

НЕКЛАССИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО: АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ



Кривцун Олег Александрович — доктор философских наук, профессор, действительный член Российской академии художеств, главный научный сотрудник сектора социологии искусства.

Государственный институт искусствознания.

Российская Федерация, 125009 Москва,

Козицкий пер., д. 5.

Заслуженный деятель искусств Российской Федерации.

Электронная почта: Oleg_Krivtsun@mail.ru

Аннотация: Рождение феномена «неклассическое искусство» было подготовлено самой логикой исторического движения культуры Нового времени. Если попытаться выразить это в краткой формуле, можно сказать, что на определенном этапе поисков у человека возникает *рациональное недоверие к рациональному*. Кризис классики наступил как следствие кризиса классического рационализма, вспыхнувшего в европейской культуре начиная с 1830-х годов. Новое искусство было ориентировано на способы выразительности, ставящие под сомнение абсолютность норм классического искусства. В живописи это проявилось в преваливании принципа живописности (цветосветовых отношений) над пластичностью (первенством линии, рисунка), динамики над статикой, атектоники над тектоникой, сдвига от центральной оси картины в пользу так называемого пейзажного видения, сообщающего картине сразу несколько центров. Художник XX – начала XXI века понимает, что его жизнь протекает в условиях совсем иной картины мира, и тратит много усилий на то, чтобы его произведения могли бы стать художественным эквивалентом противоречивой эпохи, выраженным адекватными красками, линиями, сложно построенной композицией, деформированным пространством, смещением центра картины — всем тем, чем всегда мастерски владел язык живописи. Опробованные и адаптированные средства классического искусства оказываются непригодны

ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА

для претворения драматических и трагических коллизий, происходящих с человеком Новейшего времени. Интерпретируя острые, болезненные, гнетущие образы Э. Шиле, Р. Магритта, Ф. Бэкона, А. Кифера, Ж.-М. Баския, философия искусства фиксирует состояния болезненной эротики, одиночества, острой тревоги, экзистенциального тупика, едва ли не антропологической катастрофы. И тем не менее у всех перечисленных творцов — *сильное письмо*. Произведения названных художников XX века не вписываются ни в какой ожидаемый, привычный «формат», однако они полны некоей скрытой витальности. Целый ряд примеров неклассического искусства демонстрирует, что живописцы не очень-то робеют, решая сегодня по-своему проблему «искусство и зло».

Ключевые слова: классическое искусство, неклассическое искусство, новая картина мира, язык искусства, эволюция языка искусства.

Ссылка для цитирования: Кривцун О.А. Неклассическое искусство: антропологические аспекты // Человек. 2020. Т. 31, № 4. С. 165–189. DOI: 10.31857/S023620070010936-6.

Большинство современных зрителей редко питают бесспорные симпатии к искусству Новейшего времени, то есть к искусству XX – начала XXI века. Чаще относятся к нему с подозрением — приглядываясь, сопоставляя, сомневаясь, отвергая. Действительно, на первый взгляд, новейшие практики живописи почти не имеют общего с живописью времен ее расцвета: искусством XVII–XVIII веков, времен Рембрандта, Веласкеса, Рубенса, Гойи, Пуссена.

Именно в эти периоды триумфа классической живописи, следующей творческие завоевания Возрождения, выдающиеся художники довели до совершенства принцип светотени как психологический инструмент письма. Они научились обходиться без контура в изображениях фигур и предметов, работая лишь с помощью наложения тонких переходов красочных пигментов. Виртуозное претворение приемов *сфумато* великолепно смягчало очертания моделей, создавало эффект их рассеивания, исчезновения в пространстве, позволяло передавать окутывающий их воздух. Техника *лессировки*, основанная на нанесении тонких (почти прозрачных) красок друг на друга, позволяла добиваться нежных переливчатых тонов. Все эти важные составляющие классической живописи придавали картине сочность, утонченность, особое настроение. Упомянутые техники в сочетании с мастерским владением *теорией перспективы* позволяли создавать иллюзию изображения пространственных объектов на плоскости — так

рождалась картина с большой глубиной. Картина, в которую можно «войти» и которую интересно «обживать» изнутри. Рождалось произведение, которое можно обозначить словами: не «как в жизни», а *сама жизнь*.

Даже этот краткий обзор неувядающих достоинств классической живописи позволяет судить об огромных усилиях ее творцов в достижении мастерства. Для того, чтобы стать заметной фигурой в художественной жизни Европы XVII–XVIII веков, были необходимы годы специального образования. Требовалось владение высочайшей культурой техники письма. Какова бы ни была изначальная одаренность — только длительная упорная учеба, тренировка глаза и руки, выработка своей неповторимой *маэстрии*, свободы и виртуозности письма постепенно превращали подмастерье в мастера.

Сейчас, в искусстве XX – начала XXI века, этого нет. Все, что было возвращено опытом великих мастеров классического искусства, нынче оказывается невостребованным. Отсюда и недовольство той части публики, художественный вкус которой воспитан на общении с произведениями классических художественных музеев и галерей. Однако не будем сетовать по этому поводу. Модифицируется язык живописи, и искусство по-прежнему *дает каждому столько, сколько каждый способен от него взять*. Тем более что в ряде стран (в особенности в России) продолжает существовать развитая система академического художественного образования. Выпускаются живописцы, скульпторы, графики, владеющие бесспорными способностями классических творческих практик. В художественных вузах России обучается большое число иностранных студентов, желающих овладеть академическими приемами письма. Однако созданные сегодня картины, портреты на основе классической школы чаще всего проходят по ведомству «масскульта», то есть отражают вкусы не очень просвещенной, художественно неподготовленной аудитории. Они, как правило, заполняют особняки хозяев с большими амбициями, но недостатком художественного чутья.

