас по известным причинам гораздо менее востребовано.

В условиях наступившей деидеологизации культурное наследие и художественная образованность уже не могли больше служить самоочевидным средством становления личности, сферой, предопределяющей успех и обеспечивающей неизбежное действие социального лифта. «Культурное богатство» само по себе стало проблемой, потому что исчезли ранее имевшиеся общие ориентиры для такого образования. В новой системе координат искусство окончательно перестало выполнять роль светской религии, а художественное произведение рассматриваться как «сосуд истины». Реальное и идеальное сдвинулись с мест, система координат рассыпалась. Возникшее релятивистское сознание напоминает тип мироощущения, выраженный еще в середине XX века Э. Ионеско: «Ничто не ужасно, все ужасно. Ничто не комично, все трагично. Ничто не трагично, все комично. Все возможно и невозможно, реально и нереально, постижимо и непостижимо».

Процесс дезинтеграции индивида породил у него ощущение уязвимости, личностной недостаточности. У нового поколения людей рождается потребность связать себя с тем, что новое социальное окружение рассматривает как «настоящее», «прочное», «незыблемое». При этом современный человек активно реагирует на предлагаемые модели моды, качество услуг стилистов, косметологов, туристических дилеров – то есть как раз на все заведомо призрачное и преходящее. Проблема «внутренней дезинтеграции» отягощается и тем, что предлагаемые потребителю образцы эстетического совершенства, знаки комфорта, социального статуса ориентированы большей частью на явную прагматику и функциональность; в частности – на обслуживание главным образом *потребностей тела*. Тело с его разнообразными желаниями начинает приобретать в 1990-е годы в массовом сознании статус единственной значимой реальности. Отсюда и неустанные образы самоотожествления, умноженные экранными искусствами, рекламой, касающиеся преимущественно имиджевой сферы, внешней атрибутики как базовой в системе идентификаций, позволяющей быстро распознавать «свой – чужой», принадлежность к соответствующей социальной страте.

Рост технологий, улучшение качества жизни во многом способствовали культуре субъективной взвинченности, резкому взлету нарциссического начала в культуре. Современное общество нарциссично своей страстью к самолюбованию и потреблению: соревнованию социальных страт в присвоении стилей жизни, образов архитектурных проектов, дизайна, моделей заграничного отдыха, медицинских техник омоложения, моды, обеспечения нового качества жизни, сводящегося к всевозможным атрибутам комфорта, к ценностям, способным являть себя «здесь и сейчас». Движение эгалитаризма и феминизма с его лозунгами «вы-

равнивания различий», обеспечения равных прав независимо от пола и социального происхождения, пожалуй, еще более способствовало «атомизации» общества. Буквально все его слои активно включаются в исполнение символических ролей, призванных отразить и закрепить новую иерархию, теряя представление о вневременных основаниях человеческого бытия, привыкая к ценности сиюминутного, к «короткому дыханию».

Быстрый переход от удовлетворения одних гедонистических потребностей к другим создавал эффект «скольжения» по мозаичному пространству соблазнов. Именно поэтому в отношении к художественному творчеству, как уже отмечалось, заметно вырос такой механизм восприятия, как созерцание. Это касается не только досужей публики, но и профессионалов. Когда априорно нет установки на вычерпывание скрытых смыслов и подтекстов, актуализируется оптика, сосредоточенная на самом «веществе живописи», фактуре вещи. Созерцающий человек озабочен не столько «мотивацией» сочетания красок или построения композиции и сюжета, сколько гипнотичностью живого визуального эффекта, сполохами самой живописной энергии. Созерцание непринужденно и прихотливо: оно свободно связывает, отталкивает, соединяет, замещает, привносит, наслаждается... Созерцающий глаз зрителя отличается непредсказуемой избирательностью и игрой – часто видит не то фронтальное, что акцентирует художник, а шарит окрест, напивтаясь силой неожиданных связей, сочетаний, взаимодействий здесь и сейчас. Можно, полагаю, утверждать, что современная отечественная культура даже отмечена эстетическим перенасыщением. Однако это эстетическое особое рода: его формы ориентированы не на смысловую проработку реальности, а большей частью на формирование среднего эффекта, приподнятой атмосферы повседневности, приветливого «энвайронмента», микширующего и смягчающего драматизм тревожной экзистенции.

Современность теряет существенные символические ценности, оттого достижения искусства сегодня все чаще перемещаются в область технической виртуозности, изощренности письма. Все «колебимо», неустойчиво, неубедительно, спорно. А что – бесспорно? Бесспорно то, что природно-безусловное – над культурно-условным. *Бесспорны такие феномены, уничтожение внутри которых символического начала не ставит под сомнение их самих.* Бесспорны все формы эмоционального насыщения (которые дают цвет, свет, форма, пластика, звук), игнорирующие любую опосредованность, подтекст и располагающие к «прямому» потоку чувства: такие способности, как сильный, красивый певческий голос, тембр, слияние тембров. Бесспорна сама плоть человека с ее очертаниями, пластикой, переходами, пропорциями, жестами, магией физического совершенства, превышающей любые культурные конвенции. Перечисленное – во все времена блестящий и выигрышный исполнительский материал⁷. В периоды, когда мир испытывает чувство

недостатка собственной судьбы, теряет ощущение внутренних необходимостей в развитии, успех приходится на начало декоративное, виртуозное, украшающее, ошеломляющее зримым совершенством. Высота и привлекательная дерзость творческого акта обеспечиваются уже не столько смысловой проработкой действительности, сколько умением заявить сам *порыв*, сделать воодушевляющим собственную пассионарность, азарт, динамику, пленительную виртуозность письма.

