

*С.С. Ступин*

*кандидат философских наук,*

*ведущий научный сотрудник*

*НИИ Теории и истории изобразительных искусств РАХ*

[mail@mail.ru](mailto:mail@mail.ru)

## ЧЕЛОВЕК СВОБОДНЫЙ. ГРАНИЦЫ И БЕСПРЕДЕЛЬНОЕ В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ

Анализируются экзистенциальные, онтологические, художественные аспекты феномена свободы. Антиномическая пара «свобода – несвобода» рассматривается как одно из оснований причинно-следственных механизмов в микрокосме человека и Бытия в целом. В рамках антропологии искусства предлагается теоретическая модель homo apertus, человека открытого, описывающая специфический тип творческого сознания художника в XX веке. На материале современной живописи, скульптуры, кинематографа и видеоарта.

**Ключевые слова:** свобода, экзистенция, современное искусство, кинематограф, видеоарт, артистизм

The existential, ontological, artistic aspects of the phenomenon of freedom are analysed. The antinomical couple of “freedom – non-freedom” is considered as one of the grounds of cause-effect mechanisms in the microcosm of a man and in the existence in general. In the framework of the anthropology of art a theoretical model of homo apertus, an opened human, which describes the specific type of the creative consciousness of the artist in the twentieth century. Based on the modern painting, sculpture, cinema and videoart.

**Keywords:** freedom, the existence, modern art, cinema, video art, artistry

На пересечении Шестнадцатой и Винной улиц Филадельфии взгляды прохожих приковывает необычный монумент. Сквозь стену, сложенную из спрессованных недооформленных бронзовых лиц, конечностей, торсов, к зрителю пытаются прорваться четыре мужские фигуры. Каждой отведена своя ниша в массиве вертикальной основы и каждая в режиме симультанного действия знаменует последовательный этап на глазах разворачивающейся драмы освобождения. Первая фигура едва угадывается в слое кипящей взъерошенной бронзы, переваривающей нерасчленимую массу человеческой органики. Вторая в мучительном рывке отрывает от стены торс и колена, повторяя позу «Восставшего раба» Микеланджело. Третья простирает в пространство отвоеванную пятерню и прилагает последнее усилие, чтобы завершиться, обрести собственный контур, покинув металлический плен. И вот, наконец, ничем не скованный человек, распахнув руки, как крылья, взмывает в первом счастливом прыжке, обращая взор к небу.

Городская скульптура «Прорыв» (2000) Зеноса Фрудакиса знаменует победу человека, прорвавшегося к свободе, – пластическую формулу мучительного усилия в обретении уникальных границ собственного Я. Художнику важна метафора экзистенциального высвобождения, рывка (монумент хочется переименовать «Прорывом»), как и аллегория зримого оформления, на глазах творящегося «образования» личности. Воодушевление скульптора разделяют прохожие. Случайные зрители, проходящие мимо штаб-квартиры медицинской корпорации GSK, снимают себя на мобильные камеры в пустующем четвертом портале, невольно глядя в затылок тому, кого навсегда охватило пустое пространство улицы самой свободной страны.

### Онтология свободы

Многозначный, противоречивый, актуальный для любой исторической эпохи феномен свободы,

С.С. Ступин *Человек свободный.*

*Границы и беспредельное в творческом сознании*

ставший краеугольным камнем и одновременно камнем преткновения социальной философии, философской антропологии, экзистенциализма, психологии, политологии и других областей гуманитарного и естественнонаучного знания, устраняется однозначных интерпретаций и строгих дефиниций. Вновь, как и в случае с другими предельно общими онтическими понятиями, посредством которых описывается бытие человека (одиночество, любовь, страх, опыт смерти и др.), исследователь сталкивается не с единичным объектом – «атомарным фактом», имеющим отчетливые семантические границы, но с полем противоречивых явлений-омонимов.

Свободу толкуют апофатически (как полюс несвободы) и катафатически (через субстанциально близкие понятия «независимость» и «воля»). Классическими в аналитике свободы стали проблемные блоки «свобода выбора», «свобода воли», «свобода и ответственность», «свобода и необходимость». В разные периоды истории философской мысли актуализировались теологические, этические, аксиологические, политические, наконец, эстетические аспекты свободы. В богословской традиции (начиная с Августина) насущной остается проблема индивидуальной свободы в контексте божественного предопределения с оценкой потенциальных возможностей человека влиять на свою судьбу. Эпоха Возрождения распахивает перед человеком пространство личного выбора. Так, Эразм Роттердамский в трактате «О свободе воли» утверждает крамольную мысль: человек способен сам выбирать свой путь, ему может быть даровано спасение, но он в силах отвергнуть милостиво протянутую руку Всевышнего. Внимание мыслителей Нового времени главным образом фокусируется на факторах, оказывающих влияние на поведение индивида.

