



Новые языки искусства: антропные смыслы

Олег Кривцун

В статье исследуются причины эволюции языков современного искусства. Автор показывает, как неклассическое искусство вырастает из недр психологии и антиномичного сознания человека Новейшего времени. В центре внимания – мера органичности современному человеку новых языков искусства. Непонятная и «негативная» художественная практика последнего столетия часто выступает адекватным эквивалентом состояниям человека, бьющегося над поиском подлинности своего бытия. В заключительной части статьи формулируются основные принципы современного художественного творчества, интегрирующие опыт антропологии и искусствоведения.

Ключевые слова: язык искусства, антропные смыслы, искусство «правильное» и искусство «неправильное», мера человеческого, критерии художественности.

Найти слова, которыми можно адекватно говорить о современном искусстве, очень сложно. Картина столь противоречива, что любой круг понятий оказывается стертым, неполным, претенциозным. Характеризуя языки искусства, преобладающая часть исследователей пытается обрести ответ в понятии постмодернизма, которым можно обозначить тотальную иронию в творчестве, перетряхивание уже состоявшихся форм, масок, эклектичность сознания, – но такая эсхатологичная картина в нынешнем художественном процессе далеко не повсеместна. Сегодня приходится признать, что постмодернизм явился лишь совокупностью приемов – то ли изолгавшегося разума, то ли усталого сознания, однако не поглощающей все иное доминантой культуры. Можно сказать и более резко: проявляя скепсис к традиционному пиетету перед «художественно-сакральным», сознание усомнилось в том, работает ли *на человека* совокупность всех предшествующих накоплений культуры? Именно по этой причине столь привлекательным стал призыв мыслителей XX века к «феноменологической деструкции»: к тому, чтобы стряхнуть затвердевшие культурные коды и расхожие художественные символы. Попытаться породить новый

*На с. 50: А. Матисс. Красные рыбки. Фрагмент. 1911. Холст, масло.
ГМИИ им. А.С. Пушкина. Москва*

язык искусства, который сделает возможным прямое усмотрение первоэлементов мира, переживание явлений вне наслоившихся «фильтров культуры», который даст прикоснуться через эти явления к сущности бытия, устранить в постижении привычных вещей напластовавшиеся заслоны «инерционного восприятия».

Ряд исследователей говорят о тотальной дегуманизации как векторе художественного процесса последнего столетия. Для этого есть основание. Однако с той же мерой убедительности можно говорить и о тотальной *гуманизации* новейшей культуры: о бурном всплеске обращенного к индивидууму эстетизма, артистизма, столь валентных человеку в пластическом мышлении. Качеств, так полно проявившихся в европейском стиле модерн с его сентиментальной чувствительностью. В живописи А. Матисса, А. Модильяни, «Мира искусства», «Бубнового валета» и всех многочисленных их последователей, развивающих эти устремления по сей день. Отмечая гуманистические практики новейшего искусства, нельзя не упомянуть о захватывающем взрыве воображения в мировой архитектуре, обеспечивающей человеку удивительный комфорт в сочетании с пластической изысканностью форм. В искусстве интерьера, в камерной скульптуре, в выразительном художественном проектировании автомобилестроения, авиастроения, кораблестроения. В переизбыточности чувственного и игрового начала в искусстве моды. Все перечисленное обращено к нуждам человека, к тому, чтобы сделать его жизнь красочной, стильной, праздничной. Таким образом, помимо сбивающих с ног, душераздирающих негативных образов, которыми богато последнее столетие и которые у всех на устах, в новейшей живописи, музыке, поэзии представлены и такие «человекомерные» течения, как «новая сентиментальность», «метафизический реализм» и многие другие.

Апогеи в художественном формообразовании столетия быстро смывали стихии деструкции (также выступая в качестве волн творческого мышления!). Однако на фоне «намеренного хаоса», возникшей эклектики тут же вновь, как бы из ничего, кристаллизуются новые выразительные художественные структуры – с говорящим языком линий, цветовых отношений, объемов, приемов светоносности, необычных композиций, принципиально новой манерой письма. Примеры – колоритный Фридрих Хундертвассер, играющий Жан Дюбюффе и многие другие.

Как бы то ни было, современное искусство – не на периферии культуры. Всеми своими контрастирующими векторами оно интенсивно участвует в процессах смыслообразования. Все, что происходит внутри человека, беспрепятственно резонирует в выразительности зримой пластики. Другое дело, особо акцентирую, – то, что мы определяем как «художественный смысл», надо принимать как чрезвычайно широкое, дробящееся по своим спектрам понятие, как это и диктует опыт исто-

рии искусства. В художественном восприятии традиционно отзывается смысл-подтекст, смысл-символ, смысл-метафора. Однако при этом в искусстве много *смысловых оттенков, живущих и вне рефлексии*. Неизвестно, какие грани смысла – отрефлектированные или же спонтанно-чувственные, невербализуемые – дороже для творца. Во втором случае для художественного восприятия важен смысл-переживание, смысл как ток непосредственного чувственного включения, смысл-дословность. Смысл как средовый эффект. Смысл-атмосфера. Смысл как соучастие-растворение в виртуозности, маэстрии, артистизме произведения. Парадоксальное разрешение автором живописных, пластических противоречий также своеобразно окрашивает зрительский отклик. А входит ли в состав художественного смысла создание произведением вокруг себя определенного средового эффекта? Думаю, что да. Если произведение создает настроение, определенным образом организуя пространственную среду, – это заслуга художника. Сказанное относится не только к скульптуре, но и к живописи, и к инсталляциям, и к перформансам. Хочу специально акцентировать на этом внимание, потому что авторы (особенно инсталляций в актуальном искусстве!) как будто бы смущаются такого результата как «средовый эффект», считая его незначительным, побочным. Пытаются «впихнуть» (особенно усилиями куратора) в истолкование своего произведения много «онтического, космического, метафизического». Для высоты творения это вовсе не обязательно. Момент любования и художественного переживания рождает и декоративная живопись, и инсталляция, и перформанс. Камерный певец никогда не будет «раздувать щеки» и выдавать себя за оперного исполнителя. Он знает, что сможет захватить публику и собственными средствами.

Искусство как поле риска, как усложнение мира и души человеческой

Не будет преувеличением сказать, что в большинстве своем рядовой зритель относится к новейшим творческим поискам, тем более к актуальному искусству, негативно. «Это не искусство», «это не имеет отношения к творчеству» – такие оценки в своей массе повсеместны. Что же вызывает отторжение? Ответ приблизительно будет таков: новые языки искусства *не органичны природе человека*, они противны его существу, сметают опыт и накопления предшествующих мастеров, бившихся над способами достижения совершенства и красоты. В новой художественной лексике присутствует элемент случайности, вариативности, а это разрушает понятие *непреложности*, то есть единственности и уникальности художественного решения как плода интенсивного труда и экстремального духовного напряжения автора.

Что же такое ОРГАНИКА применительно к искусству? Этим понятием не следует бросаться всуе. Оно не отличается постоянством.

Каждый может по своим наблюдениям заключить: то, что нравилось и привлекало в искусстве в отрочестве, – не трогает нас в зрелом возрасте. То, что казалось исполненным полноты жизни и гармонии, – через 10–15 лет может показаться слишком простым, безыскусным, рассчитанным на одноразовое восприятие. Следовательно, органика, толкование тех или иных художественных течений как органичных для человека напрямую зависят от такого понятия, как возрасты жизни. Разные *фазы жизни* порождают и разные пристрастия. Точно так же и разные *фазы истории культуры* отличаются собственной демаркацией «правильного» и «неправильного».

Надо признать, что история человечества (филогенез), как и история отдельного человека (онтогенез), дискретна, прерывна, непостоянна. Это сказывается в определении того, что такое «художественный максимум», в чем более всего проявлена полнота художественного переживания как для отдельного человека, так и для социума. Гладкая, казалось бы, для беглого восприятия последняя фраза тоже может быть поставлена под вопрос. В одни эпохи ценят не *полноту* переживания человека, а *высоту* этого переживания. Понятие высоты переживания как раз и отсекает все то, что может быть оценено как заземленное, случайное, произвольное, хаотичное, о чем шла речь выше. Однако проходит время, вспыхивает иной интерес к человеку, к другим ипостасям его бытия – и вот уже вся повседневность втягивается в фокус зрения художника, и *мимолетное* выступает как ценность (импрессионисты – К. Моне, Э. Дега, К. Дебюсси, М. Равель). Усиление доверия к чувственности, к интенсивному току переживания как важному атрибуту художественно-совершенного открывает иные краски бытия без деления его на высокое и низкое¹. Таким образом, всякий новый «регистр» зрения художника – это каждый раз новое открытие человека. Выявление таких нюансов, таких деталей, которые позволяют нам разглядеть неведомые оттенки в модусах жизни человеческого духа.

Именно потому, что каждый большой художник взламывает культурно-адаптированное понимание человека, то, что превратилось в расхожий штамп, то, что в обыденной жизни составляет «мудрость мещанского знания», – он протягивает новые нити в сложные глубины человеческого. Так было всегда. Своевольны Микеланджело и Босх. Своевольны Веласкес и Делакруа. В одном отношении искусство *олицетворяет* наличный человеческий опыт, в другом – всегда *преодолевает* этот опыт. Человек становится неизмеримо сильнее и богаче, когда он смело обращается к неизведанному, раздвигает горизонты, научается видеть новые конфликтные ситуации. Начиная с Нового времени искусство всячески культивирует эту великую страсть жизни к расширению своих границ, безбрежность устремлений человека, подвижность, раскованность, незакоснелость. Возможность *пересматривать* бытующие духовные стереотипы, *выбирать* среди множества

культурных представлений и приоритетов, *сомневаться* в абсолютности найденных ответов – то есть находиться в движении непрерывного поиска – стало важнейшим завоеванием XVII–XIX столетий. В этом смысле, думаю, можно утверждать, что рождение феномена «неклассического искусства» было подготовлено *самой логикой* исторического движения новоевропейской культуры. Если попытаться выразить это в совсем краткой формуле, на определенном этапе поисков человека возникает *рациональное недоверие к рациональному*.

Тектонический сдвиг, вконец «развязавший художникам руки» и повлиявший на легализацию непривычных творческих практик, произошел в момент разлома, отделившего культуру классическую от культуры неклассической. Время этой демаркации можно довольно точно обозначить датами смерти великих титанов классики – Гегеля (1831) и Гёте (1832).

Кризис классики наступил как следствие кризиса классического рационализма, вспыхнувшего в европейской культуре начиная с 30-х годов XIX века. Терпит распад вера в возможности совершенного устройства мира на разумных основаниях. Коллективные конвенции, идеи демократии и парламентаризма, так пострадавшие людьми, в итоге не смогли кардинально изменить жизненных устоев. Опора на науку как концентрацию высших рациональных способностей человека, оказалось, также не делает человека счастливым, не решает глобальных проблем и не исправляет большинства его недостатков. Проходят столетия, а в высоких и в низких сферах общества по-прежнему правят подкуп и коррупция, в основе «социальных лифтов» лежат не профессиональные качества, а личная преданность. Декларируемые ценности не имеют ничего общего с теми механизмами, которые на деле вершат жизнь. В русле излагаемой нами темы надо понимать, что все перечисленное – характеристика не абстрактного социума, а совокупность свойств самого человека. То есть возобновляющиеся от поколения к поколению эффективные приемы выживания и соперничества, как человек их понимает и чувствует.

Надо сказать, что еще веком ранее, до наступления эры «нонклассики» раздавались голоса, подрывающие благостную картину представлений о природе человека. Яркой фигурой здесь явился английский мыслитель Бернард Мандевиль (1670–1733), автор нашумевшего произведения «Басня о пчелах». Мандевиль выступил с резкой критикой тех философов, которые признавали существование врожденной предрасположенности человека к добру и красоте, данной природой. Он утверждает: «То, что делает человека общественным животным, заключается не в его общительности, не в добродушии, жалостливости или приветливости, не в других приятных, привлекательных свойствах. Самыми необходимыми качествами, делающими человека приспособленным к жизни в самых больших, в самых счастливых и процветаю-

щих обществах, являются его наиболее низменные и отвратительные свойства». Басня произвела сильный эффект. В ней открыто разрабатывались тезисы, прямо противоположные возроденческим установкам. Мандевиль шаг за шагом двигается в этом направлении и развивает свою логику. Он пишет: «То, что мы называем в этом мире злом, как моральным, так и физическим, является тем великим принципом, который делает нас социальными существами, является прочной основой, *животворящей силой и опорой всех профессий и занятий* без исключения; и в тот самый момент, когда зло перестало бы существовать, общество должно было бы прийти в упадок, если не разрушиться совсем»². В адрес тех, кто хотел бы возродить «золотой век», Мандевиль с сарказмом замечает, что в таком случае они должны быть готовы не только стать честными, но и питаться желудями.