На фоне заметного оскудения в последние десятилетия языка живописи своим подъемом и даже триумфом отмечен язык архитектуры. Это же касается искусства интерьера, ландшафта, промышленного и бытового дизайна. Изобретение новых строительных материалов в сочетании с колоссальным объемом частных и корпоративных заказов дало свои плоды. В стилистических линиях современной отечественной архитектуры представлены впечатляющие полеты творческого воображения, в ее языке можно выявить едва ли не весь корпус исторических перекличек и коннотаций. Здесь и направления «лирической архитектуры», «экспрессионистской», мистической, архитектуры «открытых форм». Перенесение в «лингвистический актив» архитектуры принципов динамики природных форм порождает неожиданные пластические линии и композиции: напоминающие капли, разного рода излучения, волны, блики огня. Подобные приемы словно участвуют в иррациональной игре случая, воспроизводят неконтролируемые энергии природы. Все это, безусловно, тоже своеобразные способы человеческой идентификации с новым миром через язык зодчества.

Полагаю, что более всего будоражит зрителя именно скрытая в новейших архитектурных формах потенциальная способность к развитию, идея *pop ipiito*⁸. Понимание *здания как процесса* активизирует ассоциации и воображение, рождает множество эмоциональных откликов, претворяет в камне, бетоне, стекле, металле и пластике рецептивное явление так называемого «нечаянного символизма». Буйство воображения современных российских архитекторов – М. Филиппова, А. Бокова, М. Хазанова, А. Ахмедова, М. Белова, И. Уткина, С. Ткаченко, С. Скуратова, В. Плоткина, А. Скокана и других – ориентирует восприятие зрителя на постоянное приращение семантики. Возникает архитектурный язык «смешанной метафоры», «загадочного знака». Креативную роль в становлении новых префигуративных приемов архитектуры играет и внимание авторов к «сложным геометриям», в частности, к феномену фрактала, представляющего собой модель бесконечного становления. Фрактал, обладающий качествами самовоспроизводимости, самоподобия, инвариантности, умножающими неожиданные пластические свойства сооружений, – тоже своеобразный эквивалент актуальной картины мира.

Такого рода тенденции самоценной динамики, развития путем метаморфозы оказываются востребованы не только в декоративно-прикладном искусстве и архитектуре, но и в литературе, поэзии, му-

зыка. Так, в новой модели чтения «фокус внимания переносится с *результата на процесс*, на индивидуальный опыт чтения — деликатный и подвижный баланс между исполнением задаваемых текстом (“объективных”) правил и творческой (“субъективной”) инициативой читающего. Базовая предпосылка возникновения такого типа отношения к чтению состоит в том, что литературный речевой акт по природе своей перформативен, т. е. не отсылает к референту (его нет), а производит то, к чему “как бы отсылает”, — справедливо замечает Т. Венедиктова⁹.

Разумеется, такого типа читательское отношение провоцирует и распространение новой эстетики литературного творчества. Совершенство самой *фактуры письма*, которой так гордится современный автор, не нуждающийся в особой художественной символике и означенности, демонстрирует безусловный и самоценный апогей вещественности, «перформативного» потенциала литературного языка. Virtuозная фактура выступает как самоценная вещественность, она может ограничиться лишь правом автора заявить о себе: «Я – есть!», и этот акт триумфа игры и немотивированности для сегодняшнего зрителя уже будет самодостаточным. За скобками останутся нагромождения символов, функций, смыслов. Словом, в очень значительном сегменте современного искусства мы сталкиваемся с фактом, когда *триумф празднует не текст, а текстура*. Эта обращенность декоративности, вещественности к самой себе, культивирование момента самотождественности в приемах письма живописца, прозаика, музыканта, поэта, стремление обрести подлинность вне опоры на изолгавшиеся идеологии – одна из существенных черт формотворчества в новейшее время.

Перформативность языка искусства своеобразно преломилась в таком жанре, как художественная инсталляция, который вызывает сегодня повышенное внимание. Английский глагол «install» можно перевести как «устанавливать». Французское слово «installer» означает «устраивать». Инсталляция – пространство, специально организованное художником; совокупность особым способом взаимодействующих объектов, создающих отличную от обыденности реальность на ограниченной территории. В отличие от энвайромента (сооружения в открытом пространстве) и объектов лэнд-арта в природе, инсталляция представляет собой нечто, воздвигнутое в замкнутом помещении. Тематизировалась инсталляция в совсем недавние времена, когда стали рушиться жанровые и видовые границы внутри искусств. Наряду с объектами, перформансами, хэппенингами, акциями инсталляция являет некий «плавающий» в пластическом и жанровом отношении вид деятельности, где доминирующими являются контекст проецирования и назначающий жест художника. Свойства инсталляции – ее хрупкость, временность, кратко-живучесть. Именно эфемерность и является «сверхпосылкой» инсталляций, как и перформансов. Отсюда пафос их – не в претензиях на создание вневременного произведения,

а в передаче прямой сиюминутности, почти ритуальной суггестивности. Среди признанных мастеров инсталляций – Борис Мессерер, Кира Суботина, Ирина Корина, Сергей Шеховцев, Георгий Острецов и другие. Свойство инсталляции, претендующей называться произведением искусства, – в ее умении стать пластической метафорой. Отсюда и ее культурно-ассоциативная плотность, богатство символической интерпретации. Так, у художника Бориса Мессерера рождаются не просто инсталляции, а целые экспозиции-инсталляции. Большой резонанс получила его инсталляция «Реквием» (2000–2003), посвященная памяти Венедикта Ерофеева. Широко экспонировалась и инсталляция «Сказка о дожде» (Государственный Русский музей, 1995). Искусство инсталляции – это тоже своеобразный декоративизм с его асимметричными, алогическими, знаковыми приемами, включающими всевозможные опосредования. По этой причине инсталляция – не столько изображение, сколько *вторжение* в подлинную реальность, смысловая полифоничность представленных вещей и предметов (горящих свечей, бутылок, зонтиков, граммофона и т. п.). Происходит смешение, наложение повседневных значений вещей, переплетение с внезапно возникающими художественными модуляциями.