В «философии жизни» впервые отчетливо оформляется проблема «самотрансценденции человека – преодоления себя как фактической данности, прорыва в сферу возможного» [Леонтьев, 2000, с. 326]. К примеру, у Ф.Ницше негативная «свобода от» противопоставлена позитивной «свободе для».

Метод жесткого детерминизма превалирует в психоанализе З.Фрейда и необихевиоризме Б.Скиннера, где человек понимается как тотально связанное существо, всецело подчиненное либо собственному прошлому (Фрейд), либо системе нейрофизиологических стимулов (Скиннер).

Экзистенциалистски ориентированные философы анализируют свободу в паре с другим, не менее важным экзистенциалом одиночества. У Ж.-П.Сартра и А.Камю свобода становится залогом экзистенциальной тревожности, антропологической эксцентричности человека, «заброшенного» в мир и стремящегося обрести свою самость. Между тем, полемизируя с Камю, Р.Мэй решительно отделяет свободу от бунта. Свобода связывается американским психологом, прежде всего, со способностью человека быть гибким и открытым миру.

В свою очередь Э.Фромм в знаменитой книге «Бегство от свободы» (1941) показывает, что человек волен принять свободу или отказаться от нее. Причем более предпочтительным в современном мире становится именно отказ, чем пользуются как тоталитарные (физическое подавление), так и демократические (пропагандистские механизмы убеждения) режимы. Продолжая ницшеанскую линию, Фромм развивает мотив «свободы от» и «свободы для» в оптимистическом ключе. Философ показывает, что подчинение – не единственный способ избавления от экзистенциального одиночества и тревоги. Единственно продуктивным и бесконфликтным путем освобождения мыслитель считает «путь спонтанных связей с людьми и природой», то есть таких отношений, которые соединяют человека с миром без разрушения личностной индивидуальности. «Такие связи, наивысшими проявлениями которых являются любовь и творческий труд, коренятся в полноте и силе ценностной личности и поэтому не ограничивают развитие личности, а способствуют этому развитию до максимально возможных пределов» [Фромм, 2016, с. 33].

В отечественной науке последних лет феномену свободы уделено самое пристальное внимание. Вклад в его разработку, помимо прочих, вносят диссертационные работы Л.Соловьевой «Свобода как антропологическая характеристика», Л.Богодельниковой «Свобода как реализация духовной природы человека», Е.Савельевой «Свобода субъекта в выборе культурных миров» и др.

Обширная панорама теоретических подходов к одной из фундаментальных проблем человеческого существования лишь оттеняет значимость онтологизирующего метода в постижении этого предельного феномена, и прежде чем перейти к рассмотрению свободы в экзистенциальном и эстетическом ракурсе, важно подчеркнуть ее принципиальную онтологичность, укорененность не только в «онтическом» человека, но и в глубинных структурах самого бытия.

Эта онтологическая перспектива открывается через аналитику антиномической пары «свобода – несвобода», являющей само наличие внутренних связей, отношений, закономерностей в миропорядке. Нерасторжимая онтологическая связка «свобода – несвобода» регулирует меру детерминированности явлений, определяет характер взаимозависимости объектов внутри физического мира, в социуме и в микрокосме отдельного человека. Свобода и связанность, фундирующие сам причинно-следственный механизм, формируют матрицу обусловленных отношений в бытии. В этом смысле свобода сверхонтологична. По точному замечанию Н.Бердяева, «свобода заложена в темной бездне, в ничто... Свобода не сотворена, потому что она не есть природа, свобода предшествует миру, она вкоренена в изначальное ничто» [Бердяев, 2006, с. 194].

