

Александр Житенев

Автоописательный «личный словарь» в «Дневниках» Дмитрия Краснопевцева

В статье выявляются концепты, с помощью которых в своих «Дневниках» Д. Краснопевцев характеризует свои ориентиры в искусстве. Отмечено, что главным стимулом к созданию записей оказывается попытка создания «личного словаря», помогающего описывать эстетический опыт. Стремление создать свою «нишу» определяет интерес к натюрморту, в котором художник видит одновременно и «реликвию», и «улику» чужого бытия. Попытка в него попасть интерпретируется как уход от «оскверненной красоты» к «красоте эфемерной». Эта попытка является успешной, когда художнику удается уравновесить свою «борьбу» с предметом и его внутреннюю «игру», добиться «фокуса» в восприятии. «Фокус» открывает в вещах скрытый «порядок». Связанный с ними эффект нарушения логики вещей делает «чудо» главным словом «личного словаря».

Ключевые слова:

Эстетическое, саморефлексия художника,
эго-текст, нонконформизм,
Дмитрий Краснопевцев.

«Дневники» (1952–1993) Дмитрия Краснопевцева — важная часть его творческого наследия. Исследователи, проясняя творческие установки художника, обращаются к ним достаточно часто [4, с. 5; 5, с. 58]. В то же время, принимаемые во внимание как ценный источник, они никогда не рассматривались как нечто самозначимое. Более того, в работах, в которых «Дневники» цитируются, можно встретить весьма сдержанные их оценки: «Записи Краснопевцева оставляют сложное и противоречивое чувство. Очень глубокие мысли и тонкие наблюдения иногда соседствуют с по-своему изложенными трюизмами. Еще более поражает учительное или афористическое оформление мысли» [2, с. 42].

Непроясненными остаются место «Дневников» в самосознании художника, их жанровая определенность, их смысловая соотнесенность с творческой практикой. В рамках этой работы мы подробно остановимся только на одном исследовательском сюжете — анализе «Дневников» как инструменте самоинтерпретации. Это их качество тесно связано с магистральной установкой художника на разработку оригинального набора концептов, позволяющего описывать сферу эстетического и, в частности, область эстетических эмоций.

В истории эмоций как культурных конструкторов особый интерес представляют контексты, построенные на конфликтном соотношении частного и приватного пространств. Одним из таких контекстов, несомненно, был контекст советского нонконформизма, требовавший от художника одновременно и способности к социальной адаптации, и готовности отстаивать свое «самостоянье». Все решения этого конфликта были сугубо индивидуальными, и они предполагали и выработку определенной поведенческой модели, и создание эмоционального тонуса, позволявшего сохранять творческую продуктивность.

Характерно, что в некоторых свидетельствах, описывавших логику нонконформистского пространства, речь шла не просто о неприятии идеологического официоза, но об ином конфигурировании внутреннего мира человека.

Об этом, в частности, пишет Е. Бунимович: «Мыслить “иначе” объявили преступлением. А как еще можно мыслить? Впрочем, для поэтов точнее было бы, пожалуй, другое слово — “инакочувствие”» [1, с. 50]. Раскрепощающий потенциал этого «инакочувствия» подчеркивал А. Секацкий: «Инакочувствие является онтологической опорой инакомыслия, важнейшим ресурсом сопротивления любым унификациям. Среди трех типов революционеров — революционно действующих, революционно мыслящих и революционно чувствующих — только третья когорта самодостаточна, так как она борется не против, а за» [6, с. 120].

Пример Д. Краснопевцева — один из наиболее показательных примеров такого «инакочувствия». Объектом нашего внимания будут дневники художника, рассматриваемые и как эго-документ, и как пример авторского самоописания, а его предметом — взаимосвязи мировоззрения, творческих стратегий и языка эмоций.

Точкой отсчета в отстраивании своего мира для художника оказывается армейский опыт отчуждения и тотального контроля, который прочитывается как первообраз социального бытия. Вспоминая о нем, Краснопевцев отмечает абсолютную непринадлежность себе самому, невозможность оставаться субъектом действия: «Попасть в госпиталь и даже на гауптвахту на хлеб и воду — было счастьем. <...> Живопись, книги, друзья — все это осталось где-то далеко, и не верилось, что может вернуться» [3, с. 16–17]. Невписываемость в такой мир предрасполагает к поиску «ниш», которые связаны исключительно с областью частного: «Ниша, пещера, атавистическое чувство схоронения, защиты, “нишеанство”» [3, с. 146].