Размывание сюжетности, приемы бриколажа (*bricola*, фр. – «играть отскоком»), непрямого схватывания смыслов, спонтанного созерцания, не исключаяющего вкрапления «стихийной символики», – все это приметы современного художественного сознания. Для своеобразия такой художественной оптики вполне органичной оказывается абстрактная картина. Будь это геометрическая или же экспрессивная абстракция – перед нами всегда философский макроанализ сущего, своеобразная «формула бытия», если речь идет о настоящих, крепких работах, как в случае с М. Шварцманом, В. Вейсбергом, Э. Штейнбергом. Тренированный глаз сразу схватывает в абрисе, деталях, в сопряжениях колорита абстракции настроение картины; модальности, потенцирующие игру и активность видения, изыскивающие всевозможные условия двойственности, при которых восприятие вынуждено колебаться между догадками и ловушками пластических противоречий. В кристаллизации декоративных или фигуративно-декоративных композиций запечатлена вдруг найденная смысловая парабола, как она видится автору; принцип формообразования, задающий определенный модус отношения, чувствования и даже, если угодно, – определенную «формулу мира».

История абстракции – это, можно сказать, история *визуального опредмечивания архетипов* письма¹⁰. В идеале в абстрактной картине происходит транспонирование внутреннего во внешнее; все это – художественные эквиваленты человеческой ментальности, состояний сознания, экзистенции, доминант мироощущения. В этом смысле абстракция – рентген на интеллектуальные способности ее автора: ведь ее живописное пространство являет нам не столько форму, сколько

своеобразную *метаформу*. Увы, этот рентген выдерживают не все. Нельзя не отметить, что подавляющая часть абстрактных художников новых поколений неуклонно «дрейфует» в сторону чистой декоративности, минуя попытки пластически проникнуть в онтологическое измерение. Наверное, трудно искать такой макроанализ у тех, кто в начале пути. Для того чтобы подняться от фигуративной живописи на ступеньку абстракции, не растеряв символической плотности картины, требуется громадная культура и опыт творчества. Точно сказал об этом выдающийся современный художник Мухадин Кишев: «Абстракция – сложнейший вид творчества, особый метод художественного мышления. В настоящей абстракции выражаются философские идеи, которым должны соответствовать язык, профессиональное качество. Но когда у тебя нет школы, навыка как писать, компоновать, ты не развил свой талант и интуицию – переходить к абстракции нет смысла. Потому что в абстракции те же задачи: композиция, колорит, пятно. Именно средства выражения – палочки, квадратики, круги – это не просто круги, они несут некую колоссальную идею, сформулированную цветом, размером, – точно так же, как и в реалистическом искусстве. Авангардисты начала века – Кандинский, Малевич – профессионально писали и рисовали в реалистической манере. Это своеобразный мост, лестница: от реализма к абстракции. Нельзя с нижней ступеньки сразу залезть на верхнюю, никогда не получится»¹¹.

Расцвет декоративно-артистического гедонизма новейшего времени, безусловно, возник как противовес мертвящей прозе повседневности. Свое слово здесь сказала и намеренная «депоэтизация» быта советского человека, и «соц-арт» с его гипертрофией бесчеловечных гримас вместо лиц, и желание эпатировать образами «депрессивной повседневности» как, якобы, доминантой сегодняшнего мироощущения. Желание оттолкнуться от негативного, усталость от избытка заземленных прозаических форм породили стремление *созидать жизнь*, а не воспроизводить ее «низкую обыденность». Вместе с тем можно отметить, что тенденция к эстетизации бытия сопровождается растущей индифферентностью к любым мировоззренческим концептам и идеологиям, к торжеству «точке зрения жизни», к утверждению культа жизни как таковой.

Остро пробудившийся интерес к историческим штудиям (во всем разнообразии их жанров), к вновь открывшимся документам также убеждал: в искусстве (как и в жизни) не существует *универсальной правды*. Коль скоро бытие духа бесконечно, бесконечна и множественность открывающихся ему истин. Как и романтики два столетия назад, современный художник и реципиент вновь столкнулись с явлением автономности и самоценности художественного и попытались найти в нем опору. Этическая высота созидающего новые формы – в самом по себе усилии художника осуществить творческий жест. Усилии тем более затратном, чем более релятивны свойства окружающего человека мира.

Удержание сакрального в профанных условиях

Было бы натяжкой утверждать, что акцент на фактуре, форме, декоративном и дизайнерском начале новейшего искусства, культивирующий непосредственное созерцательное отношение, – единственная доминанта современного художественного сознания. Нельзя не видеть, что остается живым и тот сегмент творчества, который по-прежнему ориентирован на *смысловую проработку бытия средствами искусства*. Именно эта линия может быть интерпретирована как усилие удержать сакральное в профанных условиях, то есть как попытка создать и прочитывать в новых произведениях искусства волнующее бытийное содержание, глубокую символику, дух времени, подспудные ориентиры. Говорить об этой линии поисков весьма сложно. Во-первых, потому что отсутствует единая система художественных координат, постижение которой гарантировало бы несомненное высокое качество. В нашей стране традиционно почиталось все то, что обеспечивалось классической профессиональной подготовкой: овладение, как минимум, ремесленными навыками рисунка, живописи, графики, скульптуры и т. д. В какой-то момент пришло осознание, что академические реалистические основы мастерства сами по себе – не гарант успеха.

Консервация в советском искусстве одной художественной оптики как единственно верной легко могла привести (и вела!) к тому, что даже тщательно созданное живописное произведение в изменившихся, новых условиях жизни напоминало «музей живописи». Добротные написанные пейзажи, портреты и натюрморты воспроизводили приемы многократно знакомого языка; хорошо, но по старинке подготовленная театральная постановка была похожа на музей театра, ежегодные фестивали композиторов «Московская музыкальная осень» были вполне профессиональны, однако напоминали вариации уже чего-то многократно слышанного и т. д. Перед авторами перестроечного времени вставали непростые вопросы: как найти новый говорящий язык искусства, который обладал бы не только отпечатком субъективности, но и нес в себе качества всеобщности? Можно ли сохранить опору на фундаментальное художественное мастерство и вместе с тем суметь выразить взрывной нерв современности, опровергающий прежние «упрощенные» представления о человеке, природе его целостности, соотношения в нем идеального и инстинктивного?