«Онтологическую основу сущности вещи составляет вся совокупность законов, действующих в этой вещи. Гносеологическую – совокупность всех наших знаний об этих законах», – полагает В.Лейферт [Лейферт, 1971]. Развивая этот тезис, автор фундаментального исследования «Свобода и несвобода в бытии» В.Иошкин подчеркивает основополагающую роль пары «свобода – несвобода» в сущем: «Законы бытия, представляя собой совокупность внутренних, устойчивых, существенных, необходимых, повторяющихся связей и отношений, выступают зависимостями (несвободами) бытия конкретной вещи, предмета, поскольку при отсутствии зависимости ни о каких законах бытия вещи и о самой вещи речи быть не может. Нет связей, нет определенности, значит, и нет сущности. Следовательно, систему зависимостей и независимостей невозможно рассмотреть без выявления сущностей. Сами сущности выступают выражением внутренних зависимостей (несвобод), без которых они как определенности не могут существовать. Подход к анализу бытия с позиций существования сущностей, выражающих закономерные связи бытия (несвободы), позволяет прийти к выводу, что в отношениях свободы и несвободы, связи несвободы (закономерные связи) играют ведущую, определяющую роль. Поскольку содержание (закономерные связи) сформировано и позволяет сущему предстать в виде определенности, то позволительно вести речь о свободе, свободе состояния. Свобода состояния выступает, видимо, внешним выражением сущности, отражающим ее содержание. Следовательно, свободы состояния и несвободы, неотступно сопровождающие сущности, их существование, вероятно, являются атрибутами предметного существования сущности» [Иошкин, 2009, с. 26-27]. Таким образом, нет ничего удивительного и в том, что и в пространстве экзистенциальной свобода присутствует как неискоренимая неизбывность.

### **Свобода как обреченность**

«Не существует более ужасной мысли, особенно для философа, нежели мысль о свободной воле», – признается У.Эко. Человек жаждет счастья, но он обречен на свободу. Человек обладает сознанием и воображением, которые наделяют его уникальной способностью к выходу «вовне себя», возможностью воспринимать собственное Я как Другого. Человеку дан таинственный и ужасающий опыт смерти как провокатор неистребимого экзистенциального беспокойства. Ему доступно специфическое ощущение времени как невозможности пребывания в настоящем. Вынужденно обращенный к будущему, совершающий хаотичные дискретные броски в потоке жизни, человек каждое мгновение безотчетно преодолевает границы личного бытия, навсегда расставаясь с собой-прежним. Онтологически эксцентричный, вечно скитающийся в поисках своего «дома», человек являет собой принципиально разомкнутую, незавершенную структуру – пребывающий в непрерывном осуществлении замысел самого себя.

С.С. Ступин *Человек свободный.**Границы и беспредельное в творческом сознании*

«Человек свободен, потому что он не есть сам, а присутствие в себе, – убеждает Сартр. – Бытие, которое есть то, чем оно является, не могло быть свободным. Свобода – это как раз то ничто, которое *содержится* в сердце человека и которое вынуждает человеческую реальность делать себя, вместо того чтобы *быть*» [Сартр, 2000, с. 452]. По Сартру, свобода предшествует сущности и является фундаментальным состоянием человека: «То, что мы называем свободой, невозможно отличить от бытия «человеческой реальности». Человек совсем не является вначале, чтобы потом быть свободным, но нет различия между бытием человека и его «свободным-бытием» [Сартр, 2000, с. 62]. В программной статье «Экзистенциализм – это гуманизм» французский философ говорит о свободе как о бремени и наказании: «...если бога нет, мы не имеем перед собой никаких моральных ценностей или предписаний, которые оправдали бы наши поступки. Таким образом, ни за собой, ни перед собой – в светлом царстве ценностей – у нас не имеется ни оправданий, ни извинений. Мы одиноки, и нам нет извинений. Это и есть то, что я выражаю словами: человек осужден быть свободным. Осужден, потому что не сам себя создал, и все-таки свободен, потому что, однажды брошенный в мир, отвечает за все, что делает».

Убедительные формулировки в интерпретации экзистенциальной свободы находит отечественный исследователь В.Губин, интерпретирующий свободу через категорию онтологического ужаса – ужаса пустоты, единственно дающего «интимное знание обо мне, о моей неприкаянной, принципиально свободной сущности» [Губин, 2010, с.185]. От ужаса абсолютной свободы пытается убежать человек, описанный Э.Фроммом. Избавить их от этого ужаса («спасите нас от самих себя») просят христиане в притче Великого Инквизитора. Но мольбы о помощи напрасны – экзистенциальный ад заключен в самом человеке: «Мы несем в себе Ничто, через нас оно приходит в мир, через нас в мире существует свобода. Любые попытки обустроиться в мире, любые проекты и надежды испепеляются сознанием свободы, нет никакой опоры этому сознанию, этому Ничто, коим является “я”. В состоянии тоски я одновременно постигаю, что абсолютно свободен и что смысл в мир привносится только мною. Естественным является стремление бежать, уклониться от этого состояния, рассматривая себя извне как другого или же как “вещь”» [Губин, 2010, с.185]. Но бежать некуда, констатирует исследователь вслед за Ницше и Сартром: мы и есть эта тоска.