Молодой художник, выпускник классического творческого вуза чаще всего не знает, что ему делать с полученной академической выучкой. Он, человек XXI века, уже успел посетить все ведущие музеи мира, досконально знаком и с творчеством импрессионистов, и с творчеством кубистов, с панорамой достижений экспрессионизма, сюрреализма, «нового реализма», «новой эмоциональности», «новой вещественности», поп-арта и т.д. (К слову сказать, лучшие произведения творцов перечисленных новаторских художественных течений XX века уже во многом музеефицированы. То есть в известной мере приравнены к классике.) В мире растет

О.А. Кривцун
Неклассическое
искусство: антро-
пологические
аспекты

ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА



Фердинанд Ходлер. Ночь. 1890

и расцветает сеть музеев современного искусства (Contemporary Art). Новый художник понимает, что его жизнь протекает в условиях совсем иной картины мира, и прикладывает много усилий на то, чтобы его произведения могли стать художественным эквивалентом внутреннего мира человека его времени, выразить дух современной ему эпохи.

Конечно, и в прошлом — в творчестве И. Босха, П. Брейгеля, Ф. Гойи — нередко мы встречаем образы, повествующие о «мире на грани катастрофы», образы страшных чудовищ совсем не из области классики. А также сюжеты, не столько предписанные академической выучкой, сколько вырвавшиеся у творцов непроизвольно. Дело в том, что поствозрожденческий художник-исследователь никогда не ограничивал сферу своего творчества лишь образами романтической линии, душевного равновесия, покоя. Дерзкая кисть каждого крупного художника полна саркастического вольнодумства, стремления продемонстрировать и «изнанку мира» — отсюда и эсхатология Босха, сомнение в существовании в мире надежных опор Брейгеля, жутковатые образы Гойи.

Новейший художник еще в большей мере ощущает себя исследователем всех сторон жизни — разумеется, задействуя в творчестве не столько *ratio*, сколько интуицию, собственное чутье, художнический вкус и проницательность.

Почему искусство в последние полтора столетия отличается особо сильным вниманием к изломанному «ночному сознанию»? Новый художник понимает, что его жизнь протекает в условиях совсем иной картины мира и не щадит усилий на то, чтобы его произведения были бы созвучны полному противоречий духу современного времени. Были бы художественным выражением эпохи, будучи «рассказанными» красками, линиями, сложно построенной композицией, деформированным пространством, соотношением объемов — всем тем, чем владеет язык живописи. Уже опробованные и адаптированные средства

классического искусства оказываются непригодны для претворения драматических и трагических коллизий, происходящих с человеком Новейшего времени.

Истоки и природа неклассического искусства

Неклассическим искусством сегодня обозначают сумму художественных практик, развернувшихся в разных видах европейского искусства приблизительно с середины XIX века. Авторы произведений неклассических форм художественного творчества ориентированы на способы выразительности, ставящие под сомнение абсолютность норм классического искусства. В живописи это проявилось в превалировании принципа живописности (цветосветовых отношений) над пластичностью (первенством линии, рисунка), динамики над статикой, атектоники над тектоникой, сдвига от центральной оси картины в пользу так называемого пейзажного видения, сообщающего картине сразу несколько центров. В литературе — в размывании жанровых границ романа, включении в него поэзии, эпистолярных форм, в превалировании психологизма, символики, иносказания над сюжетностью, над линейным повествованием. В музыке — в преимуществе гармонии над мелодией, в значительном усилении роли тембральных красок оркестра, фортепиано.

Можно утверждать, что рождение феномена «неклассическое искусство» было подготовлено самой логикой исторического движения культуры Нового времени. Если попытаться выразить это в краткой формуле, можно сказать, что на определенном этапе поисков у человека возникает *рациональное недоверие к рациональному*. Кризис классики наступил как следствие кризиса классического рационализма, вспыхнувшего в европейской культуре начиная с 1830-х годов. Пропала вера в возможность совершенного устройства мира на разумных основаниях. Коллективные конвенции, идеи демократии и парламентаризма, так выстраданные людьми, в итоге не смогли кардинально изменить жизненные устои. Таким образом, можно утверждать, что кризис классики был следствием антропологического кризиса, крушением базовых опор, выступавших основой всех устремлений людей начиная с Возрождения. Человек вступал в эпоху Нового времени, окрыленный *надеждой*, а завершал эту эпоху с чувством *отчаяния*.

Много труда было потрачено в течение поствозрожденческих столетий на формирование целостного словаря теории искусства. Незыблемое положение заняли в этом словаре такие опознавательные признаки художественности, как *прекрасное, мера,*

О.А. Кривцун
Неклассическое
искусство: антро-
пологические
аспекты

ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА

гармония, целостность, форма. Реальная художественная практика, интеллектуальная атмосфера середины XIX столетия свидетельствовали о принципиально новой ситуации. Важнейшим признаком неклассической эстетики стало вытеснение на периферию понятия прекрасного. Отныне прекрасное воспринимается не как *коренное предназначение искусства*, а как *одна из его возможностей*. Понятия красоты и искусства все более дистанцируются, а новые представления о художественности в большей степени отождествляются с понятиями «выразительное», «занимательное», «убедительное», «оригинальное», «интересное» (или «прикольное» на новейшем молодежном сленге). Эти новые тенденции в искусстве и его теории вдохновлялись идеей творчества, свободного от панлогизма, не спрямлявшего парадоксальность реального мира, но обладавшего способностью вобрать в себя все его нерациональные стороны. По мнению Ф. Ницше, любые прекрасные формы эксплуатируют изначальную «сладость иллюзии и умеренности». В современном искусстве «вообще нельзя принимать в расчет категорию красоты, хотя заблуждающаяся эстетика, занимающаяся заведенным в тупик и вырождающимся искусством, привыкнув к понятию красоты, все еще продолжает делать это» [5, с. 204].

Все частные споры и дискуссии в итоге восходили к глобальной дилемме: что хотела бы прочувствовать публика — *власть действительности* (враждебной, бесчеловечной, опасной), которую художник вскрывает и анализирует, или же *власть искусства как мира, преодолевающего и нейтрализующего действительность*? Совместить и то и другое, как это демонстрировало искусство прошлого, в новых условиях было невозможно. Из этого следует, что ризоматическое сознание — одновременное сосуществование параллельных ориентиров, при котором ни один не является доминирующим — зародилось уже в это время. Культурные основания, дававшие жизнь большим стилям в искусстве, были утрачены. При всей калейдоскопичности ризоматическое сознание в искусстве и в культуре взяло на себя функцию формирования новой картины мира. В этом отношении оно демонстрировало не только крах опор, но и потенцировало поиск оснований в малых мирах; служило разворачиванию целого спектра возможностей. Началось сосуществование разных художественных миров, каждый из которых был правомерен и каждый из которых культивировал собственную модель человека, по-своему обоснованную.