Если социокультурный процесс и его противоречия, во многом неясные, неадаптированные, разрушили единое символическое пространство, в котором прежде жили художник и зритель, значит, закономерно, что в разных творческих практиках начинают вырастать индивидуальные «конвенциональные» миры. Эти миры часто болезненны, эпатажирующие, бесконечно далеки от тех законов пластического и композиционного единства произведения, к которым привык наш глаз. Трудность состоит и в том, что нет единой отправной точки, которая задавала бы опознава-

тельный критерий: искусство перед нами или же не-искусство. Поэтому работа, которую призван выполнить любой зритель, пришедший на выставку современного искусства, состоит в необходимости решить непростую задачу: *как следует перенастроить свое зрение, чтобы смыслы и пластические метафоры, заложенные в произведение, входили в тебя?*

Этот процесс очень сложен, и чтобы помочь ему, огромное число кураторов выставок трудятся над созданием пояснительных текстов. Причем не только текстов, объясняющих общую направленность и интенции творчества автора. Сопровождающие литературные пояснения прилагаются буквально к каждой картине: как следует интерпретировать изображение, что следует ощущать зрителю, какие смыслы предлагается извлечь из данного произведения. Безусловно, размывание общезначимой символики, полиморфизм языков искусства, о котором говорилось выше, – все это вызывает явную потребность иметь в арсенале современной художественной культуры «переводчиков». Среди критиков, галеристов, искусствоведов важно находить людей с хорошим вкусом, способных быть беспристрастными «дегустаторами» новейших произведений. Приходится признать: чем больше на выставке мы обнаруживаем пояснительных текстов, тем менее удались художнику сами по себе *пластические метафоры*, призванные обладать качеством всеобщности. Облаченные в подобный «нарративный кокон», изображения концептуального искусства, увы, в итоге сами превращаются в подчиненный придаток их сторонних интерпретаций.

Наши западные коллеги давно говорят об умалении места и значения независимого художественного критика, о том, что самостоятельных «игроков» в мировой периодике по искусству становится все меньше и меньше. В отечественной культуре написание статей об искусстве также зачастую вызвано не потребностью обосновать свои оценочные суждения, а необходимостью выполнить договорную работу; это стало в значительной мере заказным коммерческим видом деятельности. В подобной ситуации грань между «высоким произведением» и прямой профанацией искусства становится еще более зыбкой. Многообразие банальных опытов на отечественных биеннале, на больших ежегодных художественных выставках «приподнимается» с помощью многозначительных комментариев кураторов, искусствоведов, бойко жонглирующих новейшей философской терминологией, старающихся «подогреть» актуальность унылых экспозиций суггестией литературно-стилистических эзерсисов. Авторы недавнего издания «Critical mess: Art critics on state of their Practice» (2006) видят причину падения художественной критики в том, что произведения актуальных художников недостаточно содержательны. В них отсутствуют усилия, вложенный авторами труд в их создание, присутствий мастерам XX века¹².

Среди форм актуального искусства, как и прежде, сохраняется интерес к перформансу. Этот художественный феномен, замечу, весьма

труден, непросто для сочинителя и исполнителя в одном лице. Тяга и интерес к перформансу вызваны присущими ему свойствами прямого эмоционального контакта, тактильного взаимодействия. Стремление акционистов – участников флуксусов, хэппенингов, перформансов – напрямую обратиться к публике вызвано потребностью преодолеть барьер между искусством и жизнью, заменить театральность, сценичность *спонтанным творческим жестом*. Этот аффективный аспект особенно важен в современной культуре с ее способностями «дистанционно» удовлетворять большинство потребностей человека: с помощью компьютера, телевидения, Интернета. Разумеется, «язык действия» перформанса надо еще уметь воспринять и подхватить; это не так просто, когда ритм повседневной жизни людей воспроизводит стандарты отчужденности. Как известно, в перформансе явлена не завершенная форма, а импровизация на заданную тему, отсюда вопрос о «подлинном» и «неподлинном» в этом виде художественной деятельности стоит особенно остро. Перформанс всегда направлен против обывательского сознания. Против рутинности, против заурядных и банальных истин. Живой эмоции придается приоритетное, привилегированное значение. «В своем последнем перформансе я буквально пустила себя на мыло – сварила мыло из своей крови, волос и ногтей и предложила зрителям вымыть мной руки, – рассказывает московский художник Лиза Морозова. – Он относится к серии “Обратные действия”. Я не могу пустить на мыло, например, “судей” от искусства и политики, а могу в знак протеста пустить на мыло себя»¹³. В лучших перформансах явлена притчевость, глубокая символика.

К сожалению, авторы перформансов зачастую стараются завоевать громкое имя, нарушая границы и ставя эксперимент, как бы проверяя: где пролегают последние рубежи моральных предрассудков зрителя? В язык перформанса, желающего обратиться на себя внимание любой ценой, порой вторгается напористость, оглушительность, взрывной эффект: «Мои перформансы, – продолжает уже упомянутая художница, – часто уход с территории искусства, нарушение правил, исключение, я бы даже сказала, преступление... каких-то границ. Но сегодня этот уход и считается искусством»¹⁴. «Искусством, особенно актуальным, всегда занимаются против кого-то, – вторит Лизе Морозовой психолог Александр Сосланд. – Искусство – не только создание произведения, это еще встраивание в борьбу за свое присутствие, завоевание врагов, скептиков, колеблющихся»¹⁵. Немалое количество перформансов не мотивировано каким-либо подтекстом. Когда единственным предметом честолюбия художника становится новизна сама по себе (внезапное прилюдное раздевание художника на выставке, поджог скатерти стола во время званого ужина и т. п.), система координат смещается: *любая оригинальность объявляется синонимом подлинности*, с чем, конечно же, трудно согласиться.

Поиск выразительных пластических метафор, говорящего языка линий, красок, света, соотношения объемов, приемов построения композиции – это краугольная задача любого большого творчества, которую даже авторитетному мастеру всякий раз приходится решать заново. Разумеется, обсуждение темы символа и самой его возможности в современном искусстве – отдельный сюжет. Пока лишь важно понять, что объективное отсутствие единого символического пространства в языке современного искусства создает колоссальные трудности для любого художественного высказывания, для установления контакта со зрителем, для адекватного прочитывания тех состояний, которые воплощены в произведении.