Жесткая концепция Мандевилья явилась попыткой прервать инерцию мышления, порождавшую штампы наподобие такого: «человеческая природа от рождения не хороша и не плоха, поддается совершенствованию» и т. п. Это был по-своему смелый шаг – непредвзято оценить человеческую сущность через всю сложность отношений биологического и социального, определяющую содержание реальных действий. Особое внимание Мандевиль уделил роли цивилизации в этом процессе, которая сама нередко ставит человека в условия, провоцирующие авантюризм, смену ролей, готовность поступаться убеждениями или не иметь никаких убеждений. Мандевилья критиковали за то, что он не просто говорил о «маргинальных» сторонах человеческой личности, но фактически акцентировал их как *универсальные, неизменные* свойства его природы. Косвенно в произведении Мандевилья прочитывается попытка в той или иной мере объяснить поиски, происходящие в это время в искусстве, не чурающемся отрицательных характеров и отрицательных героев.

Нельзя не отметить, что и в работах Гегеля есть тезис о том, что зло в мировой истории играло гораздо большую роль, чем добро. Это не означает в устах Гегеля, что большинство людей корыстны, недоброжелательны и полны пороков. Но означает, что политические интриги, авантюризм капиталистического предпринимательства, ставка на низменные качества человека выступали детонатором социокультурных перемен чаще, чем человеческая благонамеренность.

Какое значение все происшедшее имело для искусства? Разочарование в человеке? Понимание действительной силы его инстинктов, роли иррациональных аффектов в его судьбе?

Много труда было потрачено поствозрожденческими столетиями на формирование достаточно целостного *словаря теории искусства*. Незыблемое положение заняли в этом словаре такие опознавательные признаки художественности, как *прекрасное, мера, гармония, целостность*. Реальная художественная практика, интеллектуальная атмос-

фера середины XIX столетия свидетельствовали о принципиально новой ситуации. Важнейшим признаком неклассической эстетики стало вытеснение на периферию понятия прекрасного. Отныне прекрасное воспринимается *не как коренное предназначение искусства, а как одна из его возможностей*. Понятия красоты и искусства все более дистанцируются, а новые представления о художественности в большей степени отождествляются с понятиями *выразительное, занимательное, убедительное, оригинальное, интересное*. Эти новые тенденции в искусстве и его теории вдохновлялись идеей творчества, свободного от панлогизма, не спрямлявшего парадоксальность реального мира, но обладавшего способностью вобрать в себя все его нерациональные стороны.

Картина художественного творчества, развернувшаяся в постгегелевский период, калейдоскопична и многообразна. *Оноре де Бальзак* в целом ряде статей сетует на то, что повседневные формы жизни буржуа замаскированы, внешне они монотонны, невыигрышны для художественного воплощения; корыстность и индивидуализм, доведенные в буржуазном обществе до крайности, затушевываются фальшивыми чувствами. Показательно и мнение Гюстава Флобера, считавшего, что в таком социальном контексте «добродетельные книги скучны и лживы» и, в известном смысле, нет ничего поэтичнее порока.

Большинство деятелей искусств раннего периода «нонклассики» переживают противоречие: с одной стороны, велико желание создать произведение, выявляющее положительный полюс действительности, утвердить идеалы благородства и гуманизма, с другой – понимание невозможности осуществления этой задачи на современном им жизненном материале. Флобер, к примеру, полагает, что высшее достижение искусства заключается вовсе не в том, чтобы вызвать смех или слезы, страсть или ярость, а в том, чтобы *пробудить мечту*, как это делает сама природа. Интересы и желания людей столь ничтожны и отвратительны, что выразить современность можно только в пошлых сюжетах.

На что же следует направлять усилия: вскрывать реальные пружины жизни и для этого погружаться в сферу зла, порока или заполнять художественное творчество эстетически возделанным вымыслом? В каком искусстве нуждается человек, на что направлены его ожидания? Романтическая концепция искусства, ориентированная на интенсивное воздвигание духовного мира, художественного переживания, еще сохраняет свою жизненность. Однако, когда творчество начинает замыкаться только в круге стилистических упражнений, игры формами, оно быстро обнаруживает свою ограниченность.

Все частные споры и дискуссии в итоге восходили к глобальной дилемме: что хотела бы почувствовать публика – *власть действительности*, которую художник вскрывает и анализирует, или *власть искусства как мира, преодолевающего и нейтрализующего действи-*

тельность? Совместить и то и другое, как это демонстрировало искусство прошлого, в новых условиях было невозможно.

Истинная красота настоящего времени, по мнению Бальзака, связана не с качеством прекрасного, а с качеством *выразительного*. Более того, он считает, что полная гармония в человеческой внешности не предвещает глубокого ума, всякая более или менее выдающаяся натура сказывается в легких неправильных чертах лица, которые отражают самые противоположные мысли и чувства, привлекают взоры своей игрой. Во внешней гармонии, в невозмутимом спокойствии писателю видится отсутствие внутренней жизни и духовной наполненности.

Вместе с тем сознание Бальзака терзают и противоречия. При всей «позитивистской» запальчивости и жажде полной «деидеологизации», как художник, он чувствует: ценность произведения искусства не может зависеть от фотографической точности наблюдений. Ностальгические мотивы прорываются вновь: «История есть или должна быть тем, чем она была, в то время, как *роман должен быть лучшим миром...* (курсив мой. – О.К.). Но роман не имел бы никакого значения, если бы, прибегая к возвышенному обману, он не был бы правдивым в подробностях»³. Писатель стремился совместить и удержать эти две расходящихся линии, понимая, что именно на этом пограничьи рождается высокое искусство.

Явный водораздел между классическим и современным искусством ощущает и Стендаль. Слово «гармония» в его устах свидетельствует о «пустоте». Истинно великим предстает не гармония, изящество или красота, но *дисгармония, вбирающая всю «неулаженность и неуспокоенность жизни», победу крайности над серединой*. «Непричесанность» романов Стендаля, нередкое отсутствие в них порядка, путаница – качества, которыми как бы похвастается писатель; неважно, что в его текстах «единство нарушено и что-то в произведении скрипит» (Золя), – это проявляет себя стихийная пульсация жизни.

Нет необходимости объяснять, почему и Ницше крайне скептически относится к понятию прекрасного: по его мнению, любые прекрасные формы эксплуатируют изначальную «сладость иллюзии и умеренности». В современном ему искусстве «вообще нельзя принимать в расчет категорию красоты, хотя заблуждающаяся эстетика, занимающаяся заведенным в тупик и вырождающимся искусством, привыкнув к понятию красоты, все еще продолжает делать это»⁴.

Этот небольшой исторический экскурс позволяет увидеть: «эра подозренья», о которой стали говорить во весь голос в теории искусства XX века, возникла еще столетием раньше. Известная французская писательница Н. Саррот в своем эссе с одноименным названием точно обозначила новый период искусства как «эру подозренья», характеризующуюся падением доверия к говорящему языку традиционных художественных форм – как со стороны творцов, так и публики⁵.

Привычные опыты «выстроенных рассказов» стали казаться каким-то верхним слоем, маскирующим действительность, вместо того чтобы обнажать ее. В реалистическом искусстве ни в чем не было недостатка – начиная от шишки на кончике носа персонажа, кончая бантами на его туфлях. Творчество, пытающееся возродить классические приемы романа, картины, театральной пьесы, уже не раскрывает ничего, кроме общеизвестной действительности, исхоженной вдоль и поперек в каждой своей частице. Если во времена великой европейской литературы развертывание в искусстве реалистических картин побуждало читателя к постижению истины, добываемой им в напряженной борьбе, то теперь эти образы превратились в опасную поблажку читательской инерции. Ощущение неправды накатанных языковых формул перед новой картиной непроясненных оснований, побуждали искусство уходить от внешнего подобия, сторониться «верхнего слоя», непосредственно обращенного к восприятию.

Маятник колебался. Самые разные полюса интерпретации мира и понимания нужд человека фактически оказывались равновеликими. «Негативная диалектика» этого времени принимала в штыки глобальные прогрессистские воззрения и ставила такие вопросы: возможно, сама Жизнь – как природная, так и социальная – не имеет никакой особой логики? Возможно, наше существование – лишь прихотливая стихия, тысячью сложных причин разворачиваемая то в одну, то в другую сторону, где сам процесс неотличим от результата? (Эти идеи стала развивать так называемая «философия жизни» – Г. Зиммель, В. Дильтей.) Художественные и философские поиски шли рука об руку. Представленность и одних, и других, и третьих точек зрения на мир можно найти в образном строе искусства второй половины XIX века.

Полагаю, что *ризоматическое сознание* – одновременное сосуществование параллельных ориентиров, при котором ни один не является доминирующим, – зародилось уже в это время. Каким бы неустроенным, неправильным ни казался мир, человеку свойственно искать в нем опору. Однако культурные основания, дававшие жизнь большим стилям в искусстве, утрачены. При всей калейдоскопичности (кто-то, может быть, скажет – ущербной для человека) ризоматическое сознание в искусстве и в культуре взяло на себя функцию формирования новой картины мира. В этом отношении ризоматическое сознание, на мой взгляд, демонстрировало не только крах опор, но и потенцировало поиск оснований в малых мирах; послужило развертыванию, обещанию целого спектра возможностей. Возникло сосуществование разных художественных миров, каждый из которых правомерен и каждый из которых культивирует собственную модель человека, по-своему обоснованную.

Такие, к примеру, «нонклассики», как прерафаэлиты, ищут опоры в девственном царстве позднего Средневековья, акцентируя «неземные,

загадочные, экстатические состояния». Однако на деле внимательный зритель видит, что плод творчества и Г. Россетти, и Д. Миллеса – это сакральные сюжеты, написанные десакрализованным сознанием. Прерафаэлиты удерживались каким-то образом на пограничье высокого эстетического вкуса и желания производить массовый эффект. Оттого их «новая чувственность» имеет иногда привкус глянца, а их новая живописность переходит порой в самодовлеющую декоративность. Может быть, главная историческая заслуга прерафаэлитов состоит в том, что они привнесли в культуру тип выразительности, перекидывающий затем мостик к теории и практике *эстетизма*. Такой опыт вынашивает и претворяет собственную истину. Возможно, молодой Оскар Уайльд посещал выставки прерафаэлитов и вдохновлялся цветом, динамическими композициями, певучестью их картин.

Другие «нонклассики» транспонируют жизнь в царство игры: так, картины импрессионистов радуют глаз бесцельной игрой со светом, эйфорией случайных находок, потоками чистых эмоциональных энергий. Поиски «центральных смыслов», как и опыт живописи в «рассказывании историй» с этих творческих позиций кажутся занятием сомнительным. За этим – тоже есть истина.

Третьи – О. Домье и Г. Курбе – апологеты реализма, жизненной прозы, порой даже утрированной, порой гротескно-эротичной. Но и такое прочтение мира – правомерно, убедительно, несет свою правду. Или же столь авторитетный сегодня их современник Сезанн: вещественность картин Сезанна – это первозданное бытие. Картины Сезанна наполнены созерцанием в самом высоком смысле слова. Но это – не созерцательный покой художественной иллюзии предшествующих классиков. Станковизм Сезанна с его сосредоточенным желанием представить «истину в живописи» был по-своему претворением пантеистического чувства предметного мира, нащупыванием его надличностных, объективных оснований.

Все перечисленные опыты по-своему равновелики. Можно даже утверждать, что все мучительные поиски новой художественной лексики на рубеже XIX–XX веков по-прежнему происходили на фоне *ниетета перед идеей творчества как приращением бытия*. Но уже здесь перед нами – многовекторный поиск, отражающий весь мыслимый спектр интересов самого человека. Теперь уже никто не претендует на истину в последней инстанции. Кончилось время так называемой «обязывающей эстетики». Художнику отныне присуще чувство, будто он сам гораздо больше знает о человеке, чем все представители «выводного знания» – ученые и философы.