Такие, к примеру, неклассики, как прерафаэлиты, искали опору в девственном царстве позднего Средневековья, акцентируя «неземные, загадочные, экстатические состояния». Однако на деле



Эгон Шиле. Автопортрет со склоненной головой. 1912

внимательный зритель видит, что плод творчества и Г. Россетти, и Д. Миллеса — это сакральные сюжеты, написанные десакрализованным сознанием. Прерафаэлиты каким-то образом удерживались на пограничье высокого эстетического вкуса и желания производить массовый эффект. Оттого их «новая чувственность» иногда имеет привкус глянца, а их новая живописность порой переходит в самодовлеющую декоративность.

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

Третьи нонклассики, О. Домье и Г. Курбе, — апологеты реализма, жизненной прозы, порой утрированной, порой гротескно-эротичной. Но и такое прочтение мира правомерно, убедительно, несет свою правду. Или же столь авторитетный сегодня их современник П. Сезанн. Вещественность его картин — это само первозданное бытие. Картины Сезанна наполнены созерцанием в самом высоком смысле слова. Но это не созерцательный

О.А. Кривцун
Неклассическое
искусство: антро-
пологические
аспекты

ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА

покой художественной иллюзии предшествующих классиков. Станковизм Сезанна с его сосредоточенным желанием представить «истину в живописи» — своеобразное претворение пантеистического чувства предметного мира, нащупывание его надличностных, объективных оснований. Произведения Сезанна сложно написаны: пространство его картин всегда перенапряжено.

Все перечисленные опыты по-своему равновелики. Можно даже утверждать, что поиски новой художественной лексики на рубеже XIX–XX веков по-прежнему происходили на фоне пие-тета перед идеей *творчества как приращения бытия*. Но здесь уже очевиден многовекторный поиск, отражающий весь мысли-мый спектр интересов самого человека. Теперь уже никто не пре-тендует на истину в последней инстанции. Кончилось время так называемой «обязывающей эстетики». Художнику отныне прису-ще чувство, что он сам гораздо больше знает о человеке, чем все представители «выводного знания» — ученые и философы. *В то время как философия искала истину, искусство уже заключало ее в самом себе.* Убежденность в этой важной идее стремительно росла по экспоненте вплоть до нашего времени.

Непрерывное, десятилетие к десятилетию, наложение худо-жественных практик явилось причиной того, что уровень энтро-пийности (избыточности) элементов художественного языка стал резко возрастать. С одной стороны, состояние культурной избы-точности и многогранности — это, безусловно, условие обеспе-чения свободы современного человека. Каждый находит свое, сам производит селекцию, «прислоняется» к любимому художествен-ному течению или же множит свои пристрастия, избирает состоя-ние «плавающей идентификации». Так или иначе, *избыточность, одновременность, simultанность художественных жестов, языковых приемов активно способствуют развитию гибкости нашей психики, нашего мышления.* Разнообразие композиций, парадоксальные связи, не прямые логические ходы, смещения, соседства — все это мощный ресурс самопревышения, который дарит человеку художественное воображение. Такого рода ситуа-ция «культурной робинзонады» длится и по сей день. С другой стороны, уровень культурной избыточности — это шквал ско-рых поделок, претендующих на звание искусства, произведений на потребу публики, что грозит опасностью затопления высокого усредненным, провинциальным, доморощенным.

Усваивая способы обращения с различными художественными творениями, человек обретает возможность проигрывать новые модели сущего и его связей, по-новому оценивать роль детали, фрагмента, схватывать новые типы целостности, соединять ра-нее несоединимое в своем сознании. Именно в этом заключается

обратное креативное влияние художественных поисков неклассического искусства. Психологи установили такую закономерность: разглядывание сложной и непонятной живописной картины, незнакомого композиционного пространства тренирует способности гештальта, то есть схватывания в единую структуру первоначально, казалось бы, разнородных, несовместимых элементов. То же самое и в музыке — когда восприятие следит за сложными превращениями мелодии, за противостоящими ей голосами, контрапунктом, то мышление слушателя проходит все перипетии и метаморфозы, которые прошло мышление композитора, художника.

Таким образом, необычность, оригинальность художественного языка на любых этапах истории тренирует и расширяет способности воображения человека. Развивает его ассоциативный аппарат, помогает ему разбивать формулы обыденного сознания. В итоге неклассическое искусство преобразует сами мыслительные структуры человека, переориентируя их на видение *ацентричного мира*. При этом гуманистический смысл не утрачивается, новейшее искусство не «сбивает человека с толку». Напротив, надламывая, казалось бы, незыблемую «антропную норму», укорененную в привычных языковых формулах, новое творчество в лучших своих образцах помогает адаптации человеческого сознания, его включению в непростые приемы осмысления сущего.

То, что и сегодня мы оцениваем как поиск новой выразительности — совмещение разных приемов письма в одной картине, принципы коллажа, соединения образов и аллегорий разных эпох, недосказанность, — отражает важные сдвиги в закономерностях человеческого восприятия. В частности, уже Г. Аполлинер, анализируя способы усложненного письма в современной ему живописи и поэзии, высказывает такое наблюдение: «Современный поэт вмещает в одну строку то, что прежний — размазывал на четыре строфы».