* * *

Если задаться вопросом, что же сейчас в пластических искусствах способно работать в качестве искомого выразительного средства, я бы ответил – энергетика, атмосфера, дыхание, которыми стремятся наделить текст и текстуру произведения. Творческий результат призван воплощать и передавать сгустки энергии, то есть быть ауратичным в самом широком смысле слова. Это может быть сильный эмоциональный удар, а могут быть и тонкие, эфемерные энергии. То же касается и самых спорных художественных практик. Когда в академической среде вновь и вновь заходят споры о том, имеют ли, к примеру, отношение к искусству акции группы «Коллективные действия» – на мой взгляд, следует ответить утвердительно. Как ни парадоксально, но определение Гегеля *«идея в ее внешнем инобытии»*, данное философом для понимания сути чувственно-эстетического, вполне иллюстрируется способом действий группы Андрея Монастырского. В самом деле, необычные, почти абсурдным сценарием поездки членов группы за город, во-первых, были полностью лишены какой-нибудь прагматики, а во-вторых, совершались не для удовольствия. Желания участников – всматриваться в природный ландшафт, вслушиваться в тишину, обнаруживать общность внутренних состояний, погружаться в себя – были призваны разбудить в человеке новые, тонкие способности переживания мира. В 1960-е и в 1970-е годы, когда мы еще не знали понятия «феноменологическая редукция», группа «КД» действовала именно таким способом: старалась стереть в своем сознании любые общепринятые клише, стереотипы, культурные коды и довериться непосредственному чувству жизни, ощутить витальные токи, идущие из глубины Бытия. Вдыхать запах талого снега, наблюдать, как ветер раскачивает фонарь со сполохами фиолетового света, уходить с поля под звенящие звуки остающихся под снегом часов и тому подобное. Не знаю, в какой мере догадывались о философской подоплеке своих «незамутненных жестов» участники «КД», но в этой практике действительно являла себя онтологиче-

ская максима о равновеликости и незримой связанности в мире всего сущего. «Вы думаете, свет существует потому, что Вы его видите? Нет, Вы существуете, потому что свет Вас видит»¹⁶. Строго говоря, в «Коллективных действиях» являл себя не столь художественный фермент, сколько более широкий – эстетический, вбирающий в себя чувственные волны, излучаемые природными состояниями в унисон с неотрефлексируемыми жестами, взглядами, касаниями разных сознаний, чувством сопричастности участников.

И сегодня велика тяга к воссозданию подобных «мерцаний трансцендентного» с помощью обращения к жизненным стихиям и энергиям. Так, можно вспомнить вольер с экзотическими птицами на Третьей московской биеннале (2009). Французский художник Селест Бурсье-Мужено выстроил ограниченное белой тканью огромное пространство, в нем были установлены электрогитары, на которые садились птицы, и таким образом извлекались звуки. Эта музыка никогда не будет записана. Она рождается в присутствии публики один раз, и никто ее после этого именно в такой форме не услышит. Зрители – соучастники действия: они входят в вольер, гуляют по нему, контактируя с птицами, погружаясь в эту музыку без начала и конца. Рождается иное, трудноописуемое измерение. Внутри вольера – иные ритмы бытия, чем во внешней жизни. Здесь каждое мгновение непредсказуемо, одномоментно, неповторимо. Этим способом искусно претворяется особая жизнь и, одновременно, метафора жизни, располагающая к возвышенной философичности. Мне могут возразить, что в этой звуковой инсталляции струятся чрезвычайно слабые энергии. Но, полагаю, именно благодаря их эфемерности, хрупкости, тонкости и устремляются к зрителю чувства ностальгии, неосуществимого, ускользающего – все столь присущее безотчетному переживанию повседневной экзистенции. Как признавался Андре Мальро, «в течение дня у каждого из нас неожиданно возникают хотя бы несколько минут, полные печали». Возможно, художник интуитивно пытается выразить эту параболу наших безотчетных состояний средствами искусства.

В произведениях подобного рода можно заметить такую их доминанту, как *намеренную факультативность*. Авторы сознательно ищут и встраивают в произведение как бы случайные образы и объекты, которых могло и не быть. Я вижу в этом особый прием – показать трепетное, быстро тающее тепло жизни. Утрату сущностных опор. Движение художественного сознания, совсем близко подходящее к нащупыванию чего-то важного, и вдруг обнаруживающего – его уже нет. Здесь можно фиксировать парадокс: с одной стороны, для художника произведение – это особый энергетический сгусток, способный встряхнуть, вызвать встречное душевное движение зрителя. А с другой – в художественном поле размещаются абсолютно необязательные предметы, которые могут здесь быть, а могут и не быть. В такой «целесообразности без цели»,

очевидно, есть своя продуманность и подоплека. Это также новый сюжет для теории искусства.

Если взять крайние случаи, то можно заметить, что живут новейшие произведения зачастую недолго. На выставке зритель «снял взглядом» первое впечатление и больше возвращаться к постижению этого произведения ему уже не хочется. Прихотливый, легкий, необязательный взгляд автора, свободные факультативные «пробы грунта» из замеса разных языков и объектов могут легко соскользнуть в такие практики, где формотворчество являет себя как самоцель. Если попытаться определить суть воздействия ряда новых произведений, получивших быстрый и острый резонанс, чаще всего используется жаргонное слово «прикол». Прикол выражает себя в необычном решении – парадоксальном и удивляющем. Но дальше удивления и парадокса у такого артефакта корни не растут; он – не для многоразового восприятия. Налицо – короткое дыхание. Одних мастеров эпатажа быстро сменяют другие. Можно предположить, что в этой связи авторская индивидуальность ощущает громадную нехватку культуры не как суммы приемов, а культуры как смыслового мира.