Может быть, оно так и есть. Мощь и бесстрашие в зондировании глубин человеческого Я, которую демонстрируют в новейшем искусстве живопись, литература, кино, музыка, театр, трудно переоценить. Во всяком случае, именно с начала XX века резко возрастает число

людей, доверяющих искусству не только как художественному, но и как культурному ориентиру. Людей, которые, говоря о своих жизненных опорах, могут заявить: «Моя религия – это искусство»⁶.

Вот эта ситуация «культурной робинзонады» длится и по сей день. Непрерывное, десятилетие к десятилетию, наслаение художественных практик явилось причиной того, что уровень энтропийности (избыточности) элементов художественного языка стал резко возрастать. Состояние культурной избыточности и многогранности, с одной стороны – это, безусловно, условие обеспечения свободы современного человека. Каждый находит свое, сам производит селекцию, прислоняется к любимому художественному течению или же множит свои пристрастия, избирает состояние «плавающей идентификации». Так или иначе, избыточность, одновременность, симультанность художественных жестов, языковых приемов активно способствуют развитию гибкости нашей психики, нашего мышления. Разнообразие композиций, парадоксальные связи, не прямые логические ходы, смещения, соседства – все это мощный ресурс самопревышения, который дарит человеку художественное воображение. С другой стороны, уровень культурной избыточности – это шквал скорых поделок, претендующих на звание искусства, произведений на потребу публики, что грозит опасностью затопления высокого – усредненным, провинциальным, доморощенным.

Усваивая способы обращения с различными художественными творениями, человек научается проигрывать новые модели сущего и его связей, по-новому оценивать роль детали, фрагмента, схватывать новые типы целостности, соединять ранее несоединимое в своем сознании. Именно в этом – обратное креативное влияние художественных поисков и достижений на развитие человеческой психики. Психологи установили такую закономерность: разглядывание сложной живописной картины, незнакомого композиционного пространства тренирует способности гештальта – то есть схватывания в единой структуре первоначально, казалось бы, разнородных, несовместимых элементов. То же самое и в музыке – когда восприятие следит за сложными превращениями мелодии, за противостоящими ее голосами, контрапунктом, то мышление слушателя проходит все перипетии и метаморфозы, которые прошло мышление композитора, художника. Таким образом, необычность, оригинальность художественного языка на любых этапах истории тренирует и расширяет способности воображения человека. Развивает его ассоциативный аппарат, помогает человеку разбивать формулы обыденного сознания. В итоге новейшее искусство преобразует сами мыслительные структуры человека, переориентируя их на видение ацентричного мира. При этом гуманистический смысл не утрачивается, новейшее искусство не «сбивает человека с толку». Напротив, надламывая, казалось бы, незыблемую «антропную норму», укорененную в привычных языковых формулах, новое творчество в

лучших своих образцах помогает адаптации человеческого сознания, его включению в непростые приемы осмысления сущего.

То, что и сегодня мы оцениваем как поиск новой выразительности: совмещение разных приемов письма в одной картине, принципы коллажа, соединения образов и аллегорий разных эпох, – отражает важные сдвиги в закономерностях человеческого восприятия. В частности, уже Аполлинер, анализируя способы усложненного письма в современной ему живописи и поэзии, высказал такое наблюдение: «Современный поэт вмещает в одну строку то, что прежний – размазывал на четыре строфы». То же самое происходит и в модификации изобразительных форм: насыщенность пластической памяти человечества побуждает авторов к особому лаконизму. Все это – фиксация особого уровня плотности ассоциативного аппарата современного человека, для которого уже один только намек моментально воссоздает *целое*. Это такое состояние сознания, которому не требуется столь подробное изложение, как в прежние века, так как художественная память и внутренний словарь ее символов существуют в постоянном перетекании и взаимодействии. И когда мы говорим о таких современных явлениях искусства, как «ландшафтное видение» с отсутствием единого центра в картине, как «открытая форма», как симультанность – это все важные художественные эквиваленты уже *действительно существующего* в человеческом сознании. То есть новые замеры языком искусства того, что свершается в человеческой памяти, в воображении, в человеческой интуиции.

Можно понять, почему одновременно со снижением роли общезначимых эстетических и мировоззренческих опор резко возрастает роль индивидуальности в искусстве. Искусство как субъективная интроспекция, искусство как исповедальность, как самообнажение – такие установки говорят об углублении сложных рефлексий в сознании художника. Ощущая мотивы одиночества, заброшенности, утраты общественной гармонии, невозможности жить в унисон с безличными культурными нормами, живописцы Новейшего времени являют в своих произведениях острую боль, кульминацию человеческого предела, вот-вот готового обернуться нечеловеческими состояниями. Такая тенденция диссонанса общественного и индивидуального в культуре, когда в условиях безличных и идеологизированных коллективных «норм» развивается большее доверие к самому себе, к голосу природы и органики, который живет в человеке, оборачивается в искусстве разными сторонами. В том числе порождает тягу вложить в художественное переживание доверительную интимность.

Вот интересное самонаблюдение, о котором поведал Морис Вламинк: «Я хожу очень редко на выставки живописи. Смотреть на свои работы мне неприятно. У меня чувство, что я вижу себя раздетым, и я испытываю неловкость, что чужие люди в моем присутствии ирони-

чески рассматривают мое сердце»⁷. Было бы любопытно попытаться ответить на вопрос – могли бы, скажем, художники-голландцы три-четыре века назад сказать о своих произведениях то же самое? Или же перед нами такое самонаблюдение художника, которое само по себе есть знак необычайного возрастания субъективной взвинченности, резкого взлета «самопретворения» в искусстве XX века? К какому вектору творчества располагают аспекты исповедальности и самоображения, чрезвычайно усиленные в творчестве в последние десятилетия?

И дневники живописцев, и их переписка позволяют заключить: при всем том, что каждый художник отважно позиционирует свое творчество как новое слово в искусстве, в глубине души он сомневается в высоте, в значимости своих произведений. Может быть, одна из фундаментальных причин этого – крушение значения обязательного художественного образования в качестве «классического стандарта», в качестве «входного билета» в мир творчества. Это и делает новейшее искусство «зоной риска». Вместе с тем, как следует из сказанного, нежелание писать классическими средствами – это далеко не простое упрямство художника. Он смело решается на роль отверженного, проходит осуждение толпы, готов терпеть нужду, но не изменит своему чутью, своему чувству формы, вкусу⁸.

Любой, кто наблюдал процессы живописного творчества, знает, что когда художник наедине с собой водит кистью или карандашом по бумаге, он менее всего озабочен желанием выразить нечто нетленное, онтическое. Как композитор, сочиняя, пробует, наигрывает, казалось бы, бесцельные импровизации на рояле, точно так же и художник шарит в потемках, набрасывая контуры, силуэты, просто линии их сгущения, их динамику; пробует разные сочетания цветовых пятен, смешивает краски, «квасит кистью» по холсту, усиливая вдруг найденный эффект и тому подобное. Художник мыслит пластически, не вербально. Движения руки – это и есть процесс пластического мышления. И важный момент: нащупывание сопряжений линий, фигур, объемов, ритмов – это далеко не только субъективный момент, связанный с умениями и вкусами автора. Каждый, кто занимался изобразительным искусством, мог заметить: порой мы отпускаем линию на самотек в определенном ритме – плавном, волнистом или остром, ломком. И вдруг внезапно эта линия как бы сама собой образует форму. Именно так в процессе поиска переплетаются самостоятельная инициатива художника и внутренняя (объективная?) логика живописи. Мы чувствуем, что есть какие-то законы «визуальности», «живописности» *самой по себе*, которые по ходу дела угадывает мастер. Получится у него в итоге просто декоративное панно – хорошо. Получится полуфигуративная абстракция, сублимирующая в своих формах некие онтические смыслы, архетипические «припоминания» – еще лучше. А бывает, что найденное изображение начинает звучать не как «глас самого себя», а как глагол Уни-

версума. Это и оправдывает существование искусства сегодня – пусть в сложных, труднопонятных, не сразу открывающихся формах.

Плавание без руля и ветрил, заранее не зная «как надо», – удел художника Новейшего времени. Как и удел зрителя, вынужденного всякий раз не без труда искать «правило», которое сам над собой принял автор. Классические художественные приемы, ремесло, секреты языка живописи нынче лежат на отдельной полке. Не говорит ли это о желании современных художников устраниваться от многолетнего труда по овладению навыками классической живописи? Вопрос – почему академическая выучка, высокое мастерство владения языком искусства далеко не всегда востребованы – один из самых обсуждаемых в современной культуре. Главная претензия критиков к «художественно-правильному» письму, чаще всего, состоит в том, что оно не адекватно выражает самосознание и психологию современного человека.

Как было столетиями в академическом искусстве? Тщательно возделываемая красочная поверхность картины естественно и почти непосредственно протягивала нити к ее подтексту. Формы сопрягались со смыслами, одно переходило в другое. Мы смотрим «Возвращение блудного сына» Рембрандта и восхищаемся тонким, нежным сфумато, усиливающим глубину картинного пространства, демонстрирующим удивительную моделировку объемов фигур без использования твердого контура. Это обретение живописи Нового времени – художественный прием сфумато – чрезвычайно обогатило «говорящие возможности» языка искусства. То, как оказался претворен Рембрандтом известный христианский сюжет, объясняет, почему на протяжении веков это полотно остается образцом художественного максимума. Эмоциональный ток картины продолжает волновать, бередить, проникать в наше восприятие. Высочайшее мастерство автора, вошедшее затем в арсенал академических средств, предопределило удивительную философичность, мудрость, теплоту, человечность в трактовке известного библейского сюжета.

Но кто из сегодняшних художников пользуется виртуозной техникой мягкого и нежного сфумато? Академические приемы, которые живопись накапливала век от века, в новейшем художественном процессе оказываются невостребованными. Сильным трансформациям подвергнуты представления о целостности живописного произведения, о гармонии, о законах пластической и цветовой композиции, о дисгармонии, о диссонансе, об устойчивости, о равновесии, о динамике, о завершенной и об открытой форме. Столь органичное взаимодействие пластического решения картины с ее смысловым подтекстом, которое мы наблюдали в прежние века, нарушается.

Обычная ситуация, когда произведения большинства современных выставок населяют нечеловеческие гримасы, монстры, уроды, устрашающие тела. Это огромный сегмент произведений, воссоздающих обра-

зы заурядного и неопрятного быта, разрухи, выражающие настроения неприкаянности, апатии. Трудно оценить подобную художественную практику однозначно. С одной стороны, изображение сдавленности и непримечательности окружающей человека среды 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 трактовать как своего рода *защиту* человека художником. Как желание искусства не лгать, а говорить всю правду.

Но и у Рембрандта в «Возвращении блудного сына» было желание не лгать – однако этот драматический сюжет не помешал продемонстрировать высочайшее эстетическое совершенство пластики и колорита! Здесь я подхожу к центральной идее: как взаимодействуют сегодня между собой высокое художественное мастерство и одновременно – желание сохранить верность *реальному* человеку со всеми его ранами, потрясениями, трагедиями, запредельными переживаниями? Конечно, невольно ловишь себя на мысли: *очень трудно* найти равнодействующую между эстетическим совершенством языка искусства и его умением оперировать с образами сложной, тяжелой повседневности. С одной стороны – мы видим либо красивые, умиротворенные произведения, культивирующие академические навыки художественного письма, визуальное «благоепие», но в итоге – эскапистские, уходящие от «тьмы низких истин», оставляющие за бортом весь бурелом мятежной жизни человека. С другой стороны – перед нами «чернуха», вбирающая всю грязь и патологию обыденности. Либо – отвлеченное абстрактное искусство, зачастую полное случайностей и эпигонства. Или же – так называемые «объекты», объединяющие фрагменты деревянных досок, жестяных листов, предметов производства и быта. Где часто говорит не сама по себе пластическая метафора, а старательные объяснения куратора, подчас достаточно произвольные.

В итоге получается: и одно – фальшиво, и другое – плохо. В одни произведения «академического толка» вложен труд – но они оказываются неживыми, ремесленными по своей сути. Другие произведения, возможно, силятся выразить неадаптированную чувственность, новые аспекты бытия – но делают это неубедительно. Эстетически убого. В расчете на эпатаж и самоценную оригинальность. Возникает парадокс: красивое, добротное сделанное произведение, которое можно любить, есть *искусственный* продукт творчества последнего столетия. А полное диссонансов и воспринимающееся с большим напряжением произведение, которое трудно любить, – *естественный* продукт творчества XX–XXI веков. Эта дилемма не столь уж проста, как может показаться на первый взгляд.