Чем меньше возможностей для самопроявления, тем больше в нем потребность. Эта потребность связывается с поиском зон, которые исключают отчуждение — в частности, со сферой эмоций, в которой взгляд не присваивает и, следовательно, не может утратить свой предмет: «“Коллекция” предметов, тайно собранная заключенным, когда его раз в день выводят на прогулку: несколько камушков, перышко птицы, ржавый гвоздь, желтый осенний лист, монетка, высохшая раздавленная лягушка» [3, с. 123].

Опыт, к которому художник постоянно возвращается, связан с переживанием тотальной обесцененности всего человеческого; его самым ярким примером в дневниках оказывается анатомированное тело, которое после экзекуции «становится еще мертвее, <...> как после скверного ремонта» [3, с. 37]. Однако чем острее переживание уничтожения,

тем больше личной стойкости, тем сильнее вкус к творческой работе: «Тому, что я перенес и многое могу перенести, я обязан искусству, пониманию прелести жизни, неисчерпаемых возможностей» [3, с. 78].

Стремление к уходу внутрь себя обуславливает установку на интенциональное «растворение» субъекта в предмете восприятия, при котором вещь становится шифром субъективности. Как следствие, натюрморт оказывается субститутом едва ли не всех живописных жанров; для Краснопевцева он и «пейзажен», и «портретен», и обращен к «тихой жизни» вещей: «Сколько различных состояний, чувств, ощущений и идей можно передать, оперируя этими немymi спутниками человеческой жизни. Как, изменяя только освещение и цветовой строй натюрморта, можно изменить все. <...> Одни и те же вещи будут говорить о разном. <...> Вещи говорят обо всем» [3, с. 8].

Натюрморт позволяет увидеть себя в предмете, изображая следы человеческого присутствия. Эти следы содержательно различны. Прежде всего это характеристики-«улики»: «Улики! Улики! Шагу нельзя ступить без улики и следов. <...> И добрые дела, и все оставляет следы и улики, уличающие нас в том, каковы мы есть, были и будем, так как существуют и посмертные улики» [3, с. 151]. Однако вещь в натюрморте — это не только «улика», но и частное свидетельство, в пределе — «реликвия»: «Реликвией может быть все, даже пятно на скатерти» [3, с. 117].

Художник — тот, кто обнаруживает и сберегает «улики» и «реликвии», хранитель памяти об общем бытии. Ему вменяется в обязанность внимание и терпение: «Членения, перемычки, стыки, границы — “суставы” форм во всем. Будь внимателен» [3, с. 135]; «Смотри еще внимательнее, еще и еще, пристальней, напряженней, и ты увидишь то, чего не предвидел и не предполагал увидеть» [3, с. 135].

Способность сохранять интеллектуальный и эмоциональный тонус самоценна и рассматривается как обязательное условие творческой работы: «“Хорошо думал” — частая фраза в дневниках уже старого, замечательного ученого В. И. Вернадского. Если бы так было у художников. Но, как говорил Пуссен, “художник размышляет с кистью в руке”. И все же можно рисовать глазами, сидя перед чистым холстом, как тот гофмановский художник (“Эликсир Сатаны”), а можно без холста, просто хорошо смотреть и видеть» [3, с. 117].

«Хорошо смотреть» — значит прежде всего подмечать «кrap» вещей, их специфические особенности, которые, как правило, ускользают от поверхностного восприятия: «Не только шулерские карты, все

на свете имеет свой крап, свои еле уловимые отличия, свои “особые приметы”. <...> Нет не только двух одинаковых листьев на одном дереве, нет ничего одинакового и не имеющего своих индивидуальных отметок — все дело во внимании смотрящего» [3, с. 83].

Творчество трактуется как миссия по сохранению незамутненного видения; быть способным работать — значит пребывать на «посту жизни», «дезертирство» с которого глубоко предосудительно: «Мы — временные владельцы того, что у нас есть, это как бы взято напрокат, и мы должны тем, кто нас придет сменить, сдать все по описи, в полной сохранности и порядке, как сдают пост при смене караула» [3, с. 134]; «Уходя в пьянство, в неположенный сон и во многое другое несправедное — мы дезертируем, самовольно уходим с поста, поста жизни» [3, с. 134].

Сопротивление любой всеобщности становится первейшей духовной задачей, без решения которой невозможны никакие иные шаги. Уединение и обретение понимания собственных творческих принципов кажется обязательным условием работы. Главным инструментом здесь становится дневниковое письмо.