То же самое происходит и в модификации изобразительных форм: насыщенность пластической памяти человечества побуждает авторов к особому лаконизму. Все это — фиксация особого уровня плотности ассоциативного аппарата современного человека, для которого уже один только намек моментально воссоздает *целое*. Это такое состояние сознания, которому не требуется столь подробное изложение, как в прежние века, поскольку художественная память и внутренний словарь ее символов существуют в постоянном перетекании друг в друга и взаимодействии. И когда мы говорим о таких новейших языках искусства, как *бриколаж, открытая форма, дословность* (способы выразительности до, между, вместо конвенциональных знаков), *мультирецепция, симультанность*, то оцениваем их как важные художественные

О.А. Кривцун
Неклассическое
искусство: антро-
пологические
аспекты

■■■■■■■■■■
ОБРАЗЫ
ЧЕЛОВЕКА
■■■■■■■■■■



Борис Григорьев. Портрет режиссера В.Э. Мейерхольда. 1916

эквиваленты уже действительно существующего в человеческом сознании. То есть видим в них новые замеры языком искусства того, что свершается в человеческой памяти, в воображении, в человеческой интуиции.

Подобные новые тенденции в искусстве и в его теории вдохновлялись идеей творчества, свободного от панлогизма, не спрямлявшего парадоксальность реального мира, но обладавшего способностью вбирать в себя все его нерациональные стороны. Безоглядно превращать в языке искусства остроту и сложность «неевклидовой геометрии», видеть себя и мир как пространство трудноосознаваемой кривизны. Таковы, к примеру, импрессионисты Э. Мане, Э. Дега, О. Ренуар, К. Моне, П. Пикассо, А. Матисс и другие, убедительно утверждавшие правомерность субъективности и

относительности человеческого восприятия, делавшие цвет, свет, воздушное пространство, форму автономными составляющими своего языка.

То же самое было и в так называемой неклассической музыке, размывавшей и даже отвергавшей принципы классической гармонии, культивировавшей непривычные интервалы, диссонанс, атональную музыку, претворяя в своем звучании, по словам консервативных современников, «невропатические состояния», отвергая принципы мелодизма, часто выстраивая все произведение исключительно на сложных ритмических принципах, тембровых мазках вне мелодической основы. В этом отношении показательны (и в свое время жестко раскритикованы) произведения Р. Штрауса, А. Шёнберга, И. Стравинского, А. Берга, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, П. Хиндемта, Э. Кшенека, О. Мессиаана, Б. Бриттена и др.

Аналогичное происходило и в живописи. Незыблемое, казалось бы, академическое понятие «цветовая толерантность» уходит с авансцены теоретического искусствознания как отжившее. Новые художники смело сталкивают насыщенные тона: коричневое и синее, ярко-зеленое и красное и т.д. Такая практика характерна для столь крупного течения, как экспрессионизм, возникшего в самом начале XX века и протянувшего свою эстетику выразительности вплоть до сегодняшнего дня.

Хрестоматийные тексты в старых учебниках повествуют, что экспрессионизм возник как «болезненная реакция на уродства цивилизации начала XX века, на Первую мировую войну и революционные движения». Но такое объяснение — поверхностно, схематично, оно фиксирует лишь изображение вне его сложного выражения. Да, первые авторы экспрессионизма — поколение, травмированное бойней мировой войны. Однако в своих произведениях они не транслировали увиденное, но являли собой новый тип художественного сознания, выражавший необычными средствами тот новый мир и того нового человека, который занял место классических форм.

Экспрессионизм в XX веке представлен во множестве художественных форм, включая живопись, литературу, театр, архитектуру, музыку, танец, кинематограф. Преобладание негативного строя образов само по себе ничего не говорит о силе и влиятельности этого художественного направления. Ф. Марк, Э. Нольде, Э. Кирхнер, М. Пехштейн, О. Мюллер разработали собственные приемы изобразительного языка. При помощи угловатых, искореженных линий, быстрых и грубых мазков, кричащего колорита, контрастных цветов художники выражали состояние взвинченности, зашкаливающие эмоции восторга, негодования, ужаса.

О.А. Кривцун
Неклассическое искусство: антропологические аспекты

ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА

Течение экспрессионизма (в частности, творчество художников, близких группе «Мост», основанной в 1905 году) демонстрирует колоссальную энергетику, которую возможно объяснить, лишь тщательно описывая используемые мастерами средства. Действительно, экспрессионисты возвели роль цвета до *самоценной составляющей* произведения. Казалось бы, столь обильное использование «ударных» тонов — кирпичного, пламенно-красного, глубинно-синего, фиолетового — ничего хорошего не сулит: все они как будто бы излучают вибрации тревоги, это действительно физические свойства, несущие в генетической памяти человека импульсы возбуждения и даже раздражения. Но вдруг каким-то фантастическим способом собственно *физическое воздействие цвета, не переставая быть таковым*, одновременно переходит в *символическое*. И тогда на первый взгляд мрачное, тяжелое настроение в портрете уже прочитывается как медитативное, самоуглубленное. Скошенная композиция, накрененные фигуры, предельное (часто крупными, пастозными мазками) сгущение и кристаллизация природных стихий — воздуха, воды, ураганного ветра, свинцовых облаков — обнаруживают своеобразный сезаннизм экспрессионистов.

В приемах письма экспрессионистов видна редукция центральных и фоновых образов к трапециевидным формам, конусам, квадратам. Все эти находки визуально опредмечивают энергию: там, где у импрессионистов явлены легкий бриз и свежий морской ветерок, у экспрессионистов накатывает буря или готова взорваться затаенная, сокрытая сила. В произведениях последних звучит густая, почти оглушающая мощь органа, кажущаяся зыбкость атмосферических явлений модифицируется в их твердость, символизируя то ли властность мирового духа, то ли величие человека, умеющего устоять в тяжелейших условиях. Разумеется, у мэтров экспрессионизма есть и самоирония, и растерянность, но главное в их произведениях — это колоссальная *воля к жизни*. Перед нами явлен высокий творческий образец энтелехии, позволивший художникам, не поступаясь искренностью, детонировать душевное состояние из мира абсурда в мир не-абсурда. Продемонстрировать в качестве главного основополагающего смысла произведений огромную силу духа, значительность, «самостояние» своих моделей, пейзажей, натюрмортов.

