

О.А. Кривцун

доктор философских наук, профессор,
 академик Российской академии художеств,
 заслуженный деятель искусств РФ,
 заведующий Отделом теории искусства

НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

Oleg_Krivtsun@mail.ru

ПЛАСТИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ В ИСКУССТВЕ: ЛИНИИ ВЛИЯНИЯ

Делается попытка выявить особые доминанты пластического мышления, «центры гравитации», которые формируются в современном искусстве. Автор анализирует, что в пластической выразительности искусства идет от эстетических свойств самой натуры, а что – рождается в лоне воображения самого художника. Анализируются ведущие и факультативные линии пластического мышления в художественном творчестве. Предлагается типология современного пластического мышления.

Ключевые слова: пластическое мышление, творчество, художник, художественная форма, живописный «жаргон», «переформулировка горизонтов мира», самоизображаемость рисунка

An attempt is made to reveal the special dominants of plastic thinking, the “centers of gravity” that are formed in contemporary art. The author analyzes that in the plastic expressiveness of art comes from the aesthetic properties of nature itself, and what is born in the bosom of the artist's imagination. Leading and facultative lines of plastic thinking in art creativity are analyzed. A typology of modern plastic thinking is proposed.

Keywords: plastic thinking, creativity, artist, artistic form, picturesque “jargon”, “reformulation of the horizons of the world”, self-depiction of the figure

Понятие «пластическое мышление» широко употребляется в последние десятилетия. Однако предметное, содержательное наполнение этого слова – размытое. Пластическое мышление – не вербальное, не понятийное мышление, а **мышление в материале**: к примеру – работа с фактурой масляного холста, сложение его визуальности через линии рисунка, пятен, соотношения объемов, цвета и света. То же – пластическое мышление скульптора в дереве, в бронзе, в камне. Во всех случаях – это особое композиционное мышление, способность к построению целостной художественной формы. Главное здесь: смыслы не привносятся художником извне, а возникают именно как итог пластического претворения, в процессе рождения «новой вещественности» искусства.

Сам факт востребованности словосочетания «пластическое мышление» весьма показателен. К нему прибегают, когда хотят отметить некие сущностные характеристики произведения, особенности индивидуального авторского художественного воображения и исполнения. Также можно заметить: если это словосочетание употребляется в той или иной художественной интерпретации – оно служит гарантом подлинности, известной высоты произведения, о котором идет речь.

Сегодня понятно, что пластическое мышление – это, конечно же, не просто такая «зона» творческого посыла, в основе которого лежит рисунок, сюжет, повествовательность. Понятие пластического мышления в широком понимании не противопоставляет себя «живописному мышлению» (по дуальной классификации Г.Вёльфлина), а включает последнее в свое содержание. Пластическое мышление – это *мышление посредством чувственных форм*, объемов, линий, красок,

света, тени – то есть **мышление посредством во всей совокупности визуальных характеристик объекта**. Однако если одни визуальные объекты мы легко и свободно можем интерпретировать в категориях пластического мышления, то другие – нет. Те, другие, если они нам покажутся средоточием случайности, искусственным нагромождением – не будут попадать под юрисдикцию словосочетания «пластическое мышление». Иными словами, замечу, это понятие несет в себе и некий ценностный иерархический уровень, а не только автоматически олицетворяет принципы и процессы художественного формообразования.

Сегодняшнее состояние искусствоведческой науки требует «разминать» и стараться дифференцировать это понятие. Постараться увидеть – какие формы пластического мышления в современной аналитике нашли большее освещение, а какие требуют пристального анализа. В последнем случае речь идет о таких малоразработанных, но чрезвычайно важных понятиях для художественной формы как **пластическая система, пластическая драматургия, пластическая деформация, пластическое чувство**.

Отдельный разговор о самом понятии «**доминанты пластического мышления**». Всякая типология хромает. Именно поэтому на всевозможные «классификации», «типологии» так бывают уязвимы, слишком «спрямяют» тонкие художественные процессы. На мой взгляд, не следует рассчитывать на то, что кто-то из нас сможет зафиксировать некий набор типов пластического мышления сегодня. Их – безбрежное множество. Однако *доминант* – не безбрежное множество, их мало. Полагаю, что каждая пластическая художественная доминанта – это определенная **мыслеформа**, дающая жизнь огромному спектру всевозможных изобразительных вариаций. А мы знаем, что мыслеформа – это и есть архетип. Архетип отвечает как на вопрос «что» (что происходит), так и одновременно на вопрос «как» (как происходит, как действует). Именно такова природа любой художественной реальности. По этой причине поиск пластических доминант в поле современного творчества – чрезвычайно важное дело, способное нам помочь понять нас самих. Что изобретается сегодня «с чистого листа», а что – претворяется как память («уснувшая, вытесненная память»), как след, как реплика прошлых культур? Эти следы и отклики могут быть непрямыми: как известно, Юнг обнаруживал в сновидениях африканцев фавулы европейских сказок.

То есть, другими словами – архетип (в живописи в том числе) чаще всего не наследуется, а самовозрождается. Истоки и причины здесь видятся в **единой человеческой природе** и европейцев, и африканцев, которая дает себя знать и в формах живописного творчества – в композиционных структурах, в приемах и воплощениях «цветовой толерантности» и во многих других «законах визуальности».

Опираясь на обозначенную гипотезу о том, что пластические доминанты имеют свои корни в субстанциональных свойствах «меры человеческого» и в модификациях последней, можно попытаться выявить линии пластического воображения, которые так или иначе становятся наиболее авторитетными в истории культуры. И продолжают свою жизнь, преодолевая скрепы разных эпох и культур, то есть в полной мере явлены и в сегодняшних практиках.

При этом, полагаю, следует отметить, что яркие художественные находки в Новейшее время свершаются уже внутри самого искусства, как разведка новой выразительности, как поиск неадаптированных приемов живописного языка. Иначе: с расширением арсенала языковых возможностей искусства возрастают и возможности «самодвижения» художественного творчества. Потребность противостоять притуплению восприятия, добиваться интенсивного воздействия на зрителя побуждает художников изобретать новые способы письма (это и есть основополагающий фермент пластического мышления!), превосходящие по своему эффекту предыдущие.

Столетие назад наблюдение такой закономерности привело Генриха Вёльфлина к заключению, в истории искусства со временем *«действие картины на картину в качестве фактора сложения стиля становится гораздо более значимым, чем восприятие художником окружающего мира»*. В правомерности этого тезиса ещё больше убеждаешься, когда приходится бродить по большим европейским музеям и выставкам.