В записях Краснопевцева это в большей степени саморефлексивная, нежели исповедальная практика; акцент в ней поставлен на обретении интеллектуальной независимости, выработке языка самоописания, «словаря» своего «я»: «Какое множество словарей! <...> Но можно создать и свой личный словарь — словарь своих воспоминаний, ассоциаций, своих “прописных истин” и определений» [3, с. 124–125]; «Постараюсь быть искренним и ясным, надеюсь уяснить многое, во многом разобратся и отбросить лишнее. <...> Моя забота — стать самому себе понятным и отойти от путаницы и путаников» [3, с. 7].

Так очерченная сфера деятельности вызывает ассоциации с вольтеровской идеологемой «сада»: «Будем садовниками, не чтобы долго жить, а прожить в счастье. А садом может быть все. “Надо возделывать свой сад!” — так закончил свою повесть “Кандид” долгожитель Вольтер» [3, с. 163]. В одной из записей образ «сада» прозаизируется, снижается до огородной делянки: «Среди мусорной свалки — маленькое, тщательно возделанное картофельное поле в несколько грядок, огорожено сгнившими матрацами, спинками и сетками кроватей, листьями ржавого кровельного железа» [3, с. 130].

Контраст возделанного и невозделанного проявляет ключевую для творческого сознания художника проблему — проблему расщепления реальности, разделения ее на области эстетически приемлемого

и неприемлемого. Поскольку граница проходит внутри каждой вещи, в самоосмыслении художника немало внимания уделяется апологии авторской субъективности и прояснению логики творческого «преломления» [3, с. 13]: «Объективность — химера, то, чего не было, нет и не будет» [3, с. 120]; «Произведение, созданное художником, обладает художественной убедительностью <...> на основе превращения действительности в субъективную действительность» [3, с. 23].

Функция «преломления» у Краснопевцева сродни функции герменевтической работы в том виде, как ее описывает С. Сонтаг: «По какой-то причине текст стал неприемлемым, но отказаться от него нельзя. Интерпретация есть радикальная стратегия сохранения старого текста — слишком ценного, чтобы его выбросить, — путем перекройки. <...> Он доказывает, что всего лишь сделал его внятными, раскрыл его подлинный смысл» [7, с. 16].

Перетолковывая «текст» бытия, художник проявляет скрытое, и его искусство определяется минимальной дистанцией между сделанным и воспринятым: «Внимательно посмотрел еще раз на рисунок и на натуру — похоже, все трещины, пятна, сбитые ступени, все довольно точно. <...> А люди живут здесь <...> смотрят, а не видят, скрыто от них» [3, с. 13]. Этот минимальный зазор способен полностью преобразить самую неприязнительную реальность: «Я как-то ночью задержался на кухне, где грунтовал холсты, затем вышел из кухни, и, когда снова вошел через минуту, то был поражен. На полу стоял прекрасный натюрморт <...> Я стараюсь <...> описать подробнее, чтобы было понятно, как такая унылая и малопривлекательная картина сильно на меня подействовала» [3, с. 11].

Преображение обыденности имеет «сотериологический» смысл, проявляя скрытые, но поруганные, профанированные смыслы; задача художника — в прояснении «хаоса» вещей: «Если бы господствовали случай и хаос, то не было бы ничего ни в чем, ни в большом, ни в малом. Но все, что мы можем подвергнуть анализу, пусть несовершенно, — так как не знаем первопричины и конечной цели — говорит нам об удивительном, строжайшем порядке и равновесии, и то, что порой кажется нам хаосом, кажется только из-за неверной точки зрения, — то мы смотрим слишком близко, то слишком далеко» [3, с. 138].

С этой точки зрения важнейшими полюсами в личном «словаре» Краснопевцева являются «оскверненная красота» и «эфемерная красота». «Скверна» — существеннейшая характеристика профанного мира, и она носит социальный характер: «Их много. Кое-где они большинство. Они —

это разрушители и осквернители и жизни, и могил, и вся. Все они губят и пятнают, превращая в грязную труху, их прикосновение губительно, их грязно-сальная речь ужасна» [3, с. 153]. Вещи и смыслы от «скверны» спасает художник: «В будке чистильщика сапог <...> висит <...> выщербленная грязная перламутровая раковина-пепельница, полная окурков, — поруганная, оскверненная красота. Просил продать, чтобы отмыть, отчистить, “освятить”, но получил решительный отказ» [3, с. 117].