Названные смысловые акценты, несмотря на хрестоматийные искусствоведческие заклинания о «болезненности» и «душевной изломанности» экспрессионистов, непостижимым образом — вне убедительных концептуальных авторских программ, вне конвенциональной художественной символики — пробиваются к сердцу зрителя. Интересно, что всякий раз размышляя

о секретах воздействия такого типа художества, не решаешься применить для его оценки столь высокое и хрупкое понятие, как «аура». Скорее перед нами явлены сильная энергетика, эмпатия, прямой эмоциональный удар, вызывающие глубокое влечение и симпатию к художнику тех, кто после этого удара устоял на ногах. Развивая и модифицируя эстетику экспрессионистского письма, состоялись как выдающиеся художники В. Кандинский, А. Матисс, М. Бекман, О. Кокошка, М. Веревкина, А. Явленский и многие другие, ставшие ныне классиками.

Важно понять: все переломы в художественном сознании живописцев, поэтов, композиторов на рубеже XIX–XX веков, конечно же, были мотивированы *как извне* (всем комплексом культурных идей в философии, науке, практике), *так и изнутри* напряженной работой с модификацией языка живописи. Новейшие художественные течения, каждое по-своему, меняли как само время, в котором жили, так и сознание воспринимающего их произведения человека.

Негативные образы в новейшем искусстве

Первое, что бросается в глаза, — в искусстве последних ста пятидесяти лет заметно возросла доля негативных образов. Но прежде надо попытаться ответить на вопрос, что мы определяем в качестве негативного в искусстве. Образы негативны с обыденной, моральной стороны или же с эстетической точки зрения? Как философия искусства сегодня способна интерпретировать острые, болезненные, гнетущие, образы Э. Шиле, Р. Магритта, Ф. Бэкона, А. Кифера, Ж.-М. Баския? Произведения упомянутых мастеров демонстрируют состояния болезненной эротики, одиночества, острой тревоги, экзистенциального тупика, едва ли не антропологической катастрофы. И тем не менее у всех перечисленных творцов — *сильное письмо*. В этом признании будут едины большинство искусствоведов.

Произведения названных выше художников XX века не вписываются ни в какой ожидаемый, привычный «формат», однако они полны какой-то скрытой витальности. Оказывается, живописцы сегодня не очень-то робеют, решая по-своему проблему «искусство и зло». Умеют творить ТАК, что искусство способно соперничать с жизнью, в любом ее обличье. Если восприятие таких произведений и не вызывает катарсис в его классическом понимании («очищение через страх и сострадание трагическому действию»), то во всяком случае полно сопереживания, эмпатии, вовлеченности в произведение. А это уже немало для того, чтобы можно было говорить о полноценном художественном контакте автора и зрителя.

О.А. Кривцун
Неклассическое
искусство: антро-
пологические
аспекты

ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА



Елена Аладжалова. Праздник 1 Мая. 1927

Возвращаясь к художникам-классикам, важно признать: при всех радужных надеждах и обещаниях Просвещение потерпело фиаско. Опора на науку как концентрацию высших рациональных способностей человека, как оказалось, не делает человека счастливым, не решает глобальных проблем и не исправляет большинства его недостатков. Проходят столетия, а в высоких и в низких сферах общества по-прежнему правят подкуп и коррупция, в основе «социальных лифтов» лежат не профессиональные качества, а личная преданность. Декларируемые ценности не имеют ничего общего с теми механизмами, которые на деле правят жизнью. В русле излагаемой темы надо понимать, что все перечисленное — характеристика не абстрактного социума, а во многом совокупность свойств самого человека. Эти свойства есть не что иное, как возобновляющиеся от поколения к поколению эффективные приемы выживания и соперничества — как человек их понимает и чувствует, однако чаще всего предпочитает об этом не говорить.

Еще веком ранее, до наступления эры нонклассики, раздавались голоса, подрывающие благостную картину представлений о природе человека. Яркой фигурой здесь выступил Б. МанDEVиль (1670–1733), автор нашумевшего произведения «Басня о пчелах». Английский мыслитель утверждает: «То, что делает человека общественным животным, заключается не в его общительности, не в добродушии, жалостливости или приветливости, не в других

приятных, привлекательных свойствах. Самыми необходимыми качествами, делающими человека приспособленным к жизни в самых больших, в самых счастливых и процветающих обществах, являются его наиболее низменные и отвратительные свойства» [2, с. 45]. В басне открыто разрабатывались тезисы, прямо противоположные возрожденческим установкам: «То, что мы называем в этом мире злом, как моральным, так и физическим, является тем великим принципом, который делает нас социальными существами, является прочной основой, *животворящей силой и опорой всех профессий и занятий* без исключения; и в тот самый момент, когда зло перестало бы существовать, общество должно было бы прийти в упадок, если не разрушиться совсем» (курсив мой. — О.К.) [там же]. В адрес тех, кто хотел бы возродить золотой век, Мандевиль с сарказмом замечает, что в таком случае они должны быть готовы не только стать честными, но и питаться желудями.

Жесткая концепция Мандевилля явилась попыткой прервать инерцию мышления, порождавшую штампы наподобие такого: «человеческая природа от рождения не хороша и не плоха, поддается совершенствованию». По-своему это был смелый шаг — непредвзято оценить человеческую сущность через всю сложность отношений биологического и социального, определяющую содержание реальных действий. Особое внимание мыслитель уделил роли цивилизации в этом процессе, которая сама нередко ставит человека в условия, провоцирующие авантюристность, смену ролей, готовность поступаться убеждениями или не иметь никаких убеждений.

Б. Мандевилля критиковали за то, что он не просто говорил о «маргинальных» сторонах человеческой личности, но фактически акцентировал их как универсальные, неизменные свойства его натуры. Косвенно в произведении Мандевилля прочитывается попытка в той или иной мере объяснить поиски, происходящие в это время в искусстве, не чурающемся негативных характеров и отрицательных героев.

Размышляя о нарастании феномена «ночного сознания» в искусстве, нельзя не упомянуть и важный тезис, содержащийся в работах Г.В.Ф. Гегеля. Философ рассуждает о том, что зло в мировой истории играет гораздо большую роль, чем добро. Это не означает в устах Гегеля, что большинство людей корыстны, недоброжелательны и полны пороков. Но означает, что политические интриги, авантюристность капиталистического предпринимательства, ставка на низменные качества человека чаще выступают детонатором социокультурных перемен, чем человеческая благонамеренность.