**Человек свободный – человек открытый**

С безуспешными попытками «экзистенциального побега» можно ассоциировать артистическое поведение homo apertus – гипотетического «человека открытого». На пороге прошлого столетия востребованным стал тип разносторонне развитой личности, способной проявлять творческую активность в различных сферах духовной деятельности. Обязанный, как и новый человек Возрождения (uomo universale), «все знать и уметь», homo apertus не просто проявляет склонность к резкой перемене мировоззренческих ориентиров, но и само это непостоянство подчас возводит в творческий принцип. Представители этого антропологического типа намеренно или безотчетно демонстрировали отсутствие устойчивого «ядра личности», диссоцируясь с базовым типом личности Ренессанса и Нового времени. Так, Павел Флоренский, проявивший себя не только как религиозный философ и эстетик, но и как физик, математик, медик, все еще демонстрировал собой целостность, восходящую к целостности Леонардо или М.Ломоносова. Но философ Василий Розанов или поэт Борис Поплавский уже выглядят духовными продолжателями Рембо, которому тяжесть осознания катастрофической подвижности собственной личности позволила утверждать: «Я – это другой».

Неустойчивость и многоликость художника новой формации соотносится с плесснеровским понятием эксцентричности, отражающем принципиально «смещенное» положение человека относительно идеального метафизического центра, которое философский антрополог называет «домом». В книге «Ступени органического и человек» (1928) Хельмут Плесснер говорит об открытости человека (в отличии от закрытости животного, лишённого рефлексии и замкнутого в

S.S. Stupin *A free man.*

*Boundaries and the infinity in the creative consciousness*

«здесь и сейчас»). Способность к выходу из своих границ, таким образом, становится причиной «дробления» и самого человека, и окружающего его мира: «Свойство быть снаружи себя превращает животное в человека... Вдвойне обособленный от собственного тела, то есть обособленный в своей середине еще и от своей самости, от своей внутренней жизни, человек находится в мире, который в соответствии с тройкой характеристикой его позиции разделяется на внешний мир, внутренний мир и сопредельный мир» [Плеснер, 2004, с. 97]. Так человек Новейшего времени обретает трагическое понимание своей внутренней «неукорененности» [Плеснер, 2004, с. 293].

Нелинейность как свойство творческого сознания, непостоянство как субстанциальное ядро творческой личности активно апроприировались художником XX века. «Децентрация», возведенная не только в художественный, но и в жизненный принцип, характеризует многих видных представителей неклассического искусства.

Вспомним Пикассо, на разных этапах своего долгого творческого пути, работавшего и в русле реалистической живописи, и в различных ипостасях кубизма, в сюрреализме, неореализме, примитивизме. Он также – реформатор искусства скульптуры, один из изобретателей жанра коллажа, автор инсталляций. Столь дорогие для него театральные образы (Арлекин, Пьеро, странствующие артисты) свидетельствуют о глубоком погружении художника в стихию игры, а желание и возможность постоянно уходить от удачно найденных манер и приемов – о многоликости, мобильности (свободе) его творческого сознания.

Верность принципу «театра для себя» (Н.Евреин) демонстрировали и в творчестве, и в жизни С.Дали, А.Арто, Д.Хармс, В.Хлебников, В.Кандинский, М.Шагал, Т.Тцара, Дж.Кейдж, Дж.Поллок и многие другие. Яркие свидетельства лицедейства и «открытого творческого сознания» являет фигура Василия Розанова. Сразу бросается в глаза приверженность писателя приемам «открытого произведения». В русле поэтики нон-финито написаны «Короба опавших листьев» (1913 и 1915), «Смертное» (1913) и «Уединенное» (1912). Для них характерна незавершенность, фрагментарность, алогизм в сцеплении отдельных частей текста, превращающий архитектуру книг в подобие лоскутного одеяла. Жанр дневника заведомо предвещает неполноту, и Розанов охотно им пользуется. «Короба» пестрят, на первый взгляд, случайными, необязательными наблюдениями и замечаниями, возникающими у автора то «за арбузом», то «на извозчике», то после обыкновенной прогулки.

