

Крючкова В.А.

Мимесис в эпоху абстракции. Образы реальности в искусстве второй парижской школы

Москва: Прогресс-Традиция, 2010



Олег Кривцун

Объемная монография Валентины Александровны Крючковой представляет собой новаторское исследование, посвященное изучению природы абстрактного искусства. В качестве предмета исследования выступает творчество мастеров так называемой второй парижской школы, развернувшееся во Франции после Второй мировой войны. Появление во второй половине XX века большого числа перво-классных художников, занявших нишу между «конкретной живописью» и чистой абстракцией, заставило говорить о явных и скрытых связях «чистой визуальности» с миметической прасоной. Нельзя сказать, что ранее в истории искусства не наблюдалось подобных промежуточных, «смешанных» форм. Как известно, элементы абстракции можно найти у тех художников-классиков, которые тяготели к приемам «открытой структуры»: например, в сложных цвето-световых комбинациях ряда произведений Рембрандта, а также в работах Уильяма Тёрнера (особенно в его акварелях). Однако тот опыт, который обнаруживает себя во второй парижской школе, свидетельствует о появлении принципиально новой художественной оптики. Рождалось понимание пространства как ритмически организованной среды, насыщенной развитием цветовых составляющих, обладающей способностью выступать своеобразным аналогом морфодинамики природных процессов. Пионеры абстракционизма продвигались к отвлеченной форме, постепенно отклоняясь от формы изобразительной. В этом ключе сам феномен абстракции (пейзажной и лирической) получает у автора книги новое толкование: как «извлечение из природы, ее «возгонка», процесс «испарения» материальных форм, совершенный энергией зрительного сдвига, перефокусировки глаза» (с. 32).

Как демонстрирует В.А. Крючкова, для мастеров, работавших на границе между изобразительным и абстрактным искусством, было неприемлемым погружение в «запаянную реторту психических реакций» – будь то сюрреализм или «чистая» абстракция. Показательно в этой связи высказывание Жана Базена: «Формы живописные, сколь бы ни были они далеки от фигуративности, неизбежно приходят извне, даже если они пропущены сквозь нас, вышли из нас. <...>

Если с момента существования искусства люди использовали внешний мир для самовыражения, то происходило это потому, что они не мыслили себя в отдельности от него, не отличали его от своего мира внутреннего» (с. 39–40). Итак, для Базена важна интуиция: люди ощущают все интимные формы своего самосознания неотторжимой частью плетения внешнего мира. Подобная изоморфность строения мира и строения человека предопределяет незримые узы объективного и субъективного в формах художественного творчества.

По мере выявления и интерпретации пространственных планов картин, их пластических слоев автор монографии развивает мысль о сущности живописной абстракции как последовательной редукции конкретных форм природы к ее общим свойствам. Анализ конкретного материала приводит к глубокой философской догадке: можно ли признать, что даже предельно отвлеченные способы художественного фантазирования опосредованно несут на себе печать миметических основ и истоков? Иными словами – там, где рука и кисть художника действовали непредумышленно, являют ли себя формы «стихийного мимесиса»? И, может быть, доопытные и «внеопытные» фантазии человека все равно почерпнуты из опыта? Возможно, существуют незримые связи индивида и Универсума, «семейное сходство» творческого сознания и Природы, благодаря которым все априорное и инстинктивное у художника обретает качество всеобщности? Да, оказывается, именно так! Это авторское обобщение подводит читателя к важному умозаключению о том, что в глобальном смысле – *мир мыслит нами*.

Автор кропотливо, шаг за шагом, подробно и пронизательно анализирует материал искусства и демонстрирует интереснейшие находки. В частности, высказывает мнение об отсутствии противоречий между структурами существующей на Земле жизни на микро- и макроуровнях. То, что открывается нашему зрению с птичьего полета (скажем, ландшафт под снежным покровом), и то, что можно увидеть вблизи, под лупой (арабески на замерзшем стекле), – оказывается вполне идентичным. Структуры живой клетки и структуры Универсума, таким образом, взаимообращаемы, переходят друг в друга.

Арсенал мыслительных и художественных идей В.А. Крючковой столь богат, что в итоге исследование не ограничивается поставленными задачами, превосходит их и подводит читателя к размышлению над сущностью языка искусства как такового. Лейтмотивом обсуждается вопрос: не укоренено ли в самой природе живописи, в причудливой логике/алогизмах пластических и колоритных композиций некое тяготение к «космогенезу», к бессознательному конструированию метафорических архетипов, универсальных мыслеформ? Обнаруживается сходство «морфодинамики», которая пронизывает как область органических форм, так и приемы мышления человека. Так, описывая ташистскую технику письма Зао Вуки, отмечая артистизм его порхающей кисти, автор делает важный вывод, имеющий отношение к абстракции в целом: «Психические пульсации, направляющие телесные движения, подчинены тем же ритмам, что и пульсации природы» (с. 70).