Большой и болезненный вопрос, волнующий всех, кто думает о дилемме случайного и непреложного в современной культуре, – имеется ли у нынешних творческих новаций некое связующее основание? Ведь с ответом на этот вопрос и связано наше сегодняшнее толкование критериев *художественного качества*. Понятно, что необозримый спектр сегодняшних поисков искусства – это широкая крона. Имеется ли у такой кроны ствол? Может быть, собирательное понятие художественного качества лучше всего выражает себя через метафору ризомы, сложно переплетенного корневища? Тогда сложная «согласованность» самобытных творческих практик в общем знаменателе достигается во многом благодаря *«инаковости»* поперечных связей отростков этого корневища. Эта идея требует тщательного искусствоведческого обдумывания. Каждый художник обнажает зоны экзистенции, социальности, до поры до времени для человека закрытые. В этом смысле любой автор начинает с начала, не знает заранее «как надо», превосходит все адаптированные измерения. А посему важно бережное отношение к новым творческим опытам, пусть даже поначалу непонятным, вводящим нас в растерянность. Ведь, строго говоря, согласно постулатам теории искусства, любое художественное высказывание не может быть истинным или ложным, *ибо вне его самого* не существует критерия, которым можно было бы измерить данное произведение.

На фоне суммы хаотичных творческих поисков специалистам обычно удается просмотреть вектор, обозначающий явный фарватер художественного процесса, его своеобразную непреложность. Не стоит и сегодня пасовать перед мозаичностью и эклектикой художественной жизни. Так в истории было не раз. Художник открывает новые принципы вы-

разительности и тем самым потенцирует у зрителей новую чувственность, провоцирует новые ситуации ожиданий. Вот, например, рождение кубизма. Как бы развивалось искусство, если бы не существовал Пикассо? Если бы Гертруда Стайн вдруг обосновалась бы в другом регионе и опекала-раскручивала бы принципиально иных художников, состоялся бы Пикассо как большой художник нового мейнстрима? Или же испанский классик «Парижской школы» сформировал бы своими опытами некую периферию, «слепой аппендикс» истории искусства? Раздумывая над проблемой подспудного художественного вектора, на мой взгляд, нельзя игнорировать, что до Пикассо уже существовал Сезанн – как бы вопреки всему предшествующему опыту искусства. Сезанн, который с колоссальной внутренней убежденностью упорствовал в своей эстетике. Пространство его картин перенапряжено до такой степени, что на глазах кристаллизуется в конусы, квадраты, треугольники. То есть, можно видеть, что после Сезанна сам воздух культуры свидетельствовал: в истории искусства *дело шло к кубизму*. Не явись Пикассо – с не меньшей решительностью выполнил бы его миссию Жорж Брак или кто-то другой. Похожий «камертон в глазу» был в это время и у Робера Делоне, Натальи Гончаровой, Мориса Вламинка.

Такого рода наблюдения, на мой взгляд, подтачивают взгляд на сугубо случайную, игровую, непредсказуемую стихию и нынешнего художественного процесса. В последние годы в разговорах между специалистами чаще всего оказывается популярна концепция художника-победителя в Большой Игре культурной рецепции. Эта концепция отдает пальму первенства прежде всего *волевому кураторству*, умелому манипулированию общественными вкусами в современном мире. Такая теория соблазнительна для тотальной интерпретации импульсов рынка искусства и массовых художественных предпочтений как принципиально хаотичных, запущенных по воле субъекта. Безусловно, согласованность действий кураторов и критиков, нацеленных на маркетинговые программы, очевидна. Тем не менее, полагаю, что подобные «воления» понастоящему способны запустить лишь тот процесс, для которого созрела и подготовлена почва. Если постараться, то за каждой новой ситуацией «непредсказуемо» созданной художником и получившей зрительский резонанс, можно найти свою внутреннюю логику в историческом «самовопрошании человека», в модусах и доминантах его мироощущения. В том, как и каким языком человек отвечает сам себе на волнующие его вечные вопросы, к каким пластическим доминантам высказывания он тянется. Именно эта логика предопределяет ощущаемый нами параллелизм поисков искусства, философии, антропологии, психологии. Объективные основы для запуска «субъективных художественных волений» есть и сегодня. Правда, более точно их подспудную логику мы сможем понять с некоторой исторической дистанции.

* * *

В связи с изложенным хочется сказать отдельно об отечественных живописцах, наших современниках, в работах которых обнаруживается редкая для сегодняшней культуры «равнодействующая» экзистенциального и эстетического начал, взаимопереход визуально-пластического и онтологического. В частности, я имею в виду творчество такого выдающегося художника, как Наталья Нестерова. Воспринимая произведения Нестеровой, испытываешь чувство тревоги и душевного смятения. Ее герои вроде бы неплохо «встроены» в повседневное течение дел: качаются на гамаках, сидят в парке, гуляют по набережной, но на самом деле они испытывают колоссальное чувство потерянности, переживая искусственность жизни как таковой. За внешней простотой сюжетов открывается бездна одиночества, отчужденности людей друг от друга. Такому впечатлению живописи Нестеровой способствует и внешняя ее форма. Отчасти она обнаруживает некоторое сходство с классическими традициями примитива. Однако «примитив» Нестеровой возникает не спонтанно, а как след глубокой рефлексии, от осознания неуместности положения людей в этой жизни – неуклюжих, пытающихся сохранить чувство собственного достоинства, молчать о своей неустроенности, и вместе с тем – беззащитных, потерянных, несчастливых («День рождения Фаины», «Двое с собакой», «Дыхание моря», «На берегу»).

Частый прием Нестеровой – почти непрорисованные лица персонажей. Ее герои «говорят» со зрителем осанкой, направлением взгляда, повадкой, позой, неуклюжестью жеста. Большинство картин художницы выдержаны в единой стилистической и колористической манере: преобладают приглушенные серовато-синие, коричневые тона. При этом произведения Нестеровой – сплошь выразительные метафоры и притчи. У них высокая плотность подтекста, неиссякаемое богатство обертонов. Картины художницы таинственно молчат и не отпускают, наслаивая множество догадок и недоумений. Узнаваемость и достоверность обыденных деталей – игра в карты, визиты в кафе, отдых на пляже – оборачиваются странностью и абсурдом. Лица персонажей невольно напряжены, фигуры застывают в нелепых позах, вещи – в странных положениях. «Элегическое любование», как будто бы заданное сюжетом, оборачивается иронией, гротеском, насмешкой. Богатство картин Нестеровой – в наслаивании смыслов, уровней восприятия, с превалирующей темой одиночества человека. «Одинокое в поисках смысла жизни» – так называлась выставка с ее участием, проходившая в 2009 году в Московском музее современного искусства.