Как и большинство искусствоведов, автор этих строк открыт новому, горячо выступает в поддержку новых языков искусства. Однако надо признать, на пути нового, увы, очень много хлама, случайности, огромный удельный вес самозванства, или, если сказать мягче, – экспериментальных «отходов».

Чему нас научило искусство последнего столетия? Если взглянуть на историю художественных интерпретаций человека, то можно заметить, что экзистенциальные мотивы в искусстве не являются более мрачными, чем сама экзистенциальная философия. Разумеется, беспроблемной экзистенции не бывает. «Действительный внутренний мир» человека – это всегда ощущение трудных антиномий, для которых не находится решения. Это противоречия инстинкта и разума, желание комфорта, материального изобилия и в то же время – декларация приверженности символическим ценностям как высшим. Множество этих 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.

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, многоточие, открытая форма. Если современный художник не желает спрямлять и «подрессоривать» острые диссонансы жизни – он принужден включать все берящие человека антиномии в свой образный строй. Для пластических искусств такая ситуация, признаем, особенно трудна: ведь художнику все время приходится решать задачу претворения тревожных, разрушительных образов мира и вместе с тем думать о том, чтобы произведение и воспринимающий его человек «не застревал» на интонации обреченности, краха, катастрофы. Человек в этой жизни проигрывает, но проигрывать надо достойно – пожалуй, к этому выводу склоняет нас совокупность современных философских антропологий. Как же быть человеку творческому, которому есть что сказать, пришедшему в мир со своей миссией, со своим потенциалом? Думаю, мир, в который он входит, не должен сбивать его с ног. Даже если творец овеян *пессимизмом знания*, у него *непобедим оптимизм воли*. Художнической воли.

Пожалуй, гуманистическая высота художника, созидающего новые формы, – уже в самом по себе *усилии* осуществить творческий жест. Усилие тем более затратном, чем более релятивны свойства окружающего человека мира. Говоря о поиске новых форм, сегодня нельзя с сожалением не признать высокую меру исчерпанности языка искусства. Сделать драму более абсурдной чем у С. Беккета или Э. Ионеско – это уже почти невозможно. Ты будешь эпигоном. Предельные пики сюрреализма оставили за собой Д. Кирико, С. Дали, Р. Магритт. Современный художник, входящий в жизнь, понимает, что ему в за-

тылок «дышат» великие голоса – в мире есть и Веласкес, и Рубенс, и Моне, и Репин, и Серов, и Матисс, и Гончарова... Что же еще в таком мощном контексте можно изобрести?

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 произведении, входили в тебя?*

Искусство «правильное» и искусство «неправильное»

Как известно, Пикассо был прекрасным рисовальщиком. Ранние его работы – яркое тому свидетельство. Да и позже (например, портрет О. Хохловой, 1919), когда требовал замысел, художник легко демонстрировал мастерское реалистическое письмо. В 1906 году Пикассо начал писать портрет Гертруды Стайн, своего творческого единомышленника, писательницы, мецената. Художник хотел создать портрет в самом высоком смысле этого слова. Провел необычайное для себя количество сеансов, более восьмидесяти. В итоге – уничтожил все черновики и затем написал портрет Г. Стайн по памяти в духе протокубизма. На вопрос близких: «Похож ли портрет на модель?» – художник точно ответил: «Сейчас, может быть, и нет, но когда-нибудь – будет похож». Действительно, любой крупный художник убежден, что видит дальше своих современников. Что способы восприятия в культуре в перспективе разовьются именно в том направлении, которое он остро чувствует уже сейчас.

Правомерен вопрос: может быть, влияние окружения Пикассо было столь значительно, что смогло «навязать» современникам вкус к геометрическим формам, ломкому рисунку, острому письму испанского художника? Полагаю, что вкус навязать невозможно. Он развивается, если новые формы рождаются на хотя бы отчасти подготовленной к этому почве. И даже скажу сильнее: если необычный язык творца угадывает логику «коллективного воображения» эпохи. Художник открывает новые принципы выразительности и тем самым потенцирует у зрителей новую чувственность, которая уже дремлет в «свернутом виде». Как бы развивалось искусство, если бы не существовал Пикассо? Если бы Гертруда Стайн вдруг обосновалась бы в другом регионе и опекала-популяризировала 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 упор-

ствовал 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 это время и у Робера Делоне, Наталии Гончаровой, Мориса Вламинка.

Видимо, один из критериев «правильного» искусства среди всего спектра новаторских течений – это ощущение того, что оно *должно было* осуществиться. Что возникновение данных новых форм объясняется некой подспудной объективной основой. Что их рождение в культуре предопределено принципом необходимости, а не случайности. Правда, для того, чтобы владеть этим критерием, необходим очень опытный глаз. Необходим высокий уровень «насмотренности», который у самого зрителя рождает такие системы творческих ожиданий, творческой готовности, которые способны распахнуть объятия совершенно незнакомой художественной выразительности.

Разное качество художественного вкуса, как и разные фазы развития Я, возникают не только сами по себе как результат некоего «самодвижения»; они рождаются в результате присвоения опыта, поначалу непривычного и, возможно, даже чуждого. В 1885 году Врубель путешествует по незнакомой ему Венеции и пишет В.Е. Савинскому: «Новизна на меня сначала производит холодное впечатление декорации, потом она мне делается противной необходимостью всегда иметь ее перед собой, потом, уже исподволь между работой и в повторяющихся невольных прогулках из своего внутреннего мирка (где у меня более всего привязанностей и воспоминаний) я начинаю привыкать и чувствовать теплоту. Так вот, чтобы пережить все эти ступени, надо и пожить в Венеции»⁹. Очевидно, важное свойство для умения вести такой диалог с незнакомой выразительностью – открытость человека, его желание вбирать в себя незнакомый опыт, готовность к внутреннему самопревышению.

Похожие примеры постепенного обнаружения «своего» в «чужом» можно увидеть и у коллекционера Сергея Шукина. Сам он много раз сомневался, подолгу взвешивал свои решения, а зачастую даже бывал в шоке от собственных приобретений. Известно, что, купив у Матисса два панно, С.И. Шукин, по возвращении в Москву дал в Париж телеграмму с сообщением, что он отказывается от покупки одного из них, а именно – от панно «Музыка». В ответ коллекционер получил уведомление, что эта работа уже погружена, движется к адресату и расторгнуть сделку невозможно. И вот в конце 1910 года, почти через полгода после получения обоих полотен, Шукин пишет Матиссу: «Я начинаю с удовольствием смотреть на ваше панно “Танец”, что касается “Музыки”, то это придет». Еще не привыкший к своим новым приобретениям,

С.И. Щукин жаловался князю С.И. Щербатову, что, оставаясь наедине с панно, ненавидит их, борется с собой, чуть не плачет, ругая себя, что купил их, но с каждым днем чувствует, как они больше и больше «одолевают» его... «С картиной жить надо, чтоб понять ее. Год надо жить, по меньшей мере. У меня самого бывает: иного художника несколько лет не признаешь. Потом открываются глаза. Нужно вжиться. Очень часто картина с первого взгляда не нравится, отталкивает. Но проходит месяц, два – ее невольно вспоминаешь, смотришь еще и еще. И она раскрывается. Поймешь и полюбишь. Матисс для меня выше, лучше и ближе всех», – записал С.И. Щербатов в 1911 году¹⁰. Важно, что такой диалог не проходит бесследно. Человек, полюбивший то, что казалось ему с первого взгляда не привлекающим, обнаруживает новые грани своей чувствительности, сам впоследствии становится богаче, больше себя, не равен себе предыдущему.

Излишне говорить – если человек специально интересуется искусством, он уходит от современников далеко вперед: хорошо владеет «художественным синтаксисом» разных эпох, способен схватывать едва уловимые связи, отсылки, переклички в живописи, в музыке, в поэзии, в архитектуре. Тренированное художественное восприятие владеет многими «ключами». Оно понимает, что всякий раз надо суметь услышать «напев» каждого нового художника. Включиться в правила игры, которые задает творец. Иначе нет никаких шансов ощутить ток «эманации» картины или музыкального произведения. Нет оснований ожидать катарсиса, счастья сопереживания, эстетического удовлетворения.

Уровень владения художественным языком – альфа и омега всех трудностей и препятствий в приобщении к новому искусству. Конечно, имеет значение природная чувствительность человека, его врожденная способность реагировать на «слабые токи» творческого высказывания. Но это не единственная предпосылка, чтобы стать настоящим ценителем. Дело обстоит еще сложнее. Автору этих строк доводилось не раз слышать даже от профессионалов скороспелые негативные суждения о творчестве тех, кого мы причисляем к классике XX века, – о метафизическом пространстве В. Кандинского, о прекрасном рисовальщике М. Дюшане, о замечательном живописце Никола де Стале, о скульпторе А. Джакомоетти и многих других.

Выдающаяся певица Е.В. Образцова рассказывает, что, будучи молодой солисткой оперы Большого театра, она начала давать камерные концерты, которые готовила в паре со своим опытным концертмейстером А. Ерохиным. Так вот, требовательный и глубоко постигший музыку А. Ерохин пользовался таким приемом: время от времени между репетициями он закрывал певицу в своей квартире наедине с огромной фонотекой пластинок. Уже имеющей консерваторское образование Елене Образцовой ничего не оставалось делать, как часами слушать

новые для нее записи композиторов XX века. Самое поразительное, что столь уникально одаренная от природы певица, рассказывая об этом, признается: не было бы этих заточений – не постигла бы она всю глубину своего искусства, не сложилась бы как личность в музыке. Что же после этого говорить об обычном человеке! Вывод здесь один: для того, чтобы иметь возможность наслаждаться искусством, понимать архитектонику разных художественных стилей, различать творческие приемы, присваивать незнакомую выразительность – требуется *усилие*, требуется встречное движение человека. Необходимо некое внутреннее напряжение. Необходимо время. Необходимо часто повторное обращение к непонятному, неоткрывшемуся для тебя с тем, чтобы «непроясненный» язык искусства заговорил.

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 искусства. 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), современного английского художника, одного из признанных лидеров мирового искусства, настойчиво, из картины в картину воплощающего человеческие образы, деформированные животными гримасами и конвульсиями. Весь ужас мира вопиет с его картин 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. Но, надо признать, в его языке есть и своеобразная «маэстрия» – это очень жесткое стирание размашистой краской только что созданного образа, выступающее своеобразным знаком падения человека, приметой его перекрученности, искаженности. И, тем не менее, для этого стихийного экзистенциалиста творчество всегда было актом стоического противостояния ужасу бытия, абсурду реальности и агрессии социальной действительности. Возможно, художник чутьем понимал, что живописное умение *поставить диагноз* – уже одно это делает человека хозяином положения. Думаю, что именно так и обстоит дело. К этому тезису еще потребуется вернуться.

Пока же необходимо сказать о доминанте, которая сегодня фокусирует большую часть массового интереса к изобразительному искусству. Имя этой художественной потребности по-прежнему, как и во времена оны, – «сладость иллюзии и умеренности». Очень уж сильна инерция получения удовольствия от узнаваемого, того, что открывается без усилий, легко, само собой. Об этом зачастую свидетельству-

ют даже приоритеты художественной и интеллектуальной элиты. Так, академик живописи, известный русский портретист середины XIX века С.К. Зарянко в свое время не раз повторял: «Если портрет и оригинал будут неразлично схожи, то торжество живописи будет в этом случае пределом». М.Е. Салтыков-Щедрин, в свою очередь, также предпочитал воспринимать живопись глазами «простого зрителя»: «Я рад этому, потому что очень искусно написанных картин не понимаю и требую, чтоб художник относился ко мне доступным для меня образом, вводил бы в этот мир так же просто и естественно, как я вхожу в собственную квартиру»¹¹.

Подобная абсолютизация «узнаваемого» как единственной ценности живописи достаточно распространена и в наше время. Если двигаться по этой логике и создавать исключительно произведения, *удобные* для зрителя, художник быстро опустится до штампов. В таких случаях зрительский опыт входит в противоречие с неперменным условием обновления художественного языка как способа его адекватного существования в культуре¹². Конечно же, нет ничего постыдного в том, чтобы получать «непосредственную радость» от искусства. Катарсис, художественное переживание, удовольствие – классические составляющие восприятия. Однако обыватель застревает именно на гедонистическом интересе к красивой, привлекательной, с увлекательным сюжетом картине, которая входит в него, повторяя слова Салтыкова-Щедрина, «просто и естественно». Сторонится необходимой для его понимания мобилизации сил, распознавания нового типа художественности. Обыватель не нуждается в искусстве в качестве *феномена культуры*. В свете вышеизложенного хочу утверждать: никакой *цветовой толерантности* не существует. Это – нормативное ограничение, которое, полагаю, неприемлемо даже для обучения юных художников. Синий цвет, когда требует задача художественной выразительности, может сопрягаться не только с голубым или фиолетовым, но и с коричневым, и с бежевым, вступать в неожиданные соединения. Точно также и на счет «абсолютного типа композиции». Она может быть и намеренно-накренной (Э. Кирхнер), и катящейся (Никола де Сталь), и многоосевой (ряд работ М. Шагала), что только умножает экспрессивность формы.