Чаще всего бывает, что при восприятии абстрактного произведения толчок нашему воображению дает программа художника, заключенная в названии

картины. Но даже если бы демонстрируемые композиции были просто пронумерованы, не подсказывали бы зрителю нужный ход, то все равно – сама живописность как таковая способна кристаллизоваться в «сжатый натуральный мотив». В этом, пожалуй, и проявляется «рентген на интеллектуальные способности» художника. Увы, этот рентген выдерживают не все. Для того чтобы подняться от фигуративной живописи на ступеньку абстракции, не растеряв онтологической плотности картины, требуется громадная культура и опыт творчества. В монографии показано, сколько мучительных стадий приходится преодолевать художнику, пока он ищет такого рода «метаформы».

Автор очень бережно относится к идее миметичности, и лейтмотив работы состоит в рассмотрении всевозможных модусов того, как живописная материя самоорганизуется по образцу природных явлений. Речь в итоге идет о расширенном понимании мимесиса, выражающем себя как в обобщенных моделях, так и в метафорических образах. «Фактически, любая форма, измышленная художником, найдет “свою натуру”» – так интегрирует свою идею автор. Это смелое заключение. Оно сопрягается с идеями ученых, которые полагают, что, несмотря на все взрывающие вихри и нововведения, мимесис – это «порождающая пуповина» любого творчества, сама суть, «сторожевой пес» искусства, не дающий уклониться от следа, проложенного ариадниной нитью.

Как показывает В.А. Крючкова, ностальгическая тяга зрителя к узнаваемой предметности потенцируется самим процессом вызревания образов, когда абстрактные формы переходят неуловимую грань, отделяющую их от предметного мира. Магия говорящих цветов и линий в сочетании с иррациональной стихией холста нередко заставляет созерцающего переносить внимание с предмета изображения на сам процесс его постижения и осмысления. Тем самым момент «зрительного ощупывания» картины превращается в подлинно художественный акт, а зритель – в соавтора живописца. Иными словами, абстракция может быть представлена как процесс абстрагирования природы, извлечения из нее неких общих ритмических свойств. Можно даже утверждать, что в «снятом виде» такое произведение – не что иное, как способ создания этого произведения. Творческая воля художника дает жизнь новым образным метаморфозам, непривычным ракурсам созерцания, которым под силу хранить и источать сгустки энергии.

Автор книги проявляет удивительную чуткость, утверждая, что полноценное существование картины связано с ее возможностью переходить от одного неравновесного состояния к другому. Великолепные страницы работы посвящены выявлению «соприродности» в морфодинамике окружающих форм и художественного творчества. Действительно, Вселенная, поскольку она поддерживает уже созданные формы и непрерывно творит новые, должна находиться в «сильно неравновесном состоянии». Точно так же и живая абстрактная картина демонстрирует рискованно-неустойчивое равновесие; ее финальный аккорд – отнюдь не стабильность. «Случайность и неопределенность, паттерны самоорганизации, соперничество альтернатив, многовариантность развития, постепенно нарастающие возмущения и мгновенные взрывы, катастрофические сломы... – этому строю природы вторит строение аб-

страктных и полуабстрактных произведений» (с. 453). Мне кажется, в этом и других важных обобщениях В.А. Крючкова обнажает векторы модификации языка искусства, их смыслопорождающие линии, ставит вопрос об опознавательных признаках новейших художественных форм, о современных приемах творческого мышления.

Концепция, развиваемая в монографии, задает потенциальному зрителю новые задачи, предполагающие «приращение» возможностей художественного восприятия: всматриваясь в абстракцию, важно найти натурный источник картины – в таком случае все формы сразу выстраиваются по изобразительно-му ряду. Но и здесь все не так прозрачно, установить соответствия бывает непросто. Как известно, даже фотографическое воспроизведение природы можно расшатать, вырвать из контекста реальности, акцентируя его необычную «пластическую сущность». Такой способностью обладают приемы сверхкрупного плана, необычного освещения, неожиданного ракурса, фрагментации изображения. Тем самым привычные предметы делаются неузнаваемыми, приближаются к уровню абстракции. Автор книги многократно показывает: казалось бы, ни на что не похожие фантазмагоричные структуры живописных холстов выхвачены цепким взглядом художника из самой природы.

