

# ПЛАСТИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ: ЗОВ НАТУРЫ И ГЛАЗ ХУДОЖНИКА

© 2016

*О.А. Кривцун