Особую проблему на пути понимания отношений искусства и морали представляет осмысление причин привлекательности для искусства аффективных сторон человеческой психики,

О.А. Кривцун
Неклассическое
искусство: антро-
пологические
аспекты

ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА

экстремальных порывов человеческой души, часто влекущих за собой тяжкие последствия и даже катастрофы. Очевидно, элементы «ночного сознания», проявляющиеся через экстремальные ситуации в произведениях искусства, в той или иной мере живут в каждом из нас. Негативный, остро конфликтный материал, привлекающий искусство, есть жизнь более богатая, чем та, которая дана нам в непосредственном опыте. Во многом подобное внимание искусства отвечает и глубинной потребности нашей психики. Зарубежные и отечественные психологи на разном материале неоднократно приходили к выводу, что инстинкт разведки, поиска нового, живущий в каждом человеке, способен порой даже превышать инстинкт самосохранения. Потребность выйти за рамки рационально освоенного, действовать рискуя, повиноваться внутренней стихии может оттеснить инстинкт безопасности. С одной стороны, несомненно, что любой организм стремится к равновесию и адаптации, но с другой — возведенное в абсолют равновесие грозит превратиться в стагнацию. Тогда и возникает стремление к нарушению адаптивности, стремление соотнести себя с более сложной и необычной ситуацией.

Потребность превзойти себя предполагает процесс усложнения навыков, обретение более многомерных возможностей. Внешние обстоятельства могут быть максимально благоприятны, не посылать импульсы тревоги, однако человек способен «без причины» расстаться с уютом и отправиться, к примеру, путешествовать на лодке в Атлантический океан или начать восхождение в горы, хотя это и сопряжено с риском для жизни. Об этой потребности как о глубоко природной, сущностной «эксцентричности человека», потребности выйти за данные субъекту границы много писали философы и психологи [см., напр.: 6, с. 31–58]. Именно бескрайнее пространство во внутреннем мире человека, все его поле возможного и делает его человеком, выделяет из остального мира. В философской антропологии такое выделение как раз и увязывается с «эксцентрическим», по выражению Х. Плеснера, положением внутреннего человека по отношению к самому себе внешнему.

Стремление внести разнообразие в обыденное, раздвинуть рамки последнего побуждает к переживанию того, что превосходит норму. Известный исследователь кино З. Кракауэр как-то заметил, что успех фильма во многом зависит от того, насколько хороший и яркий злодей в нем представлен и действует. Хороший злодей — хороший фильм; «это человек, которого вам приятно ненавидеть».

Можно ли говорить, что подобные зрительские установки свидетельствуют о неких порочных свойствах человеческой натуры, которые эксплуатирует искусство? Главный герой Герман в опере «Пиковая дама» П.И. Чайковского поет: «Гляжу я на тебя и



Пабло Пикассо. Спящая обнаженная (Мари-Терез Вальтер). 1932

ненавижу, а насмотреться вдоволь не могу». Вспомним и самого А.С. Пушкина: «Все, все, что гибелью грозит, для сердца смертного сулит неизъяснимы наслажденья». Очевидно, речь здесь идет о тех магнетических состояниях, которые эстетика может интерпретировать как *мрачное величие* и которые по-своему также притягательны. Более того, тяга к неизъяснимой метафизике, неизреченному, смутно предчувствуемому — это глубокая сущностная сторона художественного творчества.

По наблюдению авторитетного исследователя художественных потребностей Дж. Кавелти, обыватель в восприятии новых произведений ищет подтверждение уже знакомых ему норм, отношений, понятий. Он ценит произведения эскапистские, позволяющие уйти от действительности, не напрягаясь в распознавании незнакомой символики и лексики. Искушенный знаток искусства, напротив, готов к восприятию всей неоднозначности и сложности художественных решений. В артхаусном искусстве художественное претворение всегда непредсказуемо, в нем отсутствует конвенциональность, присущая «формульному» миру, оно требует удержания и совмещения в памяти многих ассоциаций, чувствительности к тонкой нюансировке. В результате восприятия артхаусных произведений живописи, литературы, театра многие проблемы могут остаться нерешенными, стать источником новой неопределенности и беспокойства для человека. Массовый зритель

О.А. Кривцун
Неклассическое
искусство: антро-
пологические
аспекты

ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА

хочет «прикрыть» незнакомое. Обыватель никогда не согласится признать внутри своего сознания и бессознательного существование противоречивых, неадаптированных свойств психики, которые открывают ему новые произведения. Знаток же хочет открыть незнакомое, не боится признать весь спектр побуждений действительно существующим *внутри него*.

С указанных позиций вполне понятно довольно резкое высказывание много размышлявшего на данную тему мудрого Т. Манна: «Кто разгадает суть и стать жизни в искусстве? Кто поймет, как прочно сплелись в ней самообуздание и необузданность? ...Наш мастерский стиль — ложь и шутовство, наша слава и почет, нам оказываемый, — вздор, доверие, которым нас дарит толпа, — смешная нелепость, воспитание народа и юношества через искусство — не в меру дерзкая, зловещая затея. Где уж быть воспитателем тому, кого с молодых ногтей влечет к себе бездна» [3, с. 214]. Действительно, в мучительном горниле творчества переплавлены необузданность и самообуздание. Страсть и культура. Инстинкт и чувство формы. Художник не знает прикрепленности к раз найденному. Хочет прорваться за открывшиеся горизонты. Да, его влечет бездна. Большинство людей живут так, чтобы скрывать от себя самих бездну. Ничто, довольствуясь видимостью надежности и защищенности. Ужас пустоты в обыденной жизни спит. Но только через переживание этого ужаса мы приходим к пониманию своей смертности, временности, ненадежности всех форм заботы о человеке, продиктованных цивилизацией. Приходим к осознанию собственной способности *быть*, невзирая на тяжесть открывшихся истин.