Борьба со «скверной» — самая острая форма конфликта с неприемлемым социальным «другим», но именно отталкивание от нее структурирует область вкуса, создает ценностные координаты. Способность увидеть мир «запятнанным» почти сводит на нет возможность самому оставлять «пятна»: «Пятна, пятна на всем и повсюду — сальные, грязные, чернильные и прочие, пятна на совести каждого, явные и тайные» [3, с. 158]. «Запятнанной» реальности противостоит реальность «сфокусированная».

«Фокус» — одно из ключевых слов в словаре художника. С ним соотносится представление о сосредоточенности, направленности творческого поиска, сознательном упорядочении восприятия: «Фокус может перемещаться в зависимости от того, на что направлен наш взгляд, зрительный фокус является как бы и смысловым фокусом, основой» [3, с. 20]. Динамичность «фокуса» позволяет связывать с ним не только конечную точку извлечения смысла, но и путь к ней: «Художник обязан выделить свой зрительный (смысловой) фокус, чтобы взгляд смотрящего на картину или рисунок шел по пути, намеченному художником» [3, с. 21].

«Сфокусированность» — способ приблизиться к «красоте», ускользаемость которой оказывается ее фундаментальной характеристикой: «Подойди ближе — вот и исчезла красота, отойди дальше — опять все пропало. “Не в фокусе”, как говорят фотографы. Так что эта эфемерная красота — гармония — нуждается в фокусе, определенном и точном» [3, с. 127]. «Фокус» предполагает развитое чувство меры, и художника особенно занимают примеры, в которых даже легкое смещение акцентов может разрушить эффект: «Существует красота настолько хрупкая, неопределимая, тонкая, эфемерная, что обязательно должна быть заключена в строгую, жесткую <...> раму формы, иначе она испарится» [3, с. 141].

В дневниках многократно заходит речь о необходимости избегать чрезмерного творческого усилия: «Далеко не каждый камень нуждается в шлифовке и выдерживает ее, не теряя своих скромных достоинств

именно благодаря некоторой неопределенности, смутности своей красоты» [3, с. 141]. Логика этой работы описывается с помощью концептов «борьба» и «игра».

«Борьба» акцентирует направленность, волевое начало, столкновение с сопротивлением материала: «Борись до конца, но помни, что есть границы возможного, а неутолимая жажда совершенства может разрушить все: и созданное, и мастера» [3, с. 135]; «Все приходит в движение — уничтожаются одни линии, возникают другие, движутся формы, меняется цвет — идет борьба, борьба за воплощение замысла, который тоже начинает двигаться — диктует свои условия, которым, как ни противится автор, приходится подчиняться» [3, с. 133].

«Игра» подчеркивает самопроизвольность художественного решения, его присутствие в самом материале: «Бусы, четки из слов, низанных не думая, не глядя — их случайные соседства, необычные фантастические сопоставления, неведомые ассоциации, переклички — ведут свою причудливую игру» [3, с. 138]; «Нередко, работая, вдруг начинаешь чувствовать, что в твою работу вмешивается какая-то посторонняя, непонятная сила, перед которой ты бессилен. Она направляет, исправляет, диктует — пытаешься протестовать, возражаешь, сопротивляешься, но сопротивление твое легко подавляется, и ты вынужден ей подчиниться, утешая <...> себя тем, что это тоже ты, что именно этого ты хотел» [3, с. 138].

Соотнесение «борьбы» и «игры» превращает творческий процесс в эмоциональные качели: «то хорошо, то очень плохо, то радость, то огорчение» [3, с. 117]. «Неожиданность» делает для Краснопевцева актуальной авангардную апологию «ошибки»: «На ложном пути в Индию была открыта Америка» [3, с. 158]. Изъян, будучи осознанно принятым, канонизируется как прием: «Бывает и так, что дефекты, утраты, разрушения, незавершенность придают предмету, произведению искусства особую прелесть и порождают новые направления и стили» [3, с. 157].