При более отстраненном взгляде принципиальное непостоянство Розанова и возведенная в метод амбивалентность мышления уже не вызывают сомнений. Газетные и журнальные публикации писателя показывают, сколь непоследователен он был в позиционировании собственного мировоззрения. Склонный к крайностям, Розанов умудряется одновременно высказывать юдофильские и откровенно антисемитские взгляды. Революцию 1905–1907 годов освещает с диаметрально противоположных позиций: в «Новом времени» выступает как монархист и черносотенец, а в других изданиях (уже под псевдонимом В.Варварин) высказывается в леволиберальном, народническом или социал-демократическом духе.

Интересен и пример Бориса Поплавского, называемого литературоведами «русским Рембо» и единственным отечественным поэтом-дадаистом. Подчеркнутая «внесистемность» как личности, так и творчества Поплавского не могла оставить его современников равнодушными. «Никогда нельзя было знать и предвидеть, с чем придет сегодня Поплавский, кто он в сегодняшней вечер: монархист, коммунист, мистик, рационалист, ницшеанец, марксист, христианин, буддист, или просто спортивный молодой человек, презирающий всякие отвлеченные мудрости и считающий, что нужно только крепко спать, плотно есть, делать гимнастику для развития мускулов, а все прочее – от лукавого. В каждую отдельную минуту он бывал совершенно искренен, но остановиться или хотя бы задержаться ни на чем не мог», – вспоминает Георгий Адамович [Адамович, 2002, с. 271].

Постоянное лицедейство и невозможность остановки метаморфоз Поплавский превратил в стиль жизни и в творческую программу, которую выражает стихотворение № 27 из посмертной

С.С. Ступин *Человек свободный.*

*Границы и беспредельное в творческом сознании*

книги «Автоматические стихи»: «Перепробуйте все комбинации/ Побудьте во всех соединеньях / Поцелуйте женщин всех наций/ Научитесь пению / Или возвратитесь в отдаление / Тогда вы поймете что в малом / Что приснилось вам на рассвете / Было всё что есть во вселенной / И то что снилось вселенной / И еще многое абсолютно непонятное / Относящееся к грядущим дням» [Поплавский, 1999, с. 59].

Наитие, мгновенное интуитивное усмотрение смысла, по Поплавскому, стоит всей мудрости земли, добытой рациональным – а значит, экстенсивным – путем. Вместе с тем поэт, страшась заключенного в нем Ничто, бегущий ужаса онтологической свободы, продолжает рассеивать себя в фантомах-других. Стремление спастись от абсолютной свободы, невыносимого зова, пребывающего в тебе Ничто, бросают человека в желанные несвободы любви и творчества. Именно искусство – через преклонение перед внутренним законом формы, через осознание логики языка как связанной последовательности (несвободы) – становится временным укрытием для трансцендирующего Я.

### **Свобода артистизма и свобода порыва**

В числе индивидуальных переменных, характеризующих степень свободы, психологи называют воображение как способность проектирования возможного (Д.А.Леонтьев). Концепция homo apertus – открытого синергичного сознания – позволяет трактовать в контексте экзистенциальной свободы и пластические приемы художественной открытости. Вместе с тем обращение художника к структурно разомкнутым, незавершенным формам отнюдь не всегда способствует задаче образного моделирования идеи свободы и освобождения. Так, выполненный в полном соответствии с поэтикой нон-финито любопытный объект Светланы Некрасовой «Исчезновение» (1979), экспонировавшийся на выставке «Студия “Новая реальность”» (1958–1991). Трансформация сознания» в Московском музее современного искусства (19.10.2016–15.01.2017), через пластику истончения, иссякания, зияния передает центростремительный импульс, едва ли поддерживающий метафорику свободы как рывка и преодоления.

В художественном творчестве можно выделить как минимум две эстетические метапрограммы, посредством которых свобода манифестирует себя в произведениях искусства. Обе они выражают свободу как индивидуальную активность, инициативность, спонтанность. Первая связана с феноменом художественного артистизма – виртуозного самодостаточного жеста в искусстве [Феномен артистизма в современном искусстве, 2008].

Свободной, артистично раскованной представляется пленэрная живопись современного российского художника Евгения Ромашко (родился в 1962 г.), работающего в реалистической манере. Важно подчеркнуть импровизационный характер творчества мастера – Ромашко трудится в конкретном «здесь и сейчас», в капризных предлагаемых обстоятельствах пленэра. Нередко в один сеанс пишутся не только средние и мелкоформатные полотна, но и больше холсты. Ситуация экспромта не препятствует детализировке, выбору убедительных тональных отношений, работе с означимыми первоэлементами живописной формы – характером красочного мазка и контура, фактурой, визуальным ритмическим строем. Таковы колористические нюансы в передаче теней и солнечных бликов на расхлябанных колеях весенней дороги («Старый дом налевой набережной Трубежа», 2016; «Дорога, разбитая грузовиками», 2016). Такова виртуозная экспрессивная фактурная лепка с чередующимися взвихрениями и наплывами, почти осязаемым скольжением по наледи («Морозный день», 2012). Таковы изобретательные ритмические консонансы в «симультанной» передаче этапов работы лесорубов («Заготовка дров в Переславле», 2016).