Здесь, как мне представляется, В.А. Крючкова предлагает нам не просто новаторскую интерпретацию системы абстрактного искусства, но и подводит к осознанию трудной проблемы. Я сформулировал бы ее так: всегда ли зритель способен за абстрактной «сублимацией форм» прочитывать их естественные прообразы? Счастье, когда у выдающихся художников второй парижской школы оказывается такой конгениальный исследователь, как Валентина Александровна Крючкова. Если же с произведениями этих авторов захочет вступить в контакт «профанный взгляд» – не может ли дело ограничиться восприятием абстрактной композиции лишь как совокупности искусных пластических и живописных приемов? Дрейф зрения, отталкивающийся от отвлеченной формы, всегда наталкивается на допустимость *множества* вариантов. Правда, автор монографии убеждает нас, что вариативность – восприятию не помеха, что это обстоятельство не теснит идею укорененности в живописном пространстве некой универсальной структуры. На множестве блестяще проанализированных произведений демонстрируются опосредования, позволяющие говорить о «семейном сходстве» творческого сознания художника с природой.

Мне представляется, что любой читатель исследования В.А. Крючковой не минует и такого вопроса: что же, в итоге, адекватнее ожидать от пейзажной, лирической абстракции – того, что она *протягивает руку* к миметическому, или же прямо *претворяет* миметические модели? На мой взгляд, полноценный художественный итог восприятия абстракции не зависит от конкретных изобразительных ассоциаций. Важнее, полагаю, сама способность пластической структуры картины *побуждать к ним*. Тонко и опосредованно подтверждают такую мысль приводимые В.А. Крючковой слова Леонардо да Винчи: с подобными пластическими формами «происходит то же самое, что и со звоном колокола, – в его ударах ты найдешь любое имя или слово, которое ты себе вообразишь» (с. 152).

В современном искусстве существует одна важная особенность, к осмыслению которой также подводит книга В.А. Крючковой. Я имею в виду достаточно частое *замещение собственно художественного восприятия эстетическим* (в «объектах», инсталляциях, ассамбляжах). Здесь в целом ряде случаев можно наблюдать упрощение, редукцию художественного переживания, сведение его к незатейливой игре *эстетического чувства*. Последнее возникает при восприятии любого явления: луча солнца, проникающего сквозь окно, шума ветра в ночном городе, выразительных предметов интерьера, ощущения «средового эффекта» пространства и так далее. Здесь имеют значение два момента: подходящая для человека ситуация и момент «вчувствования». Подобное эстетическое чувство задействует в своей жизни любой человек, даже не знакомый с профессиональным искусством.

Особенность же художественного переживания – в том, что оно не только чувственно-непосредственно, но и одновременно опосредованно. Б. Пастернак однажды высказал такое мнение: «Слова у М. Алданова не отбрасывают тени». В этом высказывании заключена точная оценка природы художественного переживания. Художественное там, где за внешними чувственными импульсами скрывается толща волнующего содержания; где слова, краски, тембры не ограничиваются сиюминутным и самооценным воздействием, а зовут к постижению невидимой стороны айсберга, то есть к содержательным зонам подтекста, к онтологической глубине произведения. К сожалению, во множестве сегодняшних практик художественное письмо бывает столь прихотливо, столь субъективно и случайно, что элемент произвольности не только не исключается, но и сознательно культивируется. По этой причине «онтология» произведения выражается не через пластику картины, а привносится с помощью комментария куратора, придымывающего творению подходящий сопроводительный «нарративный кокон».

Не начинается ли в подобных ситуациях действовать иной, особый механизм постижения выразительных форм? Такой механизм, который, на мой взгляд, отвечает на вопрос не «Где искусство?», а на вопрос «Когда искусство?». То есть, по-видимому, для любого объекта природы, любого предмета творчества может быть достаточно легко создан «эффект рамы», «эффект подиума». Сегментирование реальности нашим взглядом и произвольный перевод этого сегмента в ранг искусства в таком случае «сам собой» запускает процесс домысливания, художественного воображения и переживания. Наблюдение за новейшим художественным процессом показывает, что подобное «рекрутирование» фрагментов из окружающего мира в зону эстетического созерцания оказывается достаточно простым делом в инсталляциях, ассамбляжах, «объектах», перформансах.

Все сказанное свидетельствует об очевидной трудности в интерпретации современного художественного творчества. Об этом мы не устаем размышлять: обладает ли нынешнее пластическое мышление собственными ресурсами символики и содержательной конвенциональности? Или же все смысловые звучания произведения «назначаются» волевым кураторством? Конечно, любой зритель хотел бы быть убежден: в каких случаях надо упорно искать и настраивать подходящую рецептивную оптику, а в каких случаях вопрос о постижении нового художественного качества не стоит, и перед нами – профанация.