Можно заметить, что отечественные произведения получают мировую известность, как правило, вследствие их приверженности национально-этнической тематике. Западные критики чаще всего готовы отметить не те результаты творчества, где явлен отечественный «артхаус», а разнообразные образцы российской «этники» и «социаль-

щины». Во многом именно этим обстоятельством оказалась предуготованной счастливая судьба таким, к примеру, интересным кинематографическим работам А. Попогребского («Как я провел этим летом», 2009), А. Федорченко («Овсянки», 2010), А. Звягинцева («Елена», 2011). В этом отношении творчество Нестеровой совсем особое – *она изначально выходит за региональные рамки*. Претворению экзистенциальной темы у Натальи Нестеровой присущ особый, крупный масштаб. Как в кинофильмах Федерико Феллини, Йоза Стеллинга, как в литературных произведениях Алессандро Бероккио, Уильяма Тревора.

Открываемые искусством последнего столетия смыслы большей частью печальны и угнетающи, выражают состояния дисгармонии, напряжения, боли, ситуации насилия, исчезновения опор, утраты мотивации, разобщенности. Однако эстетическая суггестия языка произведения, если ее удалось достичь, влечет за собой удивительную «прибавку смыслов», не растворяя произведение в безысходности и апатии. Усилие внимательно всматриваться и вслушиваться в новые приемы выразительности, в новые художественные жесты может помочь продуктивному расширению понятийного аппарата теоретического искусствознания. Одно из новых измерений, активно обсуждающееся сегодня в искусствоведении, – это понятие *дословного*. Дословный художественный образ понимается как непрорефлексированное воссоздание реальности, способное обнажить ее сущность иначе, чем художественный символ или знак. Ближе всего к этому – сфера мистериального. Область дословного располагается вне слов, за ними, между ними; это своего рода мягкая соединительная ткань между внятыми формами и явлениями реальности, скорее предощущаемая, чем видимая. Оно не может быть выражено прямо, но имеет глубокий онтологический статус.

Дословное трудно определить словами, трудно «осоздать», но оно существует, оно непреложно. Просто, может быть, мы не всегда умеем правильно «осоздать», не всегда способны при этом отказаться от прежних формул восприятия, заслоняющих от нас новое чувство жизни. Как пишет исследователь сферы дословного в культуре и искусстве О.В. Беспалов: «Это до-знаковое существование – *дословность* – необходимо проартикулировать для того, чтобы вернуть символической культуре равновесие, вдохнуть в нее внутреннее наполнение, “придать ей объем”, позволить знакам ожить, обрести множество новых значений и их оттенков, зазвучать многими голосами. Это “несказанное”, но, безусловно, *сущее* пространство должно обрести положенный ему статус – предельного основания для системы символов и сообщений, которые и составляют внешнюю оболочку культуры, ее языковую плоть. Нужно признать, что жизнь существует и до- (или вне-) языка, она больше языка. Она занимает и пространство дословного»¹⁷. Согласимся, что к своеобразному зондированию сферы дословного обращены многие новейшие художественные практики, о которых шла речь. Язык дословного

способен косвенно дать нам постижение того, что в состояниях человека, его переживаниях весьма существенно, но внятно, рационально – почти неуловимо. Это средоточие всего предощущаемого, безотчетного, того, что инерция опробованных приемов силится выразить через уже знакомые формы и образы.

* * *

Попытки нащупать неуловимые, скрытые стороны человеческой всеобщности теснят в новейшем искусстве отполированную временем лексику, активно культивируют эксперимент, намеренную шероховатость письма. Сквозь приемы языка современных отечественных художников проступает профиль искаженного жизнью человека, но человека, пытающегося говорить, пытающегося с напряжением произвести *человеческий жест в нечеловеческом мире*. Наиболее значимые творения искусства последних десятилетий свидетельствуют о том, что художественное качество коренится не в удовольствии от гладких произведений, побуждающих к расслабленности и отдыху, а рождается из чувства дискомфорта, беспокойства, «поэтической хромоты», художественного поиска на совершенно неожиданных основаниях. Свою диагностику «непроясненных» состояний человека предлагают современные отечественные художники – Наталья Нестерова, Анатолий Слепешев, Татьяна Назаренко, Михаил Дронов, Рубен Апресян, Иван Чуйков, Елена Суровцева, Иван Лубенников, Наталья Глебова, Виктор Русанов, Мухадин Кишев, Лев Табенкин, Ольга Булгакова, Олег Ланг и многие другие. В основе резкой смены приемов формообразования обнаруживает себя сильная интуитивная тяга художников к тому, что могло бы ощущаться как *победа новой витальности над прежней организацией*. Искусство разворачивает перед нами свои версии экзистенциального, которые предполагают наше умение перенастроить зрение, выбрать нужную мерность, подходящую оптику для постижения «новой истины» о человеке.

Из воздействия новых измерений человеческого существования на говорящий язык искусства новейшего времени образуется своего рода «нелинейная среда», потенциальное поле бесконечных возможностей. Современные способы художника прорываться через витальную хаотичность жизни, через постижение зарождающихся форм чувственности к развертыванию новых языков и художественно-экспрессивных пространств, увы, уже трудно оценить с позиций классической теории. И это вполне обоснованно, ведь все *утвердившееся, освоенное – не может быть местом искусства*.