Световые и колористические находки предвосхитили успех импрессионистических «саратовских этюдов» Ромашко («Саратов. Хороший денек», 2014; «Осень во дворе», 2012; «Жаркий июнь. Саратов», 2015 и др.). Размашистые пастозные мазки, смело разбрасывающие солнечные пятна и блики по деревянным фасадам безнадежно покосившихся домов, по остовам заглохших

советских автомобилей, чьи колеса и фары причудливо рифмуются с сюрреальными розоватыми дисками спутниковых антенн, словно вынырывающих из расплавленного июньского марева, погружают в золотой сон о российской провинции, в миф о «хорошем деньке» как обретенном счастье.

Иным настроением проникнут богатый парижский цикл. Здесь художник дает волю звонким, подчас открытым цветам, знаменующим буйство жизни, атмосферу вечного праздника на узких улочках самого известного города в мире. Невольно соперничая со своими великими предшественниками-импрессионистами, Ромашко работает на парижских бульварах, на берегу Сены и на Монмартре, находя новые живописные решения-камертоны. В яркой работе «Париж. Ночь на Риволи» (2013) радостная суэта посетителей ночного кафе передается экспрессивным цветоритмом, контрапунктом протяженных вертикальных мазков, которыми подчеркивается стремящаяся ввысь громада здания, и «броуновским» мельканием отрывистых горизонтальных штрихов, выполненных тонкой кистью: столов и стульев, за которыми сидят гости.

В другой примечательной картине «Арабский магазин в Париже» (2014) благородный фисташковый колорит, в котором решены фасады невысоких домов, выступает фоном для изысканной композиционной игры подчеркнута графичных, геометрически выверенных ящиков с броскими, взятыми локальным цветом овощами и фруктами.

Холодный колорит с контрапунктом нюансов зеленого и фиолетового становится отправной точкой в фееричной картине «Ночь в Париже» (2014), оставляющей впечатление фантастического сна, сказочного видения. Шальная игра света на палубе речного трамвайчика вступает в переключку с пятнами фонарей, чья изысканная лимонно-оранжевая окантовка пульсирует в грубоватом обобщенном массиве темной листвы, в торжественном присутствии пойманных прожекторами резных башен Нотр-Дама.

В свою очередь в аскетичной работе «Зимой в Переславле» (2013) заботливые, каллиграфично-пронзительные мазки, которыми переданы ветви берез и кустарников, любовно пересчитаны бревна сруба, помогают художнику пролить на зрителя «тайный свет» «смиренной наготы» родного края, пробуждая щемящее левитановское, саврасовское, тютчевское. Столь же сильны гаптические эффекты в картине-предчувствии «Запахло весной» (2010), где покрытые снегом стога, написанные мягкими, обнимающими движениями кисти, словно оплывают на солнце. Крупные фактурные отвалы снега на переднем плане сообщают композиции бодрую динамику, приподнятое настроение ранней оттепели, радостной силы пробуждающейся жизни, когда на воздух выходишь с открытой нараспашку душой и грудью, вспоминая о «неповторимых», «единственных» «днях солнцеворота», воспетых Б.Пастернаком.

Живопись Евгения Ромашко реализует эвристический потенциал академизма. Традиция открыта для художника как территория маэстрии, где уникальная аура произведения немислима без преодоления инерций визуального восприятия и репрезентации, пусть и в границах уже созданного оптико-стилевого «алфавита». Как мудрая свобода Спинозы, обретаемая человеком в осознаваемых пределах необходимости.

Вторую метапрограмму выражения свободы в искусстве можно описать как направленную витальность, как волю к преодолению границ, динамику прорыва. Именно этой ипостаси свободы в искусстве принадлежит скульптурная группа «Порыв» Зеноса Фрудакиса, о которой уже было сказано. Другим примером выражения «духа свободы» может служить во многих отношениях любопытная видеоинсталляция «Один майский день» (2013) южноафриканского акциониста Робина Рода (родился в 1976 г.), представленная на Пятой московской биеннале современного искусства (20.09–20.10.2013). Данная работа убедительно демонстрирует возможности современного экранного искусства (видеоарта) на уровне ритмической и цветовой организации элементов изображения выражать экзистенциальные смыслы.

Сюжетно-тематическая сторона инсталляции считается достаточно просто: художник, напоминающий то ли палача, то ли анархиста в маске, с черным бумажным флагом в руках чеканит

С.С. Ступин *Человек свободный.*

*Границы и беспредельное в творческом сознании*

шаг вдоль стены под барабанную дробь. Силами компьютерной графики в верхней части экрана на виртуальной линии-веревке время от времени возникают анимационные прищепки, которые, словно клешнями, цепляют куртку героя и подвешивают ее, как на виселице.

Созданный в духе протестного стрит-арта ролик содержит недвусмысленный политический вызов, прочитывающийся как очередной «наш ответ» власти имущим. Подобной интерпретации придерживаются и кураторы выставки. Вместе с тем содержательный потенциал изобразительных средств, привлеченных к созданию видеоинсталляции, оказывается куда более широким. Монтаж записи «левого марша» проведен так, что фигура анархиста движется по «видеолисту» синкопированно – с ритмичными провалами в пустоту. Возникает визуальный эффект залипания и расслаивания движущейся формы, отзывающийся тягостным ощущение механистичности, манекенности акциониста. Герой Робина Рода предстает заводной игрушкой в компьютерно смоделированном пространстве какой-то недоброй игры с непонятными правилами. При этом его движения намеренно отобраны так, чтобы сохранить впечатление моторики свободных волевых жестов (взмахи флага, вскидывание рук). А черно-красный цветовой антураж невольно наводит мысль о корриде.

Ритмическая фигура (визуальная синкопа) оказывается способной актуализировать в видеопространстве определенные архетипические комплексы, которые редуцируются воспринимающим сознанием до более удобных антропных смыслов. На следующем этапе погружения в визуальный контекст такая редукция позволяет интерпретатору предположить, что «Один майский день» Робина Рода – это послание об иллюзии освобождения, о бесконечном цикле попыток выхода за границы себя.

### **Призрак свободы и призрак границы**

«Границы рождают мою самость, – справедливо утверждает Карл Ясперс. – Если моя свобода не сталкивается ни с какими границами, я превращаюсь в ничто. Благодаря ограничениям я вытаскиваю себя из забвения и привожу в существование». Диалектика экзистенциальной свободы и несвободы разворачивается в пространстве мифа. Ментальные установки, горизонт господствующей картины мира задают человеку объективные границы существования и мышления. Художник неустанно разрушает устоявшиеся миры представлений и создает новые, призванные дать временное пристанище своему «бездомному» современнику.

В фильме Джима Джармуша «Пределы контроля» (2009) внимание режиссера сосредоточено на самих механизмах понимания экзистенциальных границ – пределов свободы и несвободы. На протяжении всего киноповествования Джармуш изматывает зрителя обманами ожидания. Опирируя расхожими киноштампами шпионской саги и психологического детектива, он отправляет по ту сторону экрана массу стимулов, манков, которые без труда распознаются зрителями, невольно ищущих комфортного продолжения в духе голливудских блокбастеров. Однако, поминутно «поджигая» все новые «фитили», режиссер ни в одном из случаев не дает зрителю насладиться «взрывом». Зритель не получает никаких мотивировок и в разочарованном недоумении растворяется в пространстве свободы-неопределенности. Он пытается нащупать логику, понять мотивы, которыми руководствуются персонажи, но не находит подтверждений своим догадкам.

Метод Джармуша в «Пределах контроля» возвращает к эпическому алогизму «Замка» Ф.Кафки. Режиссер дает понять, что его герой исполняет важную миссию, перемещаясь по городам Испании и получая указания в виде записок в спичечных коробках (по законам жанра, бумажки с депешами по прочтении съедаются). Секретного агента направляют немногословные поводыри, отпускающие многозначительные фразы. Лейтмотивом звучит обращенная к взыскующему и недоумевающему сознанию зрителя сентенция: «Тому, кто считает себя важнее других, дорога на кладбище. И тогда он узнает, что жизнь на самом деле – это пригоршня праха».

Зритель становится свидетелем фабульной кульминации, когда агент совершает

S.S. Stupin *A free man.*

*Boundaries and the infinity in the creative consciousness*

запланированное убийство на секретной американской базе, однако разрешения конфликта ожиданий не происходит. Показателен финал картины – главный герой, завершивший миссию, оказывается в аэропорту, где меняет деловой костюм на спортивный, выбрасывает в урну для мусора последний спичечный коробок, оставляет в камере хранения портфель со всеми вещами и выходит на улицу. Особой пластической метафорикой наполнен последний кадр – изображение спонтанно обрывается в трясутся объективе видеокамеры. Псевдозакономерность, инерция предчувствия нарушена самим Ничто, властно вторгающимся и без сожаления разрушающим придуманную человеком логику. Зритель остается ни с чем.

Впрочем, даже Ничто, будучи «освоенным» киносредствами, неизбежно символизируется. Свобода оказывается не беспредельной, и невольно сотворенный новый миф, как дом, распахивает перед трансцендирующим сознанием свои двери.

«Вот ты и пробил головой стену. Что будешь делать в соседней камере?» – иронично интересуется польский сатирик Станислав Лец.

Художник дает единственный ответ: «Осмотрюсь и пробьюсь к новой».

\*\*\*

Современное изобразительное и экранное искусство демонстрирует многообразие символических и пластических способов моделирования экзистенциального комплекса «свобода». Диалектика границы и беспредельного фундирует феномены художественного артистизма, открытой формы, импровизации, остранения. В условиях «бесконечного тупика» несвободы как онтологической неизбежности творческое сознание homo apertus – человека открытого – не устает создавать новые ментальные миры, воплощающие волю к размыканию, преодолению, освобождению как базовый экзистенциал человеческого бытия.

#### ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Пределы контроля / The Limits of Control (2009, реж. Д.Джармуш, США, Япония), игр.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Адамович Г. Одиночество и свобода. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2002.
2. Поплавский Б. Автоматические стихи. – Москва: Согласие, 1999.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Феномен артистизма в современном искусстве / Отв. ред. О.Кривцун. – Москва: Индрик, 2008.
2. Бердяев Н. Философия свободного духа. – Москва: АСТ, 2006.
3. Губин В. Человек экзистенциальный / Философская антропология. Человек многомерный. – Москва: ЮНИТИ-ДАНА, 2010.
4. Иошкин В. Свобода и несвобода в бытии / Дисс. ... д-ра. филос.н. – Москва, 2009
5. Леонтьев Д. Свобода // Человек. Философско-энциклопедический словарь. – Москва: Наука, 2000.
6. Лейферт В. Сущность разных порядков / Автореф. дис. ... канд. филос. н. – Ленинград, 1971.
7. Плеснер Х. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. – Москва: РОССПЭН, 2004.
8. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. – Москва: Республика, 2004.
9. Фромм Э. Бегство от свободы. – Москва: АСТ, 2016.

#### SOURCES

1. Adamovich, Georgiy. *Odnochestvo i svoboda* [The loneliness and freedom]. Saint-Petersburg, Aleteya, 2002.
2. Poplavsky, Boris. *Avtomaticheskiye stihi* [Automatic poems]. Moscow, Soglasie, 1999.

#### REFERENCES

1. *Fenomen artistizma v sovremennom iskusstve* [The phenomenon of artistry in contemporary art]. Executive editor is Oleg Krivtsun. Moscow, Indrik, 2008.

С.С. Ступин *Человек свободный.*

*Границы и беспредельное в творческом сознании*

2. Berdyaev N. *Filosofiya svobodnogo duha* [The philosophy of the free spirit]. Moscow, AST, 2006.
3. Gubin V. *Chelovek ekzistencialniy* [An existential man]. In *Filosofskaja antropologija. Chelovek mnogomernyj* [The philosophical anthropology. Man is multidimensional]. Moscow, UNITI-DANA, 2010.
4. Ioshkin V. *Svoboda i nesvoboda v bytii* [Freedom and lack of freedom in being]. Moscow, 2009.
5. Leontiev D. *Svoboda* [The freedom] In *Chelovek. Filosofsko-jenciklopedicheskij slovar'* [A man. Philosophical and encyclopedic dictionary]. Moscow, Nauka, 2000.
6. Leifert V. *Sushnosti raznyh porjadkov* [The entities of different orders]. Leningrad, 1971.
7. Plessner H. *Stupeni organicheskogo i chelovek* [Levels of Organic Being and Man]. Moscow, ROSSPEN, 2004.
8. Sartre J.-P. *Bytiye i nichto* [Being and nothingness]. Moscow, RESPUBLIKA, 2004.
9. Fromm E. *Begstvo ot svobody* [Escape from Freedom]. Moscow, AST, 2016.