Достаточно, на мой взгляд, упомянуть только три имени, чтобы понять главные векторы живописных поисков на протяжении всего XX века. Эти трое – Ван Гог, Сезанн и Пикассо. Думаю, что именно им принадлежит право первородства в обретении современной живописью нового зрения, развитого последующими поколениями. Очевидно, что каждый из них уловил «носящуюся в воздухе» какую-то новую истину о человеке. Тревожная и такая осязаемая, чувственная кисть Ван Гога, непреложность и вещественность созерцательного покоя картин Сезанна, подспудная энергия лаконичной предметности у Пикассо – все эти выразительные приемы сегодня прошли глобальную культурную селекцию и оказались чрезвычайно востребованы для претворения состояний сознания современного человека. Да и такой масштабный феномен как *экспрессионизм*, чрезвычайно влиятельный в пластическом мышлении последнего столетия, тоже в значительной мере возник как переосмысление, модификация наследия письма Ван Гога.

Мы можем убедиться, что по-своему индивидуальные и замечательные произведения новой генерации художников «Парижской школы» – Михаила Кикоина, Давида Штеренберга, Моисея Кислинга, Пинхуса Кременя – тем не менее, продолжают черпать свою силу и энергию *именно в эстетике вышеназванных классиков*. То же самое происходило и в отечественном искусстве: так, приемы «сезаннистского» письма, лаконизм и самоценная предметность Ван Гога вдохновляли творческие искания Наталии Гончаровой, Ильи Машкова, Василия Рождественского, Петра Кончаловского, Роберта Фалька.

Яркие открытия новой живописной выразительности случаются нечасто. Но когда это происходит – обретенные находки резонируют сразу во всех жанрах пластических искусств. И Матисс, и Пикассо, испытавшие на ранних этапах обструкцию со стороны критики, не раз повторяли: «Нас расстреливали, но при этом обшаривали наши карманы». Речь шла о том, что интересные, созвучные времени находки их картин в построении изобразительных фраз – выразительно скошенные композиции, острые цветовые соотношения – быстро подхватывались в других сферах творчества, в частности, в искусстве ар деко, в дизайнерских решениях, в оформлении интерьера, в формообразовании в сфере моды. Можно даже сказать увереннее: многочисленные и старательные подражания мастерам первого ряда со временем сформировали в последнем столетии некий новейший ходовой **«жаргон» популярной европейской живописи**.

Художественные поиски России и Запада в первые десятилетия XX века отмечены рядоположенностью, фактически – параллельностью живописных инициатив. Если культурная речь предшествующих поколений зашла в тупик, значит, надо попытаться обнажить голос самого Бытия и приникнуть к нему. Эта «сезаннистская идея», несущая обновление приемам живописного письма, воодушевляла в начале XX века несколько поколений русских мастеров. Акцент здесь делается на эмансипации чувственности как безошибочного и непреходящего человеческого камертона. У Наталии Гончаровой, Михаила Ларионова, Петра Кончаловского, Ильи Машкова усилено внимание к стихийному, природному и даже «дикому» как альтернатива «сочиненности» не выдержавших испытания идеалов, как стремление преодолеть любые иллюзии прошлого. Художники стремились работать «без посредников», обращаться к прямой реальности и рассчитывать на непосредственный эмоциональный отклик. От зрителя требуется умение вжиться, всмотреться, впустить в себя токи, вибрации красок, живописной фактуры. Высота и значимость произведения искусства мыслится не столько в изобретательности стилеобразующих приемов, сколько в открытости навстречу потоку жизни, вбиранию в себя ее запахов, витальности, сочности, изначальной грубоватости, нарочитой неумелости. В творческих открытиях «Бубнового валета» и группировавшихся рядом с ним художников явлено стремление прорваться к бытию через заслоняющие его бастионы рефлексии, понятийности, знаковости. Художник ставит цель разбудить забытый перцептивный опыт, отыскивая естественное единство с миром. Вопрошание глаза есть один из видов вопрошания мира. Такое восприятие не полагает вещи, а живет вместе с ними.

В картинах Н.Гончаровой видна потребность в универсальном решении, в крупной форме, нежелание размениваться на мелочи. Гончарова любит работать с крупными красочными массами, передавая через свойства живописи удесятеренную природную мощь своих моделей и предметов. Сцены собирания хвороста, сбора плодов походят на картинах Гончаровой на торжественные и монументальные обряды. Неуклюжие и приземистые фигуры, похожие на скифских «баб» ведут свои тяжеловесные хороводы (рис. 1). Торжественность обрядового действия, его мистериальность у художницы не гнетущи, они наполнены благоговением ко всему живущему, есть знак безусловного приятия мира («Зима. Сбор хвороста», 1911; «Продавщица хлеба», 1911; «Хоровод», 1910; «Сбор плодов», 1908). Холстам Гончаровой присущ медленный ритм свершения действия: сосредоточенная продуманность кисти, тугие и вязкие краски – все это авторское шаманство сродни тусклым сгусткам примитивной энергии, исходящей от ее угрюмых фигур. Поразительно умение художницы сопрягать чувственную выразительность живописной фактуры с философичной приподнятостью над суетным миром, переводя зримые образы картин в надмирный, надбытовой масштаб. Принято сопоставлять открытия живописного письма Гончаровой с параллельными поисками Пикассо, с наследием Гогена, с увлечением художницы примитивом, идеями почвенничества. Все это так. Однако уникальная роль Гончаровой в истории искусства состоит в умении через новые возможности пластики представить знакомое как незнакомое, наделить нас *новым художественным видением*. Это видение, освобожденное от академической рутины, посягало на претворение мира, свободного от случайностей, от декоративных приемов, от стилизованной формы. Живопись Гончаровой удивительно **красива**, но это – «красота, что древним неизвестна» – Ш.Бодлер). Это новый, оригинальный тип пластического мышления. Вместе с тем живопись Н.Гончаровой достаточно сурова: она отводит в сторону романтические иллюзии и сентиментальные настроения прошлого, предлагая скульптурную отчетливость рисунка, несуетную сдержанность взгляда и жеста, оставляя нас наедине с постижением архетипических глубин бытия.



Рис. 1
Гончарова Наталья.
Зима. Сбор хвороста. 1911.
ГТГ. Москва.