Постижение незнакомого требует от зрителя встречного движения, но к этому, увы, готовы не все. Неклассический язык искусства несет в себе некую *шероховатость* письма, противостоящую «отполированным» временем формам. Он истинен там, где противостоит всему общеизвестному, закругленному, смягченному. Поэтому очевидно, что натяжения, конфликты между новаторскими языками искусства и той мерой антропности, которая понятна обществу, очевидно, будет всегда. Ведь в руках зрителей, как правило, *уже известные* измерения и представления о свойствах искусства. На этой «опробованной» основе

легко выносить размашистые критические приговоры новым и непонятным художественным явлениям. Не раз в истории было, когда отвергались произведения, претворяющие новые формы чувственности. Такую судьбу в XX веке имели живописные произведения Эгона Шиле, много лет не допускавшиеся на выставки; роман Генри Миллера «Тропик Рака» (1934), первоначально запрещенный цензурой в нескольких странах; кинофильм «Империя страсти» (1978, режиссер Нагиса Осима). Противоречивое отношение вызвали и продолжают вызывать кинофильмы «Последнее танго в Париже» (1972, Бернардо Бертолуччи), «Пианистка» (2001, Михаэль Ханеке), «Чтец» (2008, Стивен Долдри) и многие другие. Вместе с тем история искусства учит, что не стоит спешить относить *за* границы искусства то, что не вписывается в уже знакомые критерии.

По наблюдению авторитетного исследователя художественных потребностей Дж. Кавелти обыватель ищет в новых произведениях подтверждения уже знакомых норм, отношений, понятий. Он ценит работы эскапистские, позволяющие уйти от действительности, не напрягающие в распознавании незнакомой символики и лексики. Искушенный знаток искусства, напротив, готов к восприятию всей неоднозначности и сложности художественных решений. Например, в артхаусном искусстве художественное претворение всегда непредсказуемо, в нем отсутствует конвенциональность, присущая «формульному миру», оно требует удержания и совмещения в памяти многих ассоциаций, чувствительности к тонкой нюансировке. В результате восприятия «артхаусных» произведений живописи, литературы, театра многие проблемы могут остаться нерешенными, стать источником новой неопределенности и беспокойства для человека. Массовый зритель хочет «прикрыть» незнакомое. Обыватель никогда не согласится признать внутри своего сознания и бессознательного существование противоречивых, неадаптированных свойств психики, которые открывают ему новые произведения. Знаток, напротив, хочет открыть незнакомое, не боится признать весь спектр действительно существующим *внутри него*.

С этих позиций понятно довольно резкое высказывание много размышлявшего на эту тему мудрого Томаса Манна: «Кто разгадает суть и стать жизни в искусстве? Кто поймет, как прочно сплывались в ней самообуздание и необузданность? <...> Наш мастерский стиль – ложь и шутовство, наша слава и почет, нам оказываемый, – вздор, доверие, которым нас дарит толпа, – смешная нелепость, воспитание народа и юношества через искусство – не в меру дерзкая, зловещая затея. Где уж быть воспитателем тому, кого с молодых ногтей влечет к себе бездна»¹³.

Действительно, в мучительном горниле творчества переплавлены необузданность и самообуздание. Страсть и культура. Инстинкт и чувство формы. Художник не знает прикрепленности к раз найденному. Хочет прорваться за открывшиеся горизонты. Да, его влечет

бездна¹⁴. Не будем скрывать: в совокупности своих образов и выразительных средств новое искусство оказывается весьма проблематичным, «неудобным» для прямых воспитательных целей, где требуется внятность и недвусмысленность. Адекватно поймать интенции, излучаемые сложным художественным объектом, и верно оценить их способен человек, хорошо владеющий способностью прочтения художественных опосредований.

История живописи – это история многовекового *пластического опыта*, который с течением времени все более и более обретает свою самооценку. Другими словами: пластическое мышление художников воспринимается нами не просто как вынужденный (природно обусловленный!) язык для зрительного восприятия сюжета, истории, мифа. Этот язык носит не только функционально-познавательный характер. Точно так же работа с цветом, с линией преследует далеко не только цели «украшения» картины. Сам факт существования художественных стилей (стилевых доминант) в истории культуры свидетельствует об *объективных* фазах в развитии форм пластического мышления.

С.М. Даниэль пишет о Пикассо: «Деформация у Пикассо является одновременно заострением экспрессивных и содержательных воздействий, потенциально заключенных в исходном образе»¹⁵. Это так. Тонкое наблюдение, выявляющее своеобразную *меру объективности* в художественном мышлении выдающегося испанского творца. Однако перенесемся на три века ранее и предположим: модели и сюжеты испанского живописца вдруг предстали перед лицом Рембрандта. Несомненно, что голландский мастер прочел бы их по-своему. Он будет с неменьшей силой вникать в природу изображаемых образов, также стараясь в своих «художественных деформациях» исходить из импульсов, потенциально заключенных в исходном образе. Случись Рембрандту изображать цирковых артистов, гимнастов, условную «Дору Маар», могу предположить, что в лицах этих моделей Рембрандт увидит не то, что схватил и передал испанский художник, а нечто свое, мобилизуя выразительные средства собственной трактовки, своего *видения*, своего постижения, очерченного оптикой своей культуры. Иначе говоря, теми «оптическими слоями», которые, согласно Г. Вёльфлину, существуют объективно как некая «культура воображения эпохи», как складывающиеся типы художественного *видения*, охватывающие в данный исторический момент воедино все «индивидуальные воли» творцов.

Предположим – скорее всего, Рембрандт в репрезентации пикассовских моделей не будет использовать контур, а обратится к своей излюбленной технике сфумато. Также можно ожидать, что картины Рембрандта, «населенные персонажами Пикассо», обретут большую глубину, даль, перспективу. Что в живописном языке Рембрандта большее значение приобретет валерность, тонкие цветовые переходы. Будет ли это означать, что классический язык картин Рембрандта обеспечит

более высокое художественное качество изображения, чем приемы репрезентации Пикассо? Нет. Такой вопрос неуместен. Голландский живописец «вычитает» в персонажах то, что позволяет ему «культурное наполнение» собственного сознания. Более того – культурная онтология сознания своей эпохи, *оптические и ментальные возможности*, которыми он связан в своей культуре. Что позволит унаследованный и разработанный им самим живописный язык. Все это в совокупности определит понимание им меры противоречивости, меры остроты, меры многосложности в трактовке изображенных персонажей.

Предполагаемые нами портреты людей XX века, выписанные кистью Рембрандта, без сомнения, будут глубоки и психологичны. Но это явится репрезентацией тех личностных качеств, которые резонируют, откликаются в душе голландского творца. А в душе Пикассо откликаются другие человеческие свойства тех же моделей. Возможно даже, что отправная точка, взволновавшая обоих художников, будет одна и та же, но воображаемый нами Пикассо заострит, усилит такие акценты душевной жизни, которые до поры до времени художникам прошлого в европейской культуре были недоступны, невидимы, непонятны. В итоге можно сказать, что и Рембрандт, и Пикассо явят нам в своих картинах *и масштаб, и глубину* – но разного культурного спектра. Перед нами совершенно разные способы художественной репрезентации, но между ними нет никакой творческой иерархии. Каждый – и Рембрандт, и Пикассо – демонстрирует выдающееся художественное качество. Поистине, «поверх эпох и культур существует общение художников, напоминающее общение святых» (Д. Дидро).

Близкий нам В.И. Суриков, реалист из реалистов, еще в начале XX века отмечал, что Пикассо не порывает с традиционными возможностями пластической выразительности. То есть у Пикассо эта выразительность «свернута», дается в «снятом виде», лапидарно, удерживая при этом весь свернутый веер значений. «Настоящий художник именно так и должен всякую композицию начинать: прямыми углами и общими массами. А Пикассо только на этом остановиться хочет, чтобы сильнее сила выражения была. Это для большой публики страшно. А художнику очень понятно»¹⁶.

В результате возникает говорящая пластическая формула как обобщение приемов изобразительного языка прошлых столетий. Как своего рода «кластер» всех тех оптических слоев, способов художественного видения, которые, взятые вместе, и образуют мировую историю живописи. Характерно, что путь от миметичности, жизнеподобия к изобразительным обобщениям, экспрессивной абстракции можно наблюдать как в истории культуры (филогенез), так и в истории отдельного человека – художника (онтогенез). Возможно, это позволяет размышлять об *исторической логике* такого движения. Примеров тому множество. Картины известного цикла Хайма Сутина, изображающие

кровавое месиво коровьих туш, в художественном восприятии незаметно преобразуются в самоценное взаимодействие наезжающих друг на друга, сопротивляющихся, борющихся цветов – темно-багрового, алого, кирпичного. При всей абстрактности работ Никола де Сталя из них «выкликаются» узнаваемые объекты – корабли, порты, играющие футболисты. Поразительно, как, изображая как бы «поверх вещей» рассеянные структуры, Никола де Сталю удается обнажать *сущностную метафоричность живописи*. Фактурные волны и складки его картин акцентируют материальное начало – но при этом свобода его жеста обретает удивительное обобщение и драматизм¹⁷.

Все это свидетельствует об удивительной выразительности такого живописного письма, которое балансирует на грани фигуративности и абстракции. В этом фарватере необычного сопряжения натурального посыла с его творческой транскрипцией движется сегодня и ряд таких сильных отечественных авторов, как Павел Никонов, Ирина Старженецкая, Виктор Калинин. Крупные цветовые массы подчиняются авторской маэстрии, колдующей над возгонкой, испарением материальных форм. Возникает своего рода промежуточное состояние между предметностью и экспрессивной абстракцией. Красочная живописная «морфодинамика» на холстах осознается как процесс извлечения из природы, охвата ее неких общих ритмических свойств.

Очевидно, что такая закономерность развития языка живописи возникла как фило- и онтогенетический итог насмотренности глаза, как побуждение к интегративности, к вескому жесту, как попытка предельно лаконично выразить некие энергетические сгущения, захватывающие человека сплетения, структуры, пластические архетипы, если угодно. Все это не что иное, как глобальная тенденция современного искусства к выражению глубоких художественных опосредований, невыразимых словами, но выступающих как некая сущностная метафорика мира.

Если язык искусства непрерывно модифицируется и от нас требуется усилие по адаптации его новых форм, возможно ли вообще ставить вопрос об искусстве правильном и искусстве неправильном?

О кризисном состоянии новейшего искусства ряд исследователей судит, отмечая нисхождение в нем роли художественного катарсиса. Катарсис – высший пик, кульминация художественного переживания, сопровождающаяся чувством удовлетворения, независимо от характера воспринятого содержания. Классический катарсис обладает великой гармонизирующей силой, сообщает внутреннему миру человека чувство сбалансированности. Однако, как известно, гармонизирующая сила катарсиса возникает ценой дистанцированности и ощущения собственной безопасности. То есть умиротворяющая сила катарсиса нуждается в воздвижении вокруг страдания и страстей некой *оболочки, сдерживающей и трансформирующей их прямое воздействие*. Полу-

чается, что искусство способствует гармонизации отношений человека с миром *несмотря ни на что*, независимо от качества этого мира. В то время как истинное предназначение искусства, полагает ряд мыслителей XX столетия (Т. Адорно, В. Шаламов), скорее заключается в том, чтобы обжечь человека болью другого, заставить его содрогнуться и в связи с этим привести изменения в себя самого. После столетий классики, обнаружившей свою беспомощность и эстетическую автономность, от искусства, по словам Теодора Адорно, мы ожидаем не песнь страдания, а крик и вопль задушенной плоти. «Есть какая-то неправда в том, что страдание становится предметом искусства», – отмечал и Варлам Шаламов. Классический катарсис, по его мнению, выступает препятствием на пути прямого, острого воздействия произведения искусства на читателя, зрителя, слушателя. Как разбить «закругляющие» стилистические линии, донести состояние катастрофичности до человека, который его не испытал? Самому писателю удалось художественными средствами воплотить трагический материал. В «Колымских рассказах» он находит для этого специальные литературные приемы: выстраивает речь персонажа обрывочно, не дописывая слова, не соединяя их в осмысленные фразы, что отзывалось сильным гнетущим эффектом¹⁸. Похожие задачи ставили перед собой и многие живописцы, скульпторы. Близкий пример – Павел Филонов, чьи живописные произведения не допускались на выставки вплоть до 1988 года.