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

Что же ищет человек в страшном и угрожающем, в невообразимой пропасти? А может быть, это его темные стороны ищут выход своим негативным эмоциям? Подобный ответ не следует исключать. В значительной мере посредством искусства может происходить изживание страстей и пороков. Искусство в этом случае выступает в качестве зеркала, в котором человек видит собственное несовершенство. В художественном переживании человек может испытать на прочность свои убеждения и иллюзии. Перемещаясь в художественную реальность, он способен прикоснуться к скрытому от глаз беспощадному хаосу, готовому в любой момент взорвать каждую отдельную судьбу. Ощущая холодок



Хаим Сутин. Женщина в профиль. 1937

О.А. Кривцун
Неклассическое
искусство: антро-
пологические
аспекты

бездны в момент художественного восприятия, человек тем не менее не расстается с сознанием безопасности и дистанцированности от нее. Своеобразие художественного переживания-удовлетворения и состоит в том, что, с одной стороны, человек помещен в данную ситуацию, но с другой — остается вне ее. Данный механизм во многом определяет природу художественного катарсиса.

Таким образом, негативный (в этическом смысле) материал выполняет в искусстве важную роль. Так или иначе, через испытание аффектированными переживаниями происходит приобщение к самым разнообразным противоположным сторонам бытия, осуществляется процесс самоидентификации и социализации человека. Читатель и зритель фильтруют, отбирают те переживания и отношения, которые наиболее адекватны для их внутреннего мира. И вместе с тем убеждаются, что «в снятом виде» многие темные стороны и пороки присутствуют и в их собственном воображении.

Имеется еще одно объяснение внимания искусства к аффектированному, чрезмерному. Занимаясь «уплотнением» и концентрированным выражением больших человеческих страстей, искусство способно выявлять некие сущностные стороны бытия, которые в рутинном, повседневном существовании от нас ускользают.

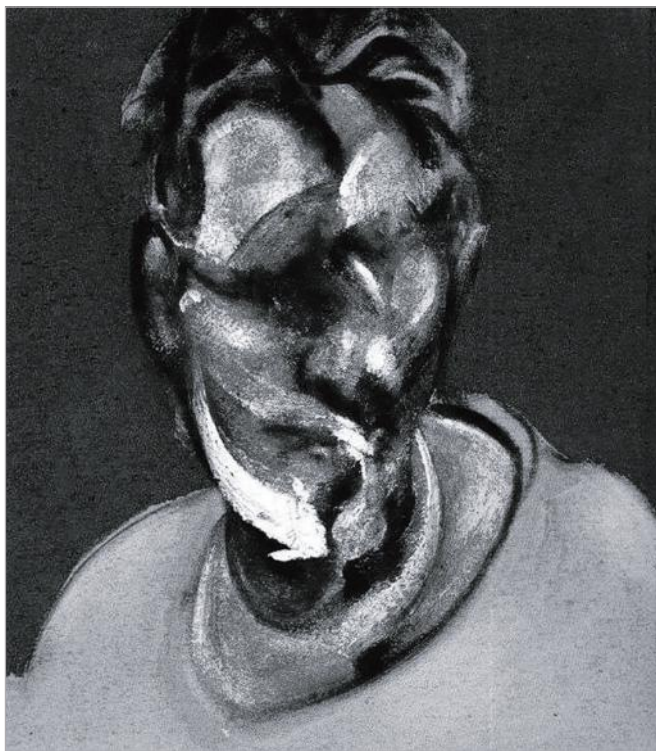
■■■■■■■■■■
**ОБРАЗЫ
 ЧЕЛОВЕКА**
 ■■■■■■■■■■

То, что в художественном мире выступает как невероятное, острое, сбивающее с ног, способно приоткрывать скрытые аспекты жизни, «тайны бытия». В данной связи Ж. Маритен считал возможным говорить об особой артистической морали, побуждающей художника к нравственно-рискованной пище. «Художник хочет вкушать от всех плодов земли, попробовать из всех ее сосудов и быть полностью обученным в опыте зла, чтобы затем питать им свое искусство» [4, с. 191]. Любознательность такого рода и есть движущая сила, толкающая художника на любой риск, заставляющая бесстрашно встречать бедствия, грозящие и ему, и другим. Философ полагал, что именно поэтический опыт художника «не от мира сего», наполненный разными аномалиями, в итоге побуждает его к эстетической добродетели. Сама же по себе добродетель не способна диктовать художнику верный поэтический выбор.

В довершение сказанного отмечу: возможно, мы переоценивали и продолжаем переоценивать социальные факторы, также частично питающие творчество. Надо признать, что возможные личные упаднические настроения того или иного автора, переживающего экзистенциальный тупик, — это одно, а его тяга, его *природная способность к творчеству* при любых условиях социума — это другое.

Сошлюсь на распространенное мнение по поводу творчества Ф. Бэкона (1909–1992). Большинство отмечают гнетущее впечатление от произведений этого английского художника, настойчиво, из картины в картину воплощающего человеческие образы, деформированные животными гримасами и конвульсиями. С картин Бэкона весь ужас мира вопиет зубастыми ртами и ободранными тушами животных, воплощается в перекрученной пластике человеческого тела. Если у Э. Мунка выражены протест, боль за человека, то у Ф. Бэкона налицо констатация, претворенная с невероятной выдержкой хирурга. Английский художник — человек без иллюзий. И тем не менее для этого стихийного экзистенциалиста творчество всегда было актом стоического противостояния ужасу бытия, абсурду реальности и агрессии социальной действительности. (Возможно, художник чутьем понимал, что живописное умение «поставить диагноз» уже делает человека хозяином положения.) Сам Бэкон весьма прозорливо подметил, что «сюжет не должен кричать громче, чем краски».