* * *

Трудно преувеличить креативность рецензируемой книги. Остается только восхищаться, насколько глубоко, всеохватно, тонко работает авторский инструментальный анализа, насколько универсальна эрудиция В.А. Крючковой, каким колоссальным опытом «насмотренности» обладает глаз исследователя, как продуктивно ученый способен сопрягать искусствоведческие, культурологические, психологические, философские ракурсы и подходы к проблеме. Автор владеет редкой способностью соединять образное, метафоричное повествование с ясным структурным мышлением. В литературном письме В.А. Крючковой читатель наслаждается изысканным и непринужденным литературным стилем, «чувственным искушением слов» одновременно с четкостью формулировок, убедительностью логических переходов и обобщений. Вдохновенно и неповторимо автор интерпретирует «сонные воды» в работах Альфреда Манессье, «колыхание красочных масс» в произведениях Зао Вуки, «метаморфные мотивы» Вольса, «живопись жеста» Ганса Хартунга, «дикие и необузданные знаки» Жоржа Матье.

Монография являет собой пример тонкой эмоциональной отзывчивости автора в сочетании с масштабным философским мышлением. Поскольку же жанр рецензии предполагает изложение ряда «встречных идей», то в качестве дополнительного соображения выскажу мысль: на мой взгляд, миметические «праосновы» абстракции все же не есть единственный признак ее художественной высоты и убедительности. Полагаю, что не следует сбрасывать со счетов и такое художественное достоинство, как самодовлеющую *декоративность* абстрактного произведения. Феномен декоративности, по моему мнению, не сводится только к украшательству и игровой стихии формы. Развитие декоративного начала – это тоже мышление, с захватывающими трендами формообразования, включающими в себя и дизайн, и архитектуру, и язык моды, костюма, интерьера. Энергетика декоративной пластики может быть интерпретирована и как повышенное «чувство жизни», и как ток сильной эмоциональности, и как мощный эвристический потенциал. Все перечисленное, полагаю, тоже есть своеобразные *силы реальности*, однако реальности не миметической. На мой взгляд, можно написать целое исследование на тему «Культурная онтология декоративных форм». В связи с этим соображением возможен вопрос: существуют ли такие линии человеческого творчества, в интерпретации сути которых невозможно отыскать «миметических праформ»? А также другой вопрос: может ли *символическое* проявлять себя в искусстве без опосредования миметического?

Представляется, что в сложении художественного посыла имеет огромное значение не только «иероглифическое значение» образа, но сама фактура его плоти, чувственные характеристики вещества, из которого вылеплен «иероглиф образа». Здесь мы часто недооцениваем способности визуального образа *самопорождать* энергию изобразительной фразы, ауру пространства. Неожиданные эксперименты художника со сплохами цвета и света, сбивающими инерцию, «синкопирующими» восприятие; с приемами обнажения фактуры шершавых, блестящих, гладких, ноздреватых поверхностей – все это и есть поиск новых

строительных элементов художественного языка, проявление тяги к *асинтаксическому пределу*, к которому стремится искусство в каждой новой своей фазе.

Подводя итог, еще раз отмечу, что монография В.А. Крючковой представляет собой выдающееся, новаторское исследование опытного и авторитетного ученого, итог самоотверженной работы нескольких десятилетий. В книге проанализирован огромный массив художественных произведений, малоизвестных в отечественной науке; изучен опыт зарубежных исследователей по данной проблеме, сформулированы обобщения, выводящие наше понимание процессов формирования, языка искусства и особенностей его восприятия на новый уровень.

Стародуб Т.Х.

**Исламский мир.
Художественная культура
VII–XVII веков: архитектура,
изображение, орнамент,
каллиграфия**

Москва: Восточная литература, 2010



Гюльтекин Шамилли

Издательство «Восточная литература» выпустило книгу известного специалиста в области исламоведения, ведущего научного сотрудника НИИ теории и истории изобразительных искусств, доктора искусствоведения, Татьяны Хамзяновны Стародуб «Исламский мир. Художественная культура VII–XVII веков: архитектура, изображение, орнамент, каллиграфия». В книге раскрывается картина тысячелетнего развития искусства исламского мира как «особой территориально-идеологической общности, объединившей под эгидой одной религии глубоко различные по географии и климату, этносам и культурам регионы»¹. Монография является первым в отечественном искусствознании исследованием, в котором феномен художественной культуры исламского мира на указанном временном промежутке представлен как целостность, с одной стороны, основанная на «исламском принципе единства во множественности», с другой же, сопряженная с развитием «многочисленных самостоятельных художественных стилей и школ»². Понятие «художественная культура» в узком смысле раскрывается автором как совокупность пластических искусств, в которых «наиболее наглядно и последовательно проявились» как типические, так и индивидуальные художественные черты исламской цивилизации³.

Появление этой работы существенно изменит наше восприятие и понимание искусства исламского мира. Автор книги отвечает на главные вопросы: «чем