Как уже отмечалось, в условиях всего свершенного в мировом искусстве добывать новые «зерна» выразительности очень трудно. Иной художник хочет заявить о себе громко, но его творчество не обеспечено глубиной и разведкой новых сущностей, которых ждешь от искусства. В этой связи, увы, популярным приемом в современной культуре стала крайняя социологизация художественных жестов. Я имею в виду тенденцию, которая видит ценность содеянного только с позиций *противостояния*: социальным правилам, культурным нормам, человеческому этикету. Есть социальный контекст – и надо попытаться взорвать его. О том же, что представляет данное произведение с точки зрения его пластического решения, речи не идет.

Полагаю, что измерение ценности искусства лишь только его социально-политическим эффектом ведет к краху, к умиранию искусства. Внутри произведения может бушевать какой угодно протест – но он состоятелен, если для его выражения найдены художественные средства. По своей глубинной сути природа искусства – незаинтересованна, бескорыстна, нефункциональна. Именно в способности являть художественную метафоричность, художественно-опосредованное иносказание и заключается сила искусства. Так было вчера, сегодня и будет завтра. Если перед нами искусство – значит, должна быть неувядаемая притягательность самой его фактуры. В том числе это касается и лучших образцов концептуального искусства – когда вдруг рождают-

ся необыкновенные *пластические решения*. Другими словами: невозможно, чтобы в сфере искусства нарративная, интеллектуальная культура вытесняла визуальную. Так или иначе, пока живы пластические искусства, всегда будет подчинение интеллектуального начала языку пластики.

Стремление акционистов – участников флюксов, хепенингов, 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.

К сожалению, авторы перформансов зачастую стараются завоевать громкое имя, нарушая границы и ставя вопрос: где пролегают последние рубежи моральных предрассудков зрителя? В язык перформанса, желающего обратить на себя внимание любой ценой, порой вторгается напористость, оглушительность, взрывной эффект. Вот признание московской художницы Лизы Морозовой: «Мои перформансы – часто уход с территории искусства, нарушение правил, исключение, я бы даже сказала, преступление... каких-то границ. Но сегодня этот уход и считается искусством»¹⁹. «Искусством, особенно актуальным, всегда занимается 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»²⁰. 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: любой эпатаж объявляется синонимом подлинности, с чем, конечно же, трудно согласиться.

Когда все измерения творческих практик сводят только к идее сопротивления, протеста, конечно же, это обескровливает непредвзятый творческий поиск. Получается, что ценность художественного меряется только сиюминутным социальным контекстом. Художественно все то, что сокрушает, свергает, опрокидывает и так далее... Но, повторяю, это – очень усеченное понимание природы художественной деятельности. У того же Э. Жильсона есть прекрасное высказывание: «Картина

завершена, когда она полностью вытеснила идею». Правильно. Любые добродетельные замыслы, политические концепты могут быть детонатором творчества, но когда произведение искусства рождается – оно обретает гораздо больший масштаб, чем стартовая идея. Оно мерцает невыразимой глубиной, богатством, не сводимым ни к какому вербальному высказыванию.

То, что «актуальщики» легко принимают (или сами «назначают») в качестве аксиом, зачастую оказывается сиюминутным, социально ангажированным. Гораздо более фундаментальными для искусства является сам феномен творческого воображения, непредсказуемые сполохи художественного мышления, силящиеся найти новый пластический эквивалент нашему перекрученному сознанию, метафоры внутренней антиномичности человека.

Увы, по сей день многие банальные практики на отечественных биеннале, на больших ежегодных художественных выставках «приподнимаются» с помощью многозначительных комментариев кураторов, искусствоведов, бойко жонглирующих новейшей философской терминологией, старающихся «подогреть» актуальность унылых экспозиций суггестией литературно-стилистических экзерсисов. Авторы недавнего издания «Critical mess: Art critics on state of their Practice» (2006) вполне обоснованно видят причину падения художественной критики в том, что произведения актуальных художников недостаточно содержательны. В них отсутствуют усилия, вложенный авторами труд в их создание, присущий мастерам XX века²¹.

Важно отметить и то, что буквально весь корпус опорных понятий, весь сленг, циркулирующий внутри актуального искусства, базируется на некоей «безусловной аксиоматике», которая для фундаментального искусствознания таковой *не является*. Молодой художник быстро понимает, на каком языке надо говорить, чтобы быть частью современного арт-сообщества. Он хочет вписаться в «постмодерн», требует от себя быть саркастичным, легко жонглирует понятиями «трансгрессия», «шизоанализ как способ творчества» и другими. В свое время мне довелось написать специальные словарные статьи, посвященные Фуко, Мерло-Понти, Жильсону, Делезу, Бодрийяру. Я отдаю должное этим авторам и с интересом к ним отношусь. Но право же, нельзя вот уже спустя пятьдесят лет повторять и повторять безоговорочно одни и те же тезисы. В частности, я имею в виду набивший оскомину тезис М. Фуко о том, что язык искусства – это язык власти. В какой журнал теоретиков актуального искусства ни заглянешь, читаешь следующее: «Вы думаете, что мы сами используем разные визуальные коды? Нет, это власть *через язык* использует нас и поработщает». Безусловно, эта сторона есть. Но она не самодовлеюща в современной культуре! В художнике мы хотим видеть человека, способного принимать самостоятельные решения, а не рупор критика и рупор куратора. Пока же кри-

тики старательно побуждают художников к избыточной рефлексии. Что, конечно, может стопорить их визуальное воображение.

Чего мы ждем от художника? Я сказал бы так: его способности *слышать гул земли и гул неба*. Пока же приходится читать огромное количество досужих и малопрофессиональных измышлений о том, что значит быть современным художником. Их можно сгруппировать так:

а) Хаос это лучше, чем порядок. Порядок и форма – это всегда принудилетка. А хаос – органичен для человека.

б) Непреложность произведения (когда к сделанному нельзя ничего ни добавить, ни убавить) – это плохо. А случайность или же элемент случайности – это всегда хорошо.

Да, сегодня мировое искусство в большей мере ценит понятия открытости, многозначности, бесконечности, неопределенности, приближенности, случайности. Менее востребованы такие художественные измерения как *структура, форма, определенность, целостность*. Современное фундаментальное искусствознание, с большой тщательностью анализируя новые художественные практики, действительно показало, что прихотливость связей, момент хаотичности во многом отражает существо природного механизма. К этому чуток художник. Природа все время экспериментирует, разрушая старые комбинации и создавая новые. Однако одно дело – «художественное моделирование хаотичности». А другое – не претендующие ни на что свободные игры.

Если сегодня акцентировать моменты деструктивности, непредсказуемости, случайности как единственно востребованные для творчества, возникает новая *обязывающая эстетика*. Только-только мы ушли от старых заклинаний и нормативов, как тут же появились новые императивы, которые могут стать для художников едва ли не принудительными.

Автору этих строк не раз приходилось читать о том, что сегодня канули в лету так называемые «универсалии искусства». Они не работают, не имеют никакого значения в современной культуре. Не надо спешить с такими заявлениями. Универсалии были и будут, пока жив человек. Есть принцип тектоники и есть принцип атектоники. Последний можно воспринять только в сравнении с первым. Человек всегда должен понимать, что формирует равновесие/неравновесность картины, где верх, где низ, как выразительность детали может повлиять на выразительность целого, как достигается динамика, что определяет статику и т. д. Всегда будет существовать представление об открытой форме, потому что есть понимание *формы* закрытой.

То же самое и фото: чтобы оценить смысл и значимость расфокусированной фотографии, надо иметь представление о выразительности фотоизображения с настроенным фокусом. Как уже было не раз отмечено выше, неклассические способы выразительности порождены самой внутренней логикой искусства. Вспыхнувшем на закате Нового

времени «рациональным недоверием к рациональному». Поэтому никакого фатального разрыва между способами художественного воздействия прошлого и экспериментами «самого горячего настоящего» нет. Даже в оценке наиболее революционных полотен, инсталляций или объектов для того, чтобы понять, в какую сторону «срикошетил» художник, надо иметь представление о той *основе*, которую он трансформирует. Без знания классических корней искусства невозможно постижение новейших художественных практик.

Границы человека – границы искусства?

Именно так, полагаю, следует формулировать вопрос, размышляя о том, что органично в искусстве для человека, а что – нет. Если наука способна определить *границы человека*, рубежи «сферы человеческого», значит, можно определить и то, где пролегают границы художественного. Наиболее общий ответ, который можно слышать со времен Просвещения, – чтобы быть человеком, надо «запечатать в себе зверя». На первый взгляд, это так. Зверь действует с позиции силы, прагматики, зверь беспощаден в достижении своих интересов. То есть поведение зверя отождествляется с глубинами инстинктивного, природного начала. Но, вместе с тем, в природе художественной выразительности как раз много того, что апеллирует к природному и инстинктивному чутью. Художник черпает не из выводного знания. Он может быть профаном в изучении социальных и культурных идей, однако в живописном, поэтическом произведениях демонстрировать поразительное откровение, прозрение, ставящее диагноз своим современникам. Способность находить чувственные образы и метафоры, по силе воздействия гораздо более значимые, чем общеупотребительные понятия и слова. В этом смысле *инстинкт художника и есть его дух*. То же самое и с художественным восприятием. Сочетанию цветов, элементов рисунка, плоскостей, объемов, композиционному строю дана сила расшевелить в глубинах нашего подсознания такой отклик, какой способен затем сопровождать нас всю жизнь. Но, повторю, здесь в человеке как раз должна работать «первая природа», чувствительность к эмоциональным градациям языка искусства. Если картина не просто иллюстрирует сюжет, то, как было известно еще классике, *художественное суждение основывается не на понятии*. Здесь клубятся сполохи эмоциональности, посылаемые языком линий, цвета, света, звучаний, ритмов.

Поистине незабываемую фразу произнес Э. Дега: «Пишу не то, что вижу, а то, что хочу, чтобы увидели другие». Момент сегментирования мира есть одновременно и его авторская деформация. Деформация – это художнический акцент, художнический зов. Менее всего деформация объяснима через мотивацию – через вопрос «почему, зачем так?». Но художественно восприимчивый человек всегда застыва-

ет при лицезрении авторски «синкопированных приемов» письма. Как «застревает» он, к примеру, на разглядывании поразительных портретов Х. Сутина со слегка утрированно-деформированными чертами его моделей, но именно оттого столь говорящими, остро бьющими в цель. Приемами, составляющими для каждого неразличимую сплавленность собственно художественного совершенства с человеческой наполненностью, то есть, как принято говорить, «с содержанием». Если же пытаться читать искусство по неким абстрактным «правилам» – это дело гиблое. Никакой наперед существующий свод «художественных законов» не способен по достоинству оценить нового большого художника. Последний врывается в культуру непрошено и самим своим существованием «перетряхивает» представления о ведущих линиях художественной выразительности, перекраивает наши вкусы.

Но если меняются вкусы – значит, меняется человек? Вкусы – это человеческие приоритеты. Художественный вкус знает, на какой территории можно обрести эстетическое удовольствие. Уже приведенные выше исторические экскурсы позволяют заключить: чаще всего в истории искусство празднует победу над искусствоведам, а не наоборот. Следовательно, благодаря искусству человек входит в новые художественно-ментальные пространства. Человек тем самым обживает новые территории самопознания. Но не будем в описании этого процесса «антропологическими дидактиками»: новое произведение искусства – это прежде всего чувственно захватывающий объект (в том числе и концептуальный), а затем уже – нечто детонирующее в «модификацию антропного». Таким образом, язык искусства будит и оберегает в нас *эмоциональный строй* (он же – природный, он же – интуитивный). Именно для того, чтобы не возник для человека риск превратиться в информационном обществе в «головастика», искусство последних десятилетий акцентировано работает в направлении «феноменологической редукции» – возврата к простым чувственным первоэлементам строительства образа: шероховатости дерева, тусклому сиянию меди, послужившей и состарившейся домашней утвари, жести, железу, словом, всему, что несет в себе обнаженные свойства «грубой материи». Такая тенденция была отражена и в названии известной выставки «Экспансия предмета» 2013 года в Московском музее современного искусства.