Ф. Бэкон страшен, катастрофичен, но почему-то его произведения хочется пересматривать. Не есть ли это критерий подлинности произведения, порождающий гипнотическое желание вернуться к нему снова? Живописец Бэкон посылает человечеству острый сигнал, фиксирует в жизни нотки разрушения и саморазрушения, апокалипсиса. Однако если художник заносит руку над полотном



Фрэнсис Бэкон. Портрет Люсьена Фрейда. Между 1965 и 1969

О.А. Кривцун
Неклассическое
искусство: антро-
пологические
аспекты

и вскрывает раны индивидуального и культурного Бытия — значит можно утверждать, что он уже не столько голос самого себя, сколько *глас Универсума*. Изобретая самобытный язык письма, Бэкон как творец способен «поставить диагноз». А это не так уж и мало. Мастер — и по его, и по нашему мнению — владеет ситуацией, сознает себя и хозяином, и участником, и созерцателем происходящего. Задает человечеству ориентиры, которые требуется осознать и над которыми хочется думать. Полагаю, данное утверждение справедливо и для понимания схожих тенденций в новейшей музыке, в театре, в литературе.

Для многих будет неожиданностью услышать, что говорит сам Ф. Бэкон: «Я думаю, что искусство — это одержимость жизнью, и, в конце концов, поскольку мы люди, наша самая большая одержимость — это мы сами» [7, с. 58]. Интересны и размышления современного выдающегося мастера Д. Хёрста (р. 1965), ныне пребывающего в самом расцвете сил: «Жизнь и смерть ведь есть во всем, не так ли? ...Люди заявляют: “Твое искусство говорит о смерти”. А ты просто отвечаешь: “Нет, оно о жизни”. Даже если уж на семантическом уровне: скорее уж смерть — это не заниматься искусством. Но *сделать по-настоящему негативное искусство*

* * *

Важнейший тезис антропологии искусства — *все утвердившееся, освоенное не может быть местом искусства*. Природа творческого акта как способность художника выйти за пределы себя, превзойти границы адаптированного мира расширяет горизонты мыслимого, постижимого. Современный художник открывает новые и новые зоны человеческой аффективности, всякий раз заставляя иначе работать наши чувственные и познавательные способности. Стилиевые шаги современного мастера упруги, резки, динамичны; они не раз выступали прогностическим «броском в будущее», предвосхищая грядущие человеческие состояния. Отсюда и тщетность деления современного искусства на «правильное» и «неправильное», что связано со стремительной модификацией эстетического, расширением спектра выразительных возможностей визуального, вербального, музыкального языков. По сути, *сама природа художественного творчества выталкивает художника в такие сферы, приблизиться к которым иначе (вне найденного им языка искусства) он был бы не в состоянии*, независимо от степени душевной и интеллектуальной концентрации, на которую способен вне творчества.



Дэмиен Хёрст. Демон с чашей. 2017. 18-метровая скульптура в отельном комплексе «Palms Casino Resort», Лас-Вегас. Фрагмент

О.А. Кривцун
Неклассическое
искусство: антро-
пологические
аспекты

Несмотря на проникновение в образный строй произведений новейшего искусства негативного материала, острые эксперименты по трансформации художественной формы, искусствоведение продолжает искать такие измерения, которые могли бы являть собой *устойчивые опознавательные признаки художественности*, позволяли бы осознать *современные критерии художественного качества*. Как уже упоминалось, для оценки высоты современных произведений искусства не всегда может использоваться классическое понятие катарсиса. Возможно, эффект сильного сопереживания зрителем произведений неклассического искусства, высокая концентрация внутренней энергии в момент восприятия могут быть более точно выражены посредством понятия *витальности искусства*, которое по своему объему превышает понятие катарсиса.

Таким образом, наличное бытие, заброшенность-в-мир, маркирующая роль страха, тревоги, ощущение человеком своей смертности, вносящее глубинные деформации в рефлексирующее сознание, — это всё факторы, не отягощающие роль и предназначение искусства, а заданная, то есть *естественная* среда его существования в современном мире.

Литература

1. Демиен Хёрст, художник в самом расцвете сил // The Art Newspaper Russia. 2019. № 74 (июнь).
2. Мандевиль Б. Басня о пчелах / пер. с англ. Е.С. Лагутина. М.: Мысль, 1974. (Философское наследие. Т. 59).

hidden vitality. A number of examples of non-classical art demonstrate that painters are not very shy, solving today the problem of “art and evil”.

Keywords: classical art, non-classical art, a new picture of the world, language of art, evolution of the language of art.

For citation: Krivtun O.A. Non-classical Art: The Anthropological Aspects // Chelovek. 2020. Vol. 31, N 4. P. 165–189. DOI: 10.31857/S023620070010936-6.

References

1. Demiyen Kherst, khudozhnik v samom rastsvete sil [Demiyen Kherst, an Artist in His Prime]. *The Art Newspaper Russia*. 2019. N 74 (June).
2. Mandevil' B. *Basnya o pchelakh* [The Fable of the Bees], transl. from Engl. by E.S. Lagytin. Moscow: Mysl' Publ., 1974. (Filosofskoye naslediye [Philosophical Heritage]. Vol. 59).
3. Mann T. Khudozhnik i obshchestvo [The Artist and Society]. Mann T. *Sobraniye sochinenii: v 10 t.* [Collected Works: in 10 vol.]. Vol. 10. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1961.
4. Mariten Zh. Otvetstvennost' khudozhnika [Responsibility of the Artist]. Mariten Zh. *Samosoznaniye yevropeyskoy kul'tury XX veka* [The Self-awareness of the European Culture of the 20th Century]. Moscow: Politizdat Publ., 1991.
5. Nietzsche F. *Stikhotvoreniya. Filosofskaya proza: per. s nem.* [Poems. Philosophical Prose: transl. from Germ.]. St. Petersburg: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1993.
6. Plesner X. *Stupeni organicheskogo i chelovek: Vvedeniye v filosofskuyu antropologiyu* [The Steps of the Organic and Human: An Introduction to Philosophical Anthropology]. Moscow: ROSSPEN Publ., 2004. (Ser. “Kniga sveta”) [“Book of Light”]).
7. Po suti — realism: Frensis Bekon, Lyus'en Freid i drugie v Moskve [In Essence, Realism: Francis Bacon, Lucian Freud and Others in Moscow]. *The Art Newspaper Russia*. 2019. N 71 (March).

О.А. Кривцун
Неклассическое
искусство: антро-
пологические
аспекты