Принять на себя тяжесть не вполне ясных смыслов, которые художник намерен сделать видимыми, – непросто. Может быть, «родовое препятствие», мешающее искусствоведам, – в их усилении любые отзвуки

окружающего мира (а тем более в сфере «второй природы») неустанно наделять внятной формой и судьбою?¹⁸ В нечуткости их исследовательского ума к *расплывчатости, неопределенности, приблизительности, случайности* как к качествам тоже легальным и художественно востребованным? Но признаюсь: оставаясь благожелательным к непонятым, неадаптированным приемам творчества, все же хочется держаться постулата: эстетическое – это не обычная, а экстраординарная способность человека. То есть даже для малого эстетического жеста требуется определенное *усилие*. Это усилие может быть спонтанным, но не может быть неряшливым. Искусство не чурается ни одного спектра в человеческой самости и открывает нам новые. Но нечто претендует на творчество и входит в мир искусства, если в итоге оно оказывается *совершенным в своем роде*. То есть – подлинным. Таков результат многовековой теории искусства, стремящейся к различению духовно-творческого усилия и случаев профанации онога.

Однако нынешний интеллектуальный мир настаивает на уникальности сегодняшнего состояния исчерпанности культуры, исчерпанности ее языков и подкрепляющих смыслов. Толкает к приблизительности, поверхностности, локальности, имитации, фрагментарности.

Вместе с тем, как известно, человеку в любую эпоху приходилось преодолевать дефицит адекватного самосознания, неблагоприятность среды, внешнего окружения. В этом смысле мир всегда ужасен, он всегда «сорван с петель» и стоит «вверх ногами». Эстетическое может рождаться и рождалось как способность преобразовать страх, негативные переживания – в образные эквиваленты, в ритмы, в метафоры. Возделыванием эстетической видимости человек всякий раз как бы «подтверждает себя», возносится над ситуацией. Сегодняшний дисбаланс человека и мира побуждает вновь искать с ним равновесия, сочинять, приводить в действие изобретаемую человеком художественную модель. Эта модель со стороны может казаться сколь угодно фантастической и нелепой, зашифрованной и наивной, рафинированной и плебейской, умелой и неумелой. Может быть, искусство и должно включать в себя с избытком все, что может удовлетворить ценителя и профана, сильного и слабого, циника и романтика, функционера и художника? Но не становится ли в этом случае граница между искусством и имитацией искусства прощаемой?

Взрыв, протест, бунтарство, «дуракаваляние» в искусстве, как и ирония, наивность, мечтательность, артистизм, чувственность, философичность, маэстрия, виртуозность, – все имеет право на существование? Тогда, возможно, вопрос состоит в том, что верность императивам гуманистического начала побуждает сегодня к отказу от той меры эстетического, которая недавно казалось безусловной и непреложной.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Анализ этих процессов содержится в работах: Другое искусство. Москва. 1956–1988. М., 2005; Степанян Н.С. Искусство России XX века. М., 1999; Флорковская А.К. Малая Грузинская, 28. М., 2009; Якимович А.К. Полеты над бездной. Искусство. Культура. Картина мира. 1930–1990. М., 2009.
- 2 Флорковская А.К. Малая Грузинская, 28. М., 2009. С. 145.
- 3 Цит. по: История европейского искусствознания. Вторая половина XIX в. — начало XX в. Кн. 1. М., 1969. С. 69.
- 4 Шварцман М. Каталог. СПб., 2004. С. 29.
- 5 Подробнее об этом см.: Кондратьев Е.А. Скрытый артистизм метафизической живописи // Феномен артистизма в современном искусстве. М. 2008. С. 232–245.
- 6 Разносторонний анализ феномена мультирецепции в современной культуре в связи с судьбами пластических искусств и кинематографа дается в интересной книге М.А. Петрова «Симультанность в искусстве: культурные корни и парадоксы». М., 2010.
- 7 Возможно, по этой причине большим и непреходящим успехом в сегодняшнем мире пользуется искусство балета и танца, где традиционно силен эротический фермент, язык тела по- существу – внеконвенциональный. Так, критика, к примеру, назвала лучшим музыкальным спектаклем Москвы сезона 2010/2011 года балеты Иржи Килиана «Шесть танцев» и «Маленькая смерть» в Музыкальном театре Станиславского и Немировича-Данченко. Ранее так же высоко в этой труппе был оценен балет Начо Дуато «Na Floresta». Оба постановщика – мировые лидеры в своей области. Язык их работ отличается богатой чувственностью: от нежных и тонких высказываний до бурных и феерических манифестаций человеческой плоти. Также вполне показателен в этой связи и рост числа оперных фестивалей во всем мире. Только в Европе их ежегодное число сейчас свыше сорока. Наиболее известные – Зальцбургский фестиваль, Глайндборнский (Англия), Байройтский (Германия), Брегенцкий (Австрия), Россиниевский (Италия) фестивали и другие.
- 8 Это явление всесторонне рассмотрено в монографии С.С. Ступина «Феномен открытой формы в искусстве XX века». М., 2012.
- 9 Венедиктова Т. Разночтение как культурный ресурс // Новое литературное обозрение. 2009. № 9. С. 67.
- 10 В интересной и новаторской монографии В.А. Крючковой «Мимесис в эпоху абстракции» (М. 2010) на материале произведений художников второй парижской школы развивается мысль о сущности живописной абстракции как последовательной редукции конкретных форм природы к ее общим свойствам. Пластические элементы абстракции особым способом извлекаются из фигуративных объектов предстоящей художнику натуры. Показывается, как пионеры абстракционизма продвигались к отвлеченной форме, постепенно отклоняясь от формы изобразительной. В этом смысле «абстракция – извлечение из натуры, ее “возгонка”, процесс “испарения” материальных форм, совершенный энергией зрительного сдвига, перефокусировки глаза» (с. 33).

- 11 Кишев М. Нужен худсовет! // Искусство в современном мире. Вып. 2. М., 2006. С. 169.
- 12 См.: Critical mess: Art critics on state of their Practice. 2006. P. 12–16.
- 13 Диалог искусств. 2010. № 4. С. 63.
- 14 Там же. С. 62.
- 15 Там же. С. 63.
- 16 Возражение Гете в споре с Шопенгауэром.
- 17 Беспалов О.В. Символическое и дословное в искусстве XX века. М., 2010. С. 11.
- 18 Из этой потребности науки из века в век выростала так называемая «обязывающая эстетика». Однако человек модифицировался, и в итоге искусство вновь праздновало победу над искусствоведом.

На титульном листе: фрагмент картины Натальи Нестеровой «Отражения» (х., м. 2001).