Возвращаясь к началу: декларируемая максима «запечатать в себе зверя» более всего работает в сфере этики. Милосердие, бескорыстность, доброта, участие, доброжелательность – вот ее основания. Эта та сфера духовного опыта, которая как раз знает, в чем выражается ее прогресс в истории. Выработка новых *способов более совершенного разрешения конфликтов* – вот мерило нравственного прогресса в отношениях людей и государств²².

Если искусство не менее ощутимо, чем этика, влияет на человека, его вкусы, ориентиры, пристрастия – хотелось бы знать, какова траек-

тория исторической эволюции художественного? В каком направлении искусство модифицирует человека, какие горизонты распахивает в его сознании и чувственности? В отличие от этики, движущейся поступательно, каждым своим новым этапом человечности «закрывающей» предыдущий исторический этап, искусство не знает исторического соподчинения эпох. Не знает того, что такое «художественный прогресс». Античные произведения демонстрируют не меньшую высоту, чем возрожденческие. Барокко не перекрывает Средневековье. Китайская живопись не уступает европейскому искусству экспрессионизма. В отличие от животного, человек творит не только по мерке того вида, к которому он принадлежит. К восприятию и оценке иных явлений он способен предьявлять *присущую им меру*. Именно в этом исток его способности творить «по законам красоты»²³.

Другими словами – художественно претворять явления бескорыстно, незаинтересованно. В этом – объяснение того, что и барокко, и классицизм, и романтизм оцениваются в той системе координат, которую они же сами и задают. Что в этом случае приносит наслаждение? Совершенное *в своем роде*. Именно «в своем роде»: в рамках данного художественного видения, в рамках особой эстетики, которую несет с собой стиль, художественное течение или же сам отдельный художник. И одно, и другое, и третье в известном смысле открывается разным ключом. Оттого все хороши по-своему. Поэтому и история искусства – панорама шедевров без всякой субординации. Без всякого прогресса. Это история человеческого духа в его внешнем инобытии со всеми перипетиями, взлетами и падениями. Духа, несмотря ни на что, всякий раз заново открывающего витальную силу мира и любующегося по-своему этой силой.

В чем же состоит исторический стимул творчества? Причина неостановимых преобразований внутри художнических умений владеть пластикой, рисунком, цветом, интонациями, тембрами, словом? В добывании новых форм художественной выразительности. Но оттого, что форм выразительности в мире отнюдь не так много, как художников, ряд авторов, чтобы «прокричать о себе», оставить какой-то след, прибегает к подтасовкам, запретным приемам, к надуванию мыльных пузырей. Это, однако, – отдельная тема. Нам же важно выяснить, почему без искусства человеку плохо, а с искусством – хорошо. Даже с таким искусством, которое ранит, которое выбивает из колеи.

Для ответа требуется задаться более общим вопросом: в чем коренятся истоки эстетического чувства? Полагаю, что в удовлетворении, которое испытывает человек, преодолевая единичность собственной личности, вступая *в диалог с тем, что существует вне его*. Бескорыстное эстетическое переживание в глубине своей «гуманистически функционально»: преследует цель *подтвердить* отношения человека с миром, нащупать и ощутить связь Я с Не-Я и тем самым ввести челове-

ка в контекст сложного, противоречивого мира, помогая ему социализироваться и «окультуриваться». Ценность эстетического переживания – в его способности во многом «нерациональным способом» дать человеку точку опоры, подтвердить «истинность» и «право на существование» тех или иных явлений жизни и культуры. Одному для подтверждения этой опоры важно сопереживать особому строю драматического спектакля; симфоническому или камерному исполнению. Другому – следить за мечущимся на эстраде рокером и подергиваться в такт с ним. Третий ценит атмосферу уединенного созерцания любимых картин в музее. Четвертому важно пройтись по любимым местам родного города, любясь старыми переулками, вечерним закатом – всем тем, что также пробуждает у него атмосферу *устойчивости и внутреннего баланса*. Таким образом, в эстетическое переживание встроены моменты «самопревышения», способность особым образом внести себя в контекст мира, преобразовывая в своем поведении, восприятии неясное «вещество жизни» в эмоционально притягательное «вещество формы».

В любую эпоху человеку приходится преодолевать неблагоприятность среды, внешнего окружения. В этом смысле мир всегда ужасен, он всегда «сорван с петель» и стоит «вверх ногами». Именно поэтому человек начинает с ним играть, чтобы поначалу мир впустил и принял его «на правах игры». Эстетическое удовлетворение в итоге рождается как результат победоносного эмоционально-игрового освоения вызова, брошенного миром. Как способность преобразовать страх, негативные переживания в заклинания, в ритмы, в метафоры. Возделыванием эстетической видимости (в рисунке, слове, звуке) человек всегда как бы «подтверждал себя». Всякий дисбаланс человека и мира побуждал человека искать с ним равновесия, сочиняя и приводя в действие изобретаемую им «эстетическую модель». Эта модель со стороны может казаться сколь угодно фантастической и парадоксальной. Однако художник счастлив, когда кто-то избирает его творение для проецирования собственного *индивидуального* состояния. А человек из публики счастлив, когда находит среди художников того, кто говорит с ним в унисон, кто его «понимает». Происходит акт взаимоприсвоения, когда Я получает подтверждение в Не-Я – продуктивный процесс расширения себя, обогащения собственной сущности²⁴.

Как «подтверждать» себя в мире, который кажется враждебным? В чем находить «точку опоры»? Как уже вытекает из сказанного, сама природа художественного творчества способна смягчать трезвость и беспристрастность экзистенциального взгляда. Чувственные свойства любых элементов языка – изобразительных фраз, поэтических строф, музыкальных линий – каким-то особым образом «нейтрализуют» скрывающуюся за ними тревогу от взрывоопасных ударов первой сигнальной системы, умеют транспонировать очаги боли в план символических обозначений, устанавливая тем самым

дистанцию созерцания. В итоге между экзистенциальной проблематикой жизни и аналогичной образностью в искусстве обнаруживается заметное различие. В аналитико-философской транскрипции мы постигаем ЭТО как ужасное содержание. В художественных версиях мы воспринимаем ЭТО как ужасное содержание, которое вмещает выразительная и по-своему совершенная форма. Разница велика: беспристрастный интеллект (философия), описывая духовные болезни и страдания, не обязан защищать жизнь. Искусство, созидавая творческий язык для выражения тех же реалий, объективно демонстрирует витальную силу художника, учит любить жизнь и прощать ее. Очевидно, что в сложении художественного смысла имеет огромное значение не только «иероглифическое значение» образа, но сама фактура его плоти, чувственные характеристики вещества, из которого вылеплен «иероглиф образа».

Зримое умение автора найти форму есть ответ человека на всевозможные «провокации» жизни. «Ах, ты ТАК бьешь меня, жизнь, – а я вот тебя ЭДАК!» – может быть, что-то в этом роде произносит в мгновения творчества внутренний голос художника, создавая острый пластический эквивалент ранившему его чувству. Язык искусства не имеет аналогов в иных сферах творчества. Он утверждает жизнь всегда – и переворачивая все с ног на голову, и уходя от реалий в декоративность, и направляя увеличительное стекло на пороки и несовершенства. В результате рождается вдруг найденная смысловая парабола, принцип формообразования, задающий определенный модус отношения, чувствования и даже, если угодно, определенную «формулу мира».

Точно так же – и относительно любых «акций», «коллективных действий» с их текучей, импровизационной, почти растворенной формой: все это есть усилие *перевести внутреннее во внешнее*. В человеке, похоже, силен инстинкт: если страх и тревога не парализуют его, а получают воплощение в плоти авторского творения, в изобретательном усилии, значит, человек не сорвался в бездну. Можно, думаю, поэтому говорить, что в самой природе художественного языка, в природе творческого высказывания (любой тональности!) заложены свойства, помогающие спасению человека. Нечто непонятное, враждебное оказывается *означено* – следовательно, художник владеет этим нечто, и более – ощущает себя хозяином происходящего, схватывая и обозначая ситуацию; делая предметом анализа то, что в реальности грозит ему своей разрушительной силой.

Способность к воплощению в произведении искусства новых миров означает возможность художника *выводить, выключать себя из круга наличного бытия*. Художник, возможно, острее, чем кто-то иной, ощущает, что человек является источником любой онтологической недостаточности, незавершенности, которую можно наблюдать и в окружающем мире. Человек – это непрерывно меняющаяся структура,

преодоление любого очерченного контура. Совпадая с каким-либо из своих образов, художник тут же обнаруживает неудовлетворенность. Отрицание конкретного бытия, устойчивости как угрожающе-замкнутого состояния непрерывно побуждает человека к тому, что можно назвать «плавающей идентификацией»²⁵. Человек постоянно преступает свои границы. Его сущность – в желании экстатического движения, в обращенности к будущему. *Человек в этом смысле является метафорой самого себя.*

Свободный человек – это человек, ощущающий дискомфорт из-за навязанной ему роли, «локального места» в жизни. Ибо в этом – угроза потери его универсальности, сковывание себя привычными стереотипами профессии, семейной роли, ведущими к «затвердению» бесконечного горизонта возможностей. Может быть, обычный человек не всегда осознает этого страха, поскольку имеет дело не со страхом, а со скукой. «Все вызывает рано или поздно скуку – работа, друзья, перемены погоды, даже сама жизнь, с ее взлетами и провалами, тянущаяся очень давно и тянущаяся неизвестно куда. Перед безднами этой скуки нас охватывает ужас пустоты, и мы стремимся ее чем-то заполнить: опять же работой, друзьями, книгами, развлечениями. Нам кажется, что мы бездарно тратим свое время, если оно проходит просто так, ничем не заполненное. Вместо того чтобы выдержать этот ужас, ибо только он дает интимное знание обо мне, о моей неприкаянной, принципиально свободной сущности, мы глушим в себе это чувство, подменяя его различными суррогатами, и тем самым остаемся внутри мира, захваченные его всевозможными ловушками»²⁶. Таким образом, свобода для человека – это в известном смысле бремя, это идущий из глубины зов иррационального, рискованное бытие *на грани*, смелость безмерности, бесконечности, на что способен откликнуться далеко не каждый. Соблазн перехода за пределы освоенного, живущий в художнике, – это соблазн постоянного *рождения*, соблазн покорения всеохватывающей ночи стереотипов, соблазн ощущения себя *живым*.

Когда философы размышляют о «человеческом в человеке», то акцент всякий раз делается на его «позитивном максимуме»: способности быть бескорыстным, помогать другим, являть сопричастность, не связанную с прагматикой. Однако, ограничиваясь только этими свойствами, мы моделируем усеченное понимание природы человека. В таком ключе оказывается весьма трудно выявить «человекомерность» как произведений искусства, так и реальных поступков. Ведь если ориентироваться на сугубо идеальный масштаб, действительный *человек сплошь и рядом оказывается «сам себе не валентен»*. В целом ряде случаев человек «идет против себя», опрокидывает себя, ставит подножку другим, вольно или невольно калечит судьбы – свою и близких, и одновременно он способен к самозабвенным поступкам, к душевной широте, к жертвенности.

Важно понять: чем в большей степени общество тоталитарно, тем в большей мере оно старается развивать философские идеи об «имманентной сущности человека». На деле же наполнение этого словосочетания оказывается всегда произвольным – в зависимости от социальной конъюнктуры. Чаще всего, как можно уловить, любые разговоры об «имманентной сущности человека» предполагают *идеологическое нормирование поведения*, отвечающее интересам того или иного истеблишмента. Любой тип социума специально занимается тем, что конфигурирует в коллективном сознании свойства человека, требующие одобрения, и свойства, требующие осуждения. В этом – суть любой культуры, любого типа ментальности. По этой причине, как мне представляется, словосочетание «имманентная сущность человека» столь же абстрактно и бессодержательно, как если бы мы попытались установить и определить понятие «имманентная сущность искусства». В разных точках своего исторического движения понятие искусства обнаруживает и претворяет особые свойства, возможности, предназначение. Имманентную сущность человека можно видеть в одном – в его «эксцентричности» (Х. Плеснер, М. Шелер), в жажде непрерывного поиска, умножении своих возможностей. В природе человека – жажда переступить переделы, в нем всегда много незавершенного, непроявленного. Он знает осуществление, но не знает *осуществленно-го*. («Человек есть метафора самого себя»²⁷.) В этом отношении имманентная сущность искусства – в открытии новых сторон мира и человека через манифестацию новых способов художественной выразительности. При этом искусство не выступает в качестве производного от наличного состояния человека, а само активно формирует, обуславливает его. В произведении искусства дана непреложность истины, не опирающаяся на доказательства. В этом – высота художественного творчества и его известное преимущество перед иными формами духовной культуры – этикой, религией, наукой, философией.