Высокая роль неожиданности любую завершенность делает условной; точка в работе всегда под вопросом. С этим у Краснопевцева связан концепт «дозревания»: «Картины уже законченные, вернее, написанные имеют свойство дозревать, как дозревают зеленые помидоры и яблоки, но могут не дозреть, а сгнить» [3, с. 124]. Завершенность опознается по ясному чувству достигнутого порядка. «Порядок» — маркер сделанности, реализованности, окончательности: «“Художественный беспорядок” — нелепое выражение. Художественным может быть только порядок,

порядок любого рода. Но порядок» [3, с. 159]. В контексте рассуждений об «эфемерной красоте» этот «порядок», разумеется, также оказывается неустойчивым: «Стремитесь к идеальному порядку — красоте, идеал недостижим, и <...> красота немыслима без легких нарушений» [3, с. 163].

«Порядок» у Краснопевцева связан с представлением об ограниченности творческого субъекта, который не способен принять в расчет полноту обстоятельств, связанных с предметом его интереса: «все твои знания и суждения шатки и обманчивы, а чувства несовершенны, что чего-то самого главного ты не узнаешь никогда» [3, с. 165]. Создаваемая мастером или, нередко, только предчувствуемая им «гармония» всегда ситуативна: «Для того, чтобы видеть гармонию целого, надо хорошо знать не только настоящее и прошлое, но и будущее, а оно скрыто от нас. Есть вещи, события, которые, как бы дики и несправедливы они нам ни казались, будут уравновешены во времени, и не всегда в ближайшем к нам» [3, с. 137].

Стремление все аспекты творчества рассматривать в соотносительности с течением времени обуславливает особую трактовку художественного выбора. Выбор конкретного решения, как и выбор творческой манеры, как полагает Краснопевцев, открывая одни возможности, закрывает другие. Завершенность работы и оформленность системы не имеет ничего общего с исчерпанием реальности.

В глобальной истории искусства с этим связана относительность любого прогресса: «Искусство, делая шаг вперед по пути завоевания новых духовных ценностей, по пути раскрытия новых сторон человека и мира, почти как правило утрачивает что-либо из того, что было открыто раньше» [3, с. 15]. В творческой биографии мастера признание непродуктивности любого «фанатизма» [3, с. 19] обуславливает необходимость сохранять живую связь со всеми своими открытиями: «Не вырывай с корнем, не отбрасывай прочь и навсегда то, что любил когда-то, во что верил, а потом разлюбил и разуверился. Оставь ростки, они могут, скрестясь с настоящим, взрасти иными и дать новые плоды» [3, с. 134].

«Порядок» и «гармония» в словаре Краснопевцева неразрывно связаны с представлением о «чуде». «Чудесно» бытие как таковое, и любая его частность может волновать чувства художника: «Земля, небо, вода, звезды, солнце, цветы, деревья, птицы, звери, камни, бабочки, люди — все существующее <...> есть великое чудо. <...> Мне непонятно все и во всем. Верю в Бога, творца всех чудес, всего непонятного» [3, с. 124].

В то же время «чудесная» природа повседневности, как правило, скрыта от профанного взгляда, заслонена «пятнами» и «скверной». Задача искусства — сохранять связь с «чудесной» стороной реальности, проявлять ее — но эта задача не всегда может получать убедительное решение. В «Дневниках» примером такого рода оказывается тщетная попытка объяснить, что было чудесного в загородной прогулке: «Сегодня был удивительный день, один из тех дней, что остаются с нами навсегда и не умирают <...>. Исчезают заботы и суета, <...> и все преображается, становится неповторимым, прекрасным, значительным. <...> Было чудо, и чтобы в него поверить, надо его увидеть и пережить» [3, с. 127].

Концепт «чуда» со всеми его сакральными коннотациями, таким образом, оказывается, главным концептом в «личном словаре» Д. Краснопевцева и, с точки зрения художника, выражает суть эстетического переживания.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бунимович Е. Территория свободного дыхания // Комментарии. 2017. № 31. С. 46–59.
2. Климов Р. Искусство Краснопевцева // Краснопевцев Д. Книга третья. Живопись. М.: Бонфи, 2007. С. 5–45.
3. Краснопевцев Д. Книга первая. Дневники. М.: Бонфи, 2007.
4. Кусков С. Натюрморт ландшафта (ранняя графика Д. Краснопевцева) // Краснопевцев Д. Книга вторая. Графика. М.: Бонфи, 2007. С. 5–14.
5. Маневич Г. Цвет прошедшего времени // Краснопевцев Д. Книга третья. Живопись. М.: Бонфи, 2007. С. 54–56.
6. Секацкий А. Сила взрывной волны. Статьи, эссе. СПб.: Лимбус Пресс, 2005.
7. Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. М.: Ad Marginem, 2014.

История