Пристрастие русских художников к самоценному любованию вещественностью, к активизации звучания самих натуральных предметов также в известной мере можно оценить новый тип пластического мышления. Уходит желание и надобность передавать в картинах событийность, исчезают работы в духе облегченного жанризма XIX века – достаточно, как считают русские мастера новой волны, попытаться в самодовлеющей материальности предметов воспламенить их субстанцию. Эта тенденция, проявившаяся в первые десятилетия, в дальнейшем на протяжении всего двадцатого столетия будет только усиливаться.

У П.Кончаловского в цикле его южнофранцузских (сиенских) полотен (1911-1913) властвуют прокаленная земля, ее иссушенная крепь, могучие камни старинных аббатств, плотные стены архитектурных сооружений, укорененные в скалах кроны зеленых деревьев. Размеренная поступь кисти художника через углы и изломы тщательно возводит в нерасчленном единстве всю ту фактуру, которая составляет неистощимую жизненность природы, ее неизбежно отложившийся остов («Сиена. Порта Фонтебранда», 1912) (рис. 2). Тонкость созвучий, оттенков, соответствий предполагает необыкновенную остроту и эмоциональность восприятия этого холста. И вместе с тем здесь налицо – застывшая сила, значительность, великолепно переданный эффект «замирания времени».

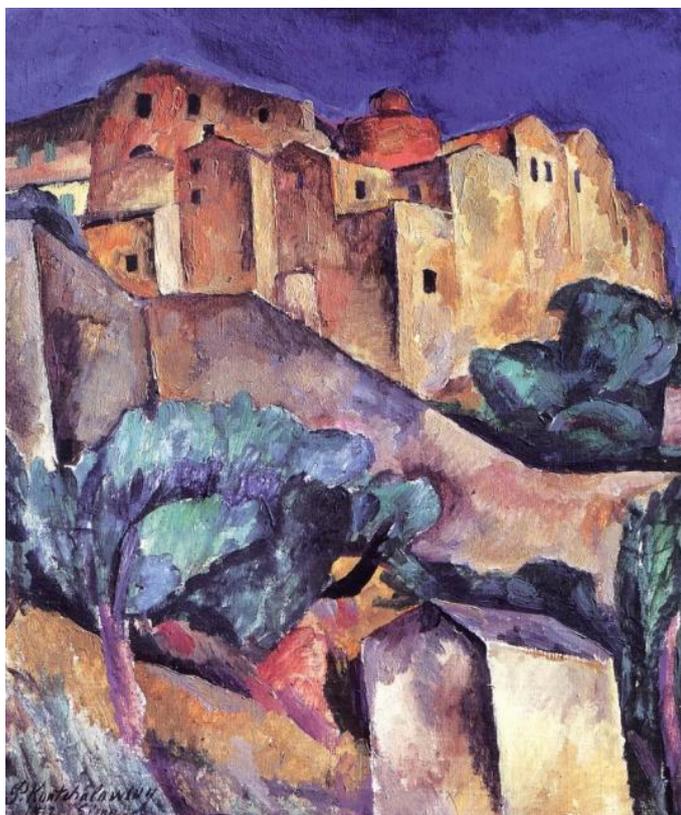


Рис. 2
Кончаловский Петр.
Сиена. Порта Фонтебранда. 1912.
Государственный русский музей.
Санкт-Петербург.

Триумф материи и плоти, радостного и сочного живого мира природы с особой силой выражен в натюрмортах художника. («Хлебы на фоне подноса», 1912; «Хлебы на синем», 1913; «Персики», 1913). Здесь не просто постоянство характерного для художника мотива свежего душистого хлеба, но умение Кончаловского усиливать магнетизм природы фактурой и плотностью мазка, сочностью краски. Выразительная лепка всевозможных караваев и калачей, доставляющая удовольствие глазу, создается ухарским и дерзким напором кисти мастера, наслаждающимся на полотнах самодовлеющей материальностью. Живопись переполняется сочностью, весом, внушает ощущение вкуса и запаха, ощущением тактильного прикосновения. Зритель испытывает искомое состояние дикарски-наивного любования вещами, ощущение растворения в них. Столь же показательны в умении добиваться концентрации подспудной энергии, «сакрализации» вещи – колоритные и самодовлеюще-чувственные холсты И.Машкова, Р.Фалька, А.Куприна (рис. 3-4).



Рис. 3
Машков Илья.
Зеркало и череп. 1913.
ГТГ. Москва.



Рис. 4
Фальк Роберт.
Красная мебель. 1920.
ГТГ. Москва.

У всех этих мастеров мы обнаруживаем максимальное слияние азартной энергии творца с волнующе-дерзкой энергией натурального мотива. Сегодня мы можем по достоинству оценить тот размах жизнерадостного темперамента, который источали живописцы московской школы; первозданность, наивность, а то и «душистую дикость» (Бенуа) их картин. Интересно запечатленный контраст между статикой моделей и интенсивностью двигательного, поступательного импульса в работе кисти художника позволял достигать на холсте ощущения взыскующей силы образа: сосредоточенного звучания в унисон «видения» художника и «вызова» предмета. Такого рода искусство, как мы видим, обладало огромной силой внушения; в нем преломлялась и углублялась витальность натуральных предметов, ускользящее время обращалось в вечность, неустойчивое состояние – в гипнотическое чувство земли и плоти.

Нащупывая новые измерения человека и культуры, художники рубежа XIX-XX веков были открыты навстречу непредсказуемому потоку жизни: пространство картины разомкнуто, стремится вобрать в себя «гул земли и гул неба», явное и неявное, зоны осознаваемого и непостижимого. Разумеется, в этих условиях ни одна истина не мыслится бесспорной. Ярким явлением на этом фоне

вспыхнуло творчество *Василия Кандинского*. Оно также отмечено попыткой пробиться к силам витальности, но – на других основаниях. Если Гончарова, Кончаловский, Машков мучались желанием создать нечто «непреложное», то в системе живописного мышления Кандинского проступают совсем иные ориентиры. Характер его поисков выявляет альтернативную линию художественной эволюции двадцатого столетия. Здесь уместно вспомнить антиномию, о которой позже так остро писал блистательный русский искусствовед Николай Пунин: «Никто не хочет чувствовать, все бросились анализировать!»

Определенность изобразительного ряда невозможна в контексте неопределенности Бытия. Размывание структурных основ мира стимулирует модуляцию зрения к скрытому внутреннему началу. Отталкивавшийся от этих идей Василий Кандинский – отважный и одержимый творец новых смыслов. Мастер, как мы сегодня сказали бы, «**переформулировки горизонтов мира**». Конечно, абстракция Кандинского не математична, не геометрична; она – экспрессивная, взрывная, возможно даже порой лирическая. Тем не менее, объективно, абстракция у любого художника – это мера предельного обобщения. Это – рентген на интеллектуальные способности мастера, его собирательная модель мира.

Но прежде, чем придти к абстрактным полотнам, снискавшим Кандинскому мировую славу, он, как известно, написал множество предметных полотен. Особо я отметил бы несколько десятков выдающихся картин, созданных им на протяжении 1908-1910 годов в немецком городке Мурнау. Эти картины во многом сегодня недооценены. А ведь именно в них – сложный сплав фигуративности и так называемой «чистой визуальности». В работах «Осень в Мурнау» (1908), «Пейзаж с фабричной трубой» (1910) и других этого периода возникает понимание пространства как ритмически организованной среды, энергетического взаимодействия больших, не всегда отчетливых красочных форм (дом, небо, поле, река, лес). В этих картинах Кандинского **сам цвет наделяется композиционной функцией** (рис. 5-6). Причудливая логика пластических и колоритных решений уже в этих холстах свидетельствует о способности Кандинского к передаче исключительно живописными средствами сферы непроященного, предощущаемого, трансцендентного. Важно заметить, что это движение к отвлеченной форме выступает у Кандинского как *извлечение из натуры*, как её «возгонка», как процесс «испарения» материальных форм.

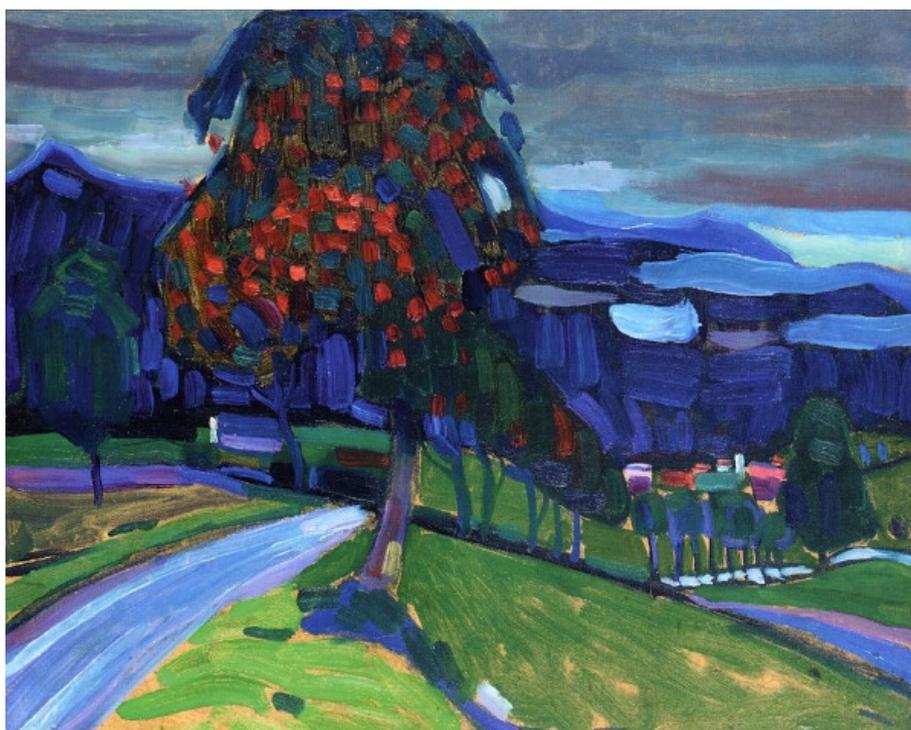


Рис. 5
Кандинский Василий. Осень в Мурнау. 1908. Частная коллекция.

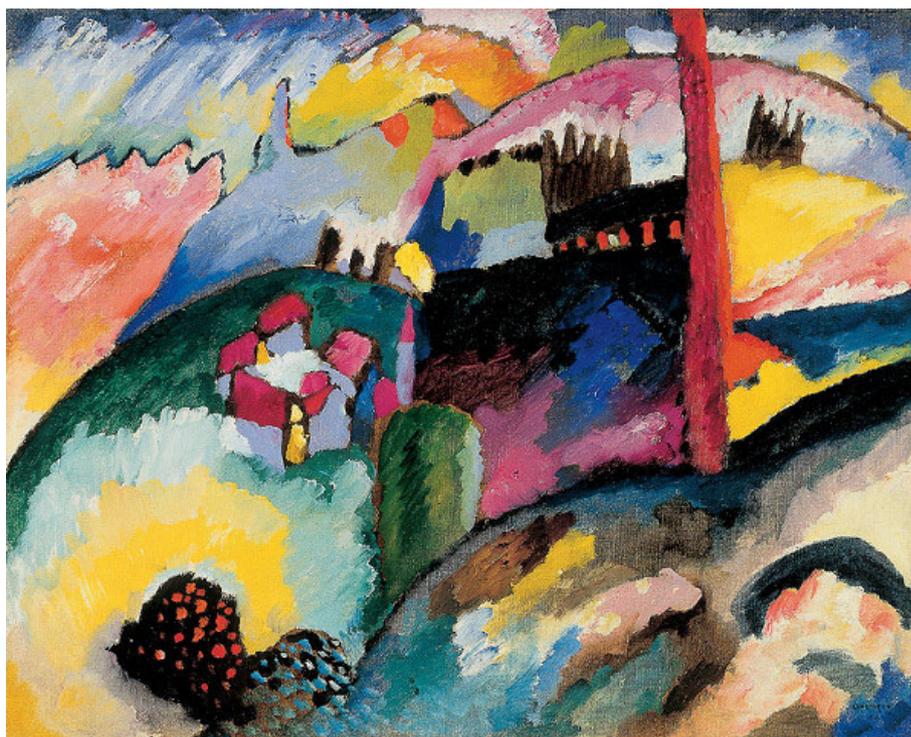


Рис. 6
Кандинский Василий. Пейзаж с фабричной трубой. 1910.
Нью-Йорк, Музей Соломона Р. Гуггенхайма.

Интересно, что гораздо позже выдающиеся живописцы XX века – Вольс, Никола де Сталь, Георг Базелиц, Френсис Бэкон и другие – снискали себе мировую славу, заняв именно эту нишу *между «конкретной живописью» и чистой абстракцией*. Но пионером здесь явился Кандинский: весь ход его творческой эволюции показывает впечатляющую продуктивность подобных промежуточных, «смешанных форм» для современной оптики, для зрительского воображения, для спектра художественных ассоциаций.

Притягательность поздних абстрактных работ Кандинского объясняется особым умением русского мастера представить на холсте не столько готовую форму, сколько **сделать зримым сам путь поиска**. В его многочисленных формах «космогенеза» явлен сам динамический мыслительный **процесс**, который гораздо интереснее и богаче, чем результат. Не случайно в этой связи исследователи говорят об «эстетике приблизительности» как важном артистическом приеме Кандинского [Турчин, 2008]. Синкопированный ритм колебаний *между* сполохами цветовых, пластических элементов абстракции (см. «Композиция VII». 1913) дают толчок акту мгновенного вчувствования, интуиции. Мы ощущаем рождение в этом живописном пространстве некоей «новой гравитации», позволяющей истончить художественное высказывание до того состояния, когда его невесомость становится для нас важнейшим приобретением, человечески валентным, ценным состоянием. В итоге возникают удивительные взаимопереходы, сложное сочетание линий и оттенков спектра, образующие динамику музыкального ритма, уводящие к идеям иррационального, мистического, бесконечного.

Одновременность столь ярких и столь противоположных открытий в русской живописи в первые десятилетия XX века свидетельствовала о возникновении *полицентричного* мира нового типа, модели многоосевой культуры. Закладывались основы такого восприятия мира, которое позже в философии и культурологии назовут «ризоматическим сознанием»: то есть совокупностью разных, порой противостоящих художественных практик, не имеющих общего корня. При этом каждая из этих практик правомерна, не монополизирует истину, эстетически и философски равноценна, хотя и основывается на совершенно разных предпосылках.

* * *

Что же определяет высоту и подлинность открытий в пластическом мышлении современности? Какое-то особое претворение «пластической драматургии», вытягивающее из действительности ее сокрытую «формулу? Но если мы из истории искусства видим, что большой художник способен «быть окликнутым Бытием» (М.Хайдеггер), следовательно, в самом широком смысле можно утверждать, что **мир мыслит нами**. Вместе с тем, этот постулат можно интерпретировать и иначе: если мир мыслит нами, то у всякого большого художника есть свой «камертон в глазу». Благодаря этому он выступает не только «гласом самого себя», но и глаголом Универсума. То есть пластическое чувство и есть тот исток, который наделяет формой изобразительное поле картины. Получается, что пластическое чувство, живущее внутри художника **равновесно** в своем значении с посылом, идущим от природы. Такое наблюдение блестяще сформулировал французский искусствовед и философ М.Мерло-Понти: «Глаз художника видит мир и одновременно то, что недостает миру, чтобы быть картиной» [Мерло-Понти, 1993, с. 98].

А вот показательное признание Жоана Миро: «Когда первоначальный замысел остыл, я строго руководствуюсь правилами композиции. По мере работы формы обретают для меня реальность. Иначе говоря, вместо писания чего-либо я начинаю **просто писать**, и по мере живописания картина постепенно выявляется, она сама возникает под кистью. Пока я работаю, форма начинает обозначать женщину или птицу» [Пространство другими словами, 2005, с. 63].

Язык живописи не установлен природой, он подлежит деланию и переделке. При всей спаянности, целостности и органике произведения искусства в него включен неорганический элемент, имя которому – свобода. С одной стороны, восприятие художника избавляется от плоти случайного и концентрируется на плоти существенного, тем самым «сегментируя» реальность, добываясь выражения чувства, которое «побуждается телом» к мысли. С другой – **логос цветов, линий, светотеней, объемов, масс оказывается «самоизображающим», то есть некоей «целесообразностью без цели**», без обращения к понятию. Так, виноград Караваджо – это виноград сам по себе. Секрет гравитационного поля «Красной комнаты» или «Аквариума с золотыми рыбками» Матисса – в умении художника представить в картине красочную самодостаточную вещественность (рис. 7). Отобранные и изображенные автором предметы – своеобразные акупунктурные точки Бытия, явленные вне всякой символики, знак привязанности художника к жизни, как его способность «быть окликнутым Бытием».



Рис. 7
Матисс Анри.
Красная комната. 1908.
Эрмитаж. Санкт-Петербург.

Создание новых сочетаний цветов, изобразительных «существительных и глаголов» с необычной выразительной направленностью – все это есть обретение новых строительных элементов языка: слова-вещи, слова-вздохи (яркие опыты В.Хлебникова, А.Крученых, И.Бродского). Иными словами, трудное рождение новых образцов визуальной чувственности – все это проявление тяги к *асинтаксическому пределу*, к которому стремится любой язык. Когда старая идентификация становится непригодной, возникает усилие разрушить стойкие мыслительные и эмоциональные связи, сами собой склеивающиеся в накатанные стилистические фигуры, привычные языковые формулы, замутняющие проникновение в сущность вещей. Рождаются поиски созвучия, которое способно *диссонировать*. Вот слова Анри Мишо: «Что я хотел бы научиться писать, так это флюиды между людьми. Всякий портрет – это компромисс между магнитным полем рисующего и рисуемого» [Пространство другими словами, 2005, с. 63]. Выразительны его интерпретации возможностей линии – именно как **способность свободной пластики к самоизображению**:

«Линия, тянущаяся к другой. Линия, избегающая другую. Приключения линий.
Заждавшаяся линия. Линия, не теряющая надежды. Линия, разглядывающая лицо.
Вот линия мысли. Другая подытоживает мысль. Линии-ставки. Линии-решения.
Линия отказа. Линия отдыха. Линия-гребень, чуть дальше – сторожевая линия»
[Пространство другими словами, 2005, с. 69-70].

* * *

Обнажая раны и уязвимости человека, экспериментируя с формой, искусство последнего столетия систематически «надламывало», казалось бы, абсолютный, бесспорный «масштаб человеческого» и заявляло новую антропную меру. В то же время всякий раз мы бывали свидетелями того, что общество не готово принять новый язык искусства, «легализующий» непривычную визуальность, заставляющий зрительскую оптику перестраиваться в понимании художественного качества, устоявшихся художественных критериев. Социум болезненно реагирует на любой малейший сдвиг в интерпретации адаптированных и привычных норм, как общекультурных, так и художественных – будь то смелое сопряжение гармонического и дисгармонического, динамические эксперименты с композицией, неожиданные цветовые и световые решения, «распатывание» необычной иконографией миметических предпосылок образа.

Скажу кратко: даже концептуальное искусство, прожив впечатляющую траекторию достижений и поражений, сегодня упрочилось в мысли: в первую очередь *должно быть говорящим само пластическое мышление*. А во вторую очередь – так называемый «контекст», закладываемый текстами кураторов выставок.

Вот несколько авторитетных признаний: Катрин де Зегер, куратор московской биеннале 2013 года, ставила перед собой цель «собрать воедино разрозненные художественные инициативы, показать связи между ними, не страшась при этом подвести их *под общий знаменатель*» (!) [Катрин де Зегер, 2012, с. 23].

Более того, этот европейский специалист совершенно справедливо полагает, в актуальном искусстве куратору никогда нельзя брать за выставку с заранее готовой идеей. Важно «узнавать социальную ткань места: как люди взаимодействуют друг с другом, что делают вместе. Ужасно, когда куратор приезжает в незнакомый ему город и говорит: смотрите, сейчас вам откроется истина». Такие выставки претендуют на то, чтобы показать самое новое, самое важное, самое актуальное. Но это не так: им не хватает связи с локальным социальным контекстом» [Катрин де Зегер, 2012, с. 23].

Катрин де Зегер отмечает такое важное свойство как **эфемерность новейшего пластического мышления**: «То, к чему я стремлюсь, эфемерно и изменчиво, возникает на мгновение и ускользает, утекает как вода: я хочу поймать момент настоящего и уловить связи

внутри него. Мне интересно само мышление, а не его результат в виде вещей и объектов, которые просто можно собрать в одном месте» [Катрин де Зегер, 2012, с. 23].

Действительно, сегодня в отсутствии большого стиля, в отсутствии общезначимой символики, вообще – в условиях мультикультурализма в искусстве возможно лишь восприятие очень тонких энергий искусства. «Содержание выставки актуального искусства должно быть многоуровневым, комплексным, но при этом доступным каждому, без помощи длинных разъяснительных текстов, – продолжает Катрин де Зегер. – Я считаю, что визуальное искусство должно прежде всего работать посредством образов. Если **образ сильный** – он остается в голове у людей, и они сами интерпретируют его, выстраивают связи, оппозиции, проводят собственное исследование. Чем больше на выставках текстов, тем больше искусство лишается своей визуальной силы, превращаясь в табличку с интерпретацией. Реклама и мода обходятся без табличек. Значит, образность, создаваемая ими порой сильнее, чем та, что выстраивает куратор» [Катрин де Зегер, 2012, с. 23].

А вот показательное мнение Георгия Острецова (1967 г.р.), известного актуального отечественного художника: «раньше был ход: рисуй В.Ленина или соц арт и это будет гарантированный туристический продукт на экспорт из России. Сейчас же нужно просто стремиться к *качественному исполнению* работы, чтобы было одновременно и материальное воплощение и интеллектуальное насыщение. И декоративно, и пропитано гуманизмом» [Гоша Острецов, 2012, с. 23].

Такой поворот европейского внимания к пластике как таковой – чрезвычайно ценный и многообещающий ход. Ведь до последнего времени было так: если художник возвращается к искренности, к возвышенному, к чистому творчеству, не разыгрывая никакую политическую игру, а создавая новую художественную форму – его не поймут. Он будет действовать наперекор всему актуальному искусству. Тем не менее, набирают силу и иные тенденции: в марте 2013 года в Париже работал очередной салон PAD – Pavillon des Arts et Design. Президент PAD Патрик Перрен в последние годы стремился найти для своего Салона более адекватную нишу. Он пришел к выводу, что сегодня в мире «много концепта и мало жизненных идей. Люди несколько устали от авангарда во всех смыслах этого слова и ищут чего-то понятного, а в искусстве многие *хотят видеть просто красивое*».

Патрик Перрен и стремится дарить эту, ясную всем красоту. «Сегодня все твердят: «Дизайн, дизайн», – все теперь называют дизайном и никто толком не знает, что это такое. Мы не ищем красивые слова, а показываем, что дизайн и вышедшее из моды понятие «декоративно-прикладное искусство» – одно и то же» (цит. по: [Садекова, 2013, с. 49]).

* * *

Если попытаться выявить **доминанты** пластического мышления в истории искусства, то таковыми, конечно же, будут большие мировые стили и художественные направления – *барокко, классицизм, романтизм, реализм, импрессионизм, экспрессионизм, кубизм*. Возможно, проследивая всевозможные пластические вариации, нам следует принять во внимание догадку Г.Вёльфлина, полагавшего, что всю мировую историю искусства можно описать как *чередование классицизма и романтизма*. Чередование аполлоновского и дионисийского типов пластического мышления. Это – верная мысль. И она коррелирует с догадкой Винкельмана, членившего мировую историю искусств на «правильное» и «неправильное».

Очевидно, что в нарушениях нормы, в творческих деформациях наглядно-реального заключен большой смысл. Художник экспериментирует, пытается соединять несоединимое, слегка деформирует натуру и вдруг внезапно высказывает такое сочетание, такая неожиданная пластическая находка, которая извещает автору о своей значительности, неслучайности. При всех пластических эпатажах, взрывах и «приколах» в истории живописи остается не эксперимент сам по себе, а те пластические решения, которые вмещают в себя нечто *сущностное, значительное*. Через незнакомую пока выразительность время от времени являют себя новые способы организации «силового поля» картины, пока ещё понятные не всем.

Новейшие художественные практики нас учат: если сегодня мы нечто называем искусством – то, как правило, делаем это *на разных основаниях*. Невозможно всю разнородную выразительность живописных языков, концептуального искусства, инсталляций, объектов, перформансов подогнать под единый критерий художественности. Одно «оптического регистра» в новейшем искусстве не существует. Каждая встреча с незнакомым произведением побуждает нас вновь и вновь настраивать и перенастраивать наше зрение.

Не претендуя на целостный охват, очерчу ряд линий пластического мышления в языке современной живописи, которые выступают сегодня наиболее влиятельными:

- Это тенденция, которую я обозначил бы как «мягкое распрямление» картины, когда узнаваемые образы модифицируются в выразительные силуэты. А силуэты – также претерпевают сложную транскрипцию, превращаясь в цветные пятна, контуры, блики. Возникает как бы промежуточное состояние между художественной миметичностью и экспрессивной абстракцией. Одновременно сильны и обратные приемы: пространство холста столь искусно насыщается переплетением цветовых и пластических знаков, что при внимательном всматривании в, казалось бы, абстрактной картине начинает проявляться изобразительная структура. В этой связи весьма показательны произведения французского живописца русского происхождения Никола де Сталя (рис. 8-9). Во всех этих случаях перед нами произведения, требующие от зрителя «насмотренности» глаза, богатой ассоциативности, воображения, сотворческого участия в игре и замысловатых переходах формы и «метаформы».



Рис. 8
Никола де Сталь.
Теплоход. 1955.
Частное собрание.



Рис. 9
Никола де Сталь.
Футболисты. 1952.
Частное собрание.

• В сегодняшней художественной практике акцентированно заявляет о себе и такой творческий ход как явление «открытой формы». Наша художественная память ныне столь уплотнена, что в моделировании намеренной незавершенности композиции, в усилении значения отдельной детали или фрагмента картины, автор видит способ усиления креативности содержания. Приемы открытой формы мобилизуют эффект домысливания, зрительской импровизации, что предопределяет особую глубину, неоднозначность.

• Ощутимая тенденция современной живописи (как и кино, театра, музыки) – это культивирование способов *дословного* художественного письма. Дословный художественный образ понимается не в обыденном смысле, а как непрорефлектированное воссоздание реальности, способное обнажить ее сущность иначе, чем художественный символ или знак. Ближе всего к этому – сфера мистериального, а также особые способы «бриколажного письма» в живописи, в поэзии. Область дословного располагается вне очевидных символов и знаков, «между» внятыми формами и явлениями реальности, *за ними, среди их*; это своего рода мягкая соединительная ткань, скорее предощущаемая, чем видимая, это своеобразный «гул бытия», живущий вне известных языковых конструкций. Дословное схватывается исподволь, но имеет глубокий онтологический статус, обнажает глубокие бытийные сущности (рис. 10).

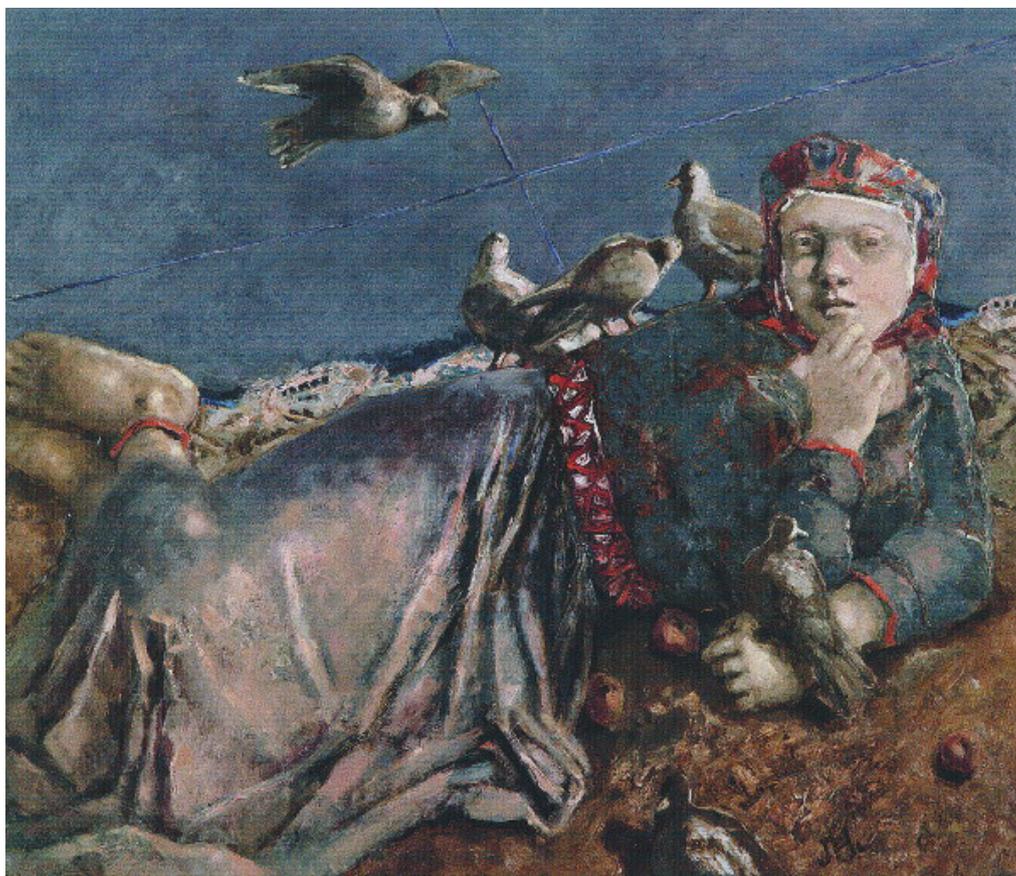


Рис. 10
Наумова Лариса. Лежащая женщина. 2006. ГТГ. Москва.

• В отечественном искусстве остаются влиятельными принципы фигуративной живописи. Миметическая основа продолжает сохранять себя как неотъемлемое свойство изобразительного искусства. Усложнение фигуративного письма связано с наделением образов плотной метафорикой и символикой. Также часть художников привлекает возможность через миметичность максимально живо выразить «экспансию предмета» – представить в самой фактуре картины «новую вещественность», своего рода «говорящую осязаемость поверхности картины». Здесь мы, конечно, ощущаем явное влияние И.Машкова, Р. Фалька и всей практики «Бубнового валета».

• Авторитетной остается практика, культивирующая посредством языка искусства *парадоксы и алогизмы нашего мышления* и культуры. Ее усилия связаны с намерением продемонстрировать огромное количество неопределимых связей, случайных сопряжений, определяющих как жизнь индивидуальности, так и судьбы социума. Здесь востребованы приемы ташизма, сюрреализма, здесь возвышается культ интуиции как прозрения, не опирающегося на доказательство.

• И, наконец, я отметил бы такую заметно усиливающуюся на протяжении всего последнего столетия тенденцию как *декоративность* в поисках живописного письма. В расцвете декоративного начала проявлено желание художника *созидать* жизнь, а не просто воспроизводить ее. Решительный акцент на фактуре, технике мазка, на самом «веществе живописи» объясняется стремлением насладиться чувственными энергиями искусства вне его любого идеологического наполнения. В маэстрии и в художественном артистизме подобного языка заложено усилие раскрыть витальную силу бытия, воспринимать не привнесенные извне смыслы, а наслаждаться изобретательностью пластических и цветовых решений, самой текстурой письма.

Разумеется, сегодня рождаются и набирают силу и другие, пока ещё факультативные линии формообразования. Специалисты разных уровней – искусствоведы, культурологи, эстетики призваны искать ответы на вопрос: в силу каких причин – собственно художественных, либо антропных – формируются новые доминанты творчества и восприятия. Конечно, на этот процесс влияют два глобальных и противостоящих фактора: с одной стороны – *требование вкуса художника*, а с другой стороны – *желание нравиться*.

Важны исследования и на такие темы: как соотносятся сегодня так называемое «правильное» и «неправильное» искусство? Существует ли вообще «ненормативная пластика» в искусстве? Пластическое мышление всегда напоено онтическими токами, в отличие, скажем, от дизайна, выразительность которого создает настроение, атмосферу, но не претендует на «самодостаточную красоту» и «истину в чувственной форме», как это случается в большом Искусстве.

Можно предположить, что выявляя зоны действия пластического чувства хотя бы на малых дистанциях, мы сможем нащупать некие **объективные закономерности его преобразования** в Новейшей истории человечества. Ведь, в известном смысле, «гениальность есть ни что иное как полнейшая объективность» (Шопенгауэр). Сокрушающий устои Казимир Малевич высказывал догадку, что «есть нечто *независимое от произвола* художника в его творчестве». Об этом же чувстве **ведомости**, как главном камертоне, переплавляющем любые художественные интенции и рефлексии в радость, в удивление перед лицом мира, в чувство открытия бытия писал и Ван Гог, отмечая, что достигнуть подобных целей в искусстве можно лишь самоотверженно заплатив за это высокую цену. «Мы не чувствуем, что умираем, но сознаём, что мы – всего лишь *звено в непрерывной цепи художников*, и мы платим за это дорогой ценой – ценой здоровья, молодости и свободы» [Ван Гог, 2014, с. 354].

ИСТОЧНИКИ

1. Ван Гог. Письма брату Тео. – Москва: Азбука, 2014.
2. Гоша Острецов: «Протестность это коммерческий продукт» // The Art Newspaper Russia. 2012, №7. – С. 23.
3. Катрин де Зегер, куратора Московской биеннале, не пугает красота искусства // The Art Newspaper Russia. 2012, №7. – С. 23.
4. Садекова Сурия. Торжество эклектики. Сменив идеологию, парижский салон дизайна стремительно набирает популярность // The Art Newspaper Russia. 2013, №2. – С.49.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мерло-Понти М. Око и дух. – Москва: Искусство, 1993.
2. Пространство другими словами. Французские поэты XX века об образе в искусстве. – Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2005.

3. Турчин В.С. Приблизительность как артистический прием. Опыт В.Кандинского // Феномен артистизма в современном искусстве. – Москва: Индрик, 2008. – С.431-451.

SOURCES

1. Gosha Ostretcov: "Protestnost' jeto kommercheskij produkt" [Gosha Ostretsov: "Protest is a commercial product"]. In The Art Newspaper Russia, 2012, issue 7, p. 23.
2. Katrin de Zeger, kuratora Moskovskoj biennale, ne pugaet krasota iskusstva [Catherine de Zeger, curator of the Moscow Biennale, does not frighten the beauty of art]. In The Art Newspaper Russia, 2012, issue 7, p. 23.
3. Sadekova Suriya. Torzhestvo jeklektiki. Smeniv ideologiju, parizhskij calon dizajna stremitel'no nabiraet populjarnost' [Sadekova Suriya. The triumph of eclecticism. Having replaced ideology, the Parisian design salon is rapidly gaining popularity]. In The Art Newspaper Russia, 2013, issue 2, p. 49.
4. Van Gogh. *Pis'ma bratu Teo* [Letters to Brother Theo]. Moscow, Azbuka, 2014.

REFERENCES

1. Merleau-Ponty M. *Oko i dukh* [Eye and spirit]. Moscow, Iskusstvo, 1993.
2. *Prostranstvo drugimi slovami. Frantsuzskie poety 20 veka ob obraze v iskusstve* [Space in other words. French poets of the twentieth century about the image in art]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbakha, 2005.
3. Turchin V.S. *Priblizitel'nost' kak artisticheskiy priyem. Opyt V.Kandinskogo* [Approximation as an artistic device. V.Kandinsky's experience]. In *Fenomen artistizma v sovremennom iskusstve* [The phenomenon of artistry in contemporary art]. Moscow, Indrik, 2008.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1.* Гончарова Наталья. Зима. Сбор хвороста. 1911. Государственная Третьяковская галерея. Москва.
Источник: Русское искусство. 2012. № III. – С. 11.
- Рис. 2.* Кончаловский Петр. Сиена. Порты Фонтбранда. 1912. Государственный русский музей. Санкт-Петербург.
Источник: Поспелов П.Н. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи. – Москва: Пинакотекa, 2008. – С. 120.
- Рис. 3.* Машков Илья. Зеркало и череп. М.1913. Государственная Третьяковская галерея. Москва.
Источник: Поспелов П.Н. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи. – Москва: Пинакотекa, 2008. – С. 177.
- Рис. 4.* Фальк Роберт. Красная мебель. 1920. Государственная Третьяковская галерея. Москва.
Источник: Поспелов П.Н. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи. – Москва: Пинакотекa, 2008. – С. 266.
- Рис. 5.* Кандинский Василий. Осень в Мурнау. 1908. Частная коллекция.
Источник: Русское искусство. 2012. № III. С. 15.
- Рис. 6.* Кандинский Василий. Пейзаж с фабричной трубой. 1910. Нью-Йорк, Музей Соломона Р. Гуггенхайма.
Источник: Современная живопись. Поиск свободы: от классицизма к авангарду. – Москва: АСТ-Астрель, 2002. – С. 398.
- Рис. 7.* Матисс Анри. Красная комната. 1908. Эрмитаж. Санкт-Петербург.
Источник: Мастера мировой живописи. XIX-XX века. – Москва: Белый город, 2002. – С. 427.
- Рис. 8.* Никола де Сталь. Теплоход. 1955. Частное собрание.
Источник: Крючкова В.А. Мимесис в эпоху абстракции. – Москва, Прогресс-Традиция, 2010. Илл.118.
- Рис. 9.* Никола де Сталь Футболисты. 1952. Частное собрание
Источник: Крючкова В.А. Мимесис в эпоху абстракции. – Москва, Прогресс-Традиция, 2010. Илл.119.
- Рис. 10.* Наумова Лариса. Лежащая женщина. 2006. Государственная Третьяковская галерея. Москва.
Источник: Красные ворота / Против течения. Каталог республиканской выставки. – Москва, Российская академия художеств, 2012. – С. 313.