Когда человек проходит основные циклы жизненного пути, он старается понять, какой же опыт в итоге становится для него самым главным. И, возможно, окажется, что главное – это не знания и не преодоление житейских испытаний, а способность порождать в себе и в других *силы жизни*. Зажигать импульсом, творческим беспокойством. Таить в себе способность к новому витальному порыву, к удивлению и благоговению перед жизнью. К творчеству и к любви как трансцендирующим способностям человека. Думаю, что именно об этом написаны знаменитые строфы А. Фета:

*Не жизни жаль с томительным дыханьем,
Что жизнь и смерть? А жаль того огня,
Что просиял над целым мирозданьем,
И в ночь идет, и плачет, уходя.*

Такие способности, увы, не универсальны; для обыденного сознания их проявление – редкость. «Быть живым – значит чувствовать в глубине себя силы, превышающие все собственные таланты и способности, чувствовать свою причастность к витальной энергии окружающего, чувствовать, что жизнь есть дар, приобщающий человека к жизни вообще, к чистому существованию, которое доступно только Богу. *Существование* – не автоматический процесс, а постоянное рождение, стоит застыть в каком-то одном образе – и ты уже теряешь нить существования, душа твоя застывает и мир становится обыденным, скучным и прозаичным. Чистое существование – это не существование в каком-то образе, это просто ощущение себя живым. Сначала надо быть живым как обладающим живой душой, которая является камертоном мира, отзывающимся на все его события, на его таинственность, красоту, осмысленность, на его цвета, звуки»²⁸. Очевидно, что все эти человеческие способности пребывают внутри художника в особенно напряженном, бодрствующем состоянии. Эти свойства и позволяет ему обогащать бытие новыми сущностями.

Подводя итог, я сформулировал бы несколько завершающих тезисов.

Первый тезис: нет единого масштаба, единого критерия, которым мы сегодня могли бы измерить художественное достоинство вещи. Если сегодня мы называем нечто искусством – то, как правило, делаем это *на разных основаниях*. Невозможно всю разнородную выразительность живописных языков, концептуального искусства, инсталляций, перформансов подогнать под единый критерий художественности. Одного «оптического регистра» в новейшем искусстве не существует. Каждая встреча с незнакомым произведением побуждает нас вновь и вновь настраивать и перенастраивать наше зрение.

Второй тезис: в иерархии сегодняшних визуальных языков – *все языки равны*. Есть добротная академическая живопись – и пусть она будет. Есть Фрэнсис Бэкон. Есть Герхард Рихтер, Жан Дюбюффе, Йозеф Бойс. Есть Аниш Капур, Норман Фостер, Ив Кляйн, Демиен Херст, Вальтер Дан, Зигмар Польке, Дэвид Хокни. Вместе с ними – такие сильные и непохожие художники России, как Наталья Нестерова, Анатолий Любавин, Виктор Калинин, Василий Нестеренко, Лариса Наумова, Семен Агроскин, Мухадин Кишев, Ольга Булгакова, Владимир Брайнин, Иван Лубенников и другие самые разные авторы – живописцы, скульпторы, архитекторы, дизайнеры, артисты.

Третий тезис: эволюция художественных языков была, есть и будет. Нет такого состояния в истории искусства, которое мы считали бы единственно совершенным моментом творческого максимума. Антиномичность человеческой природы, постоянные способы самопревышения и усложнения человека в истории – тому причина.

Четвертый тезис: новое искусство, в том числе актуальное, всегда будет *понятно немногим*. Ведь в новых языках проигрываются еще пока неясные возможности, подавляющей частью это вообще сфера эксперимента. Особого рода «артхаус», проявляющийся в разных видах искусств, постепенно выводит нас на новые формы чувственности, новые приемы лексики. Поэтому не стоит сокрушаться, что у массового зрителя преобладает инерция. Этот процесс повсеместен. Вместе с тем, как писал Дега, «нас расстреливали, но при этом обшаривали наши карманы». Авангардные художественные формы моментально опосредованно адаптируются массовой культурой (мода, всевозможные формы дизайна). То есть традиционные и неклассические формы искусства – это сообщающиеся сосуды. Здесь происходит взаимное считывание, усвоение.

Пятый тезис: Относительно органики искусства: имеется органика первой сигнальной системы. Но есть и *органика второй сигнальной системы*. Для первой сигнальной системы, конечно, красивые пейзажи, красивые букеты, натюрморты будут входить в сознание легко и радостно. Но вместе с тем для искушенного зрителя мастерское жизнеподобие *само по себе* всегда будет восприниматься как некий аттракцион. Ну, хорошо, овладел художник приемами воспроизведения природы, приемами выстраивания красивых композиций, а дальше что – бесконечно тиражировать уже опробованные приемы? Сегодня особенно остро мы реагируем на все то, что несет на себе отпечаток гламура, глянца. Если человеку трудно найти внутри себя точку равновесия, то и искусство тоже не должно лгать, не должно намеренно смягчать и «подрессоривать». В нынешнем мире искусство сторонится отполированных временем форм. Сегодня чаще всего произведение должно тебя «процарапать», чтобы пробудить искреннюю, заинтересованную реакцию. Опыт восприятия искусства учит, что в человеке существуют *степени органического*, то есть возможности внутреннего роста, прямо влияющие на постижение языков искусства.

Словом, к диагностике и оценке «человекомерных» способностей искусства надо относиться бережно. Ведь в то время, когда философия ищет истину, искусство уже заключает ее в самом себе.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Если в классике художник утверждает *идеальное положение* человека в мире, то в неклассических формах искусства предмет его внимания – *формы присутствия* человека в мире. Второе более бесстрастно и требует, возможно, еще большей мобилизации поэтических возможностей языка, чтобы возвести повседневность в ранг искусства.
- 2 Мандевиль Б. Басня о пчелах. М., 1974. С. 45.
- 3 Бальзак О. Об искусстве. М.-Л., 1941. С. 363–364.
- 4 Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб., 1993. С. 204.
- 5 Саррот Н. Эра подозренья // Писатели Франции о литературе. М., 1987.
- 6 Ср.: «Искусство подымает главу, когда религии приходят в упадок. Оно переживает множество порожденных религией чувств и настроений, согревает их у своего сердца и становится теперь само более глубоким, одухотворенным, так что способно сообщать воодушевление и возвышенное настроение, чего оно еще не могло делать раньше» (Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Сочинения в 2-х томах. Т. 1. М.: Мысль, 1997. С. 326).
- 7 Мастера искусства об искусстве. М., 1969. Т. 5. Ч. 1. С. 264.
- 8 Об этой участи художника прекрасно сказал А. Блок в стихотворении «Альбатрос» (из Ш. Бодлера):

Чтоб позабавиться в скитаниях унылых,
Скользя над безднами морей, где горечь слез,
Матросы ловят птиц морских ширококрылых,
Их вечных спутников, чье имя альбатрос.

Тогда, на палубе распластанный позорно,
Лазури гордый царь два белые крыла
Влачит беспомощно, неловко и покорно,
Как будто на мели огромных два весла.

Как жалок ты теперь, о странник окрыленный!
Прекрасный – миг назад, ты гадок и смешон!
Тот сует свой чубук в твой клюв окровавленный;
Другой смешит толпу: как ты, хромает он.

Поэт, вот образ твой!.. ты – царь за облаками;
Смеясь над радугой, ты буре вызов шлешь! –
Простертый на земле, освищенный шутами,
Ты исполинских крыл своих не развернешь!
- 9 Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. М., 1976. С. 74.
- 10 Цит. по: Демская А., Семёнова Н. У Шукина, на Знаменке... М., 1993. С. 94.
- 11 Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч. М., 1949. Т. 6. С. 347.
- 12 У Ортеги-и-Гассета есть хорошая фраза: «Художественный успех подлинен, если он не обеспечен шантажом мелодраматизма». Увы, обывателю легче понять и принять как раз мелодраматическое – близкое, родственное, повседневно-

знакомое. Но если восприятие искусства эксплуатирует только момент узнавания, творческий потенциал произведения, конечно же, невелик.

- 13 Манн Т. Собр соч. в 10 т. М., 1966. Т. 10. С. 214.
- 14 Большинство людей живет так, чтобы скрывать от себя самого бездну, НИЧТО, довольствуясь видимостью надежности и защищенности. Ужас пустоты в обыденной жизни спит. Но только через переживание этого ужаса мы приходим к пониманию своей смертности, временности, ненадежности всех форм заботы о человеке, продиктованных цивилизацией. Приходим к осознанию собственной способности быть, невзирая на тяжесть открывшихся истин.
- 15 Даниэль С.М. Искусство видеть. М., 1990. С. 206.
- 16 Запись Максимилиана Волошина. Цит. по: Евдокимов И. В.И. Суриков. М., 1933. С. 148.
- 17 Подробнее об этом см.: Крючкова В.А. Мимесис в эпоху абстракции. Образы реальности в искусстве второй парижской школы. М., 2010.
- 18 Такой же гнетущий эффект свойственен поэтическим произведениям В. Шаламова. Вот его стихотворение «Желание»:

Я хотел бы так немного!
 Я хотел бы быть обрубок,
 Человеческим обрубок...
 Отмороженные руки,
 Отмороженные ноги...
 Жить бы стало очень смело
 Укороченное тело.
 Я б собрал слюну во рту,
 Я бы плюнул в красоту,
 В омерзительную рожу.
 На ее подобье Божье
 Не молился б человек,
 Помнящий лицо калек...

(Варлам Шаламов. Собрание сочинений
 в четырех томах. М., 1998. Т. 4. С. 47).

- 19 Диалог искусств. 2010. № 4. С. 62.
- 20 Там же. С. 63.
- 21 См.: Critical mess: Art critics on state of their Practice. 2006. P. 12–16.
- 22 Отстраняясь от любых национальных различий, можно выделить единственный принцип мировой гуманитаристики, имеющий нормативное, регулирующее значение для человека: любое действие морально, *если оно не основывается на насилии либо на корысти*. Так звучит антропный принцип, взятый в этическом аспекте. За пределами этой максимы следуют уже весьма «специальные» этнические, региональные уточнения. Но все они, как полагал, в частности, Т. Адорно, относительны. Абсолютен лишь приведенный выше принцип. Могут возникнуть, предвидел немецкий философ, многочисленные вопросы о нормах сексуальной морали, ведь отношения, в которые вступают два человека по обоюдному желанию, минуя насилие и корысть, могут быть весьма причуд-

- ливы. Здесь следовало резкое заключение философа: «Единственное правило сексуальной морали – обвинитель всегда неправ» (Адорно Т. *Негативная диалектика*. М., 2003. С. 373) .
- 23 У животного нет никаких предметов, оно лишь вживается в обращенный к нему мир, который «носит», как улитка, свой дом. Оно не может дистанцироваться от внешнего мира. Человеку же свойственна рефлексия, он способен помыслить себя как особый объект, который находится в сложных отношениях с другими вещами и явлениями. Тем самым человек способен генерировать новые образы мира – непредзаданные, непредсказуемые.
- 24 Ср. с определением, которое было выработано на XIII Международном эстетическом конгрессе: «Тот или иной предмет является искусством, если его в качестве такового, кроме автора, оценивает хотя бы один человек». При всей парадоксальности здесь, тем не менее, идет речь как раз о связке Я и Не-Я. О том, что произведение искусства должно выступать в качестве надличностного бытия. Быть не только принадлежностью индивидуальной воли, но и средоточием неких *объективных* состояний.
- 25 Подробнее об этом см.: Кривцун О.А. *Психология искусства*. М., 2009. (Глава «Художник и его Двойник. Смысловые превращения в акте творчества».)
- 26 Губин В.Д. *Человек экзистенциальный // Философская антропология*. М., 2010. С. 184–185.
- 27 Подробнее об этом см.: *Философская антропология*. М., 2010. Главы 1, 7, 8.
- 28 Губин В.Д. *Указ. соч.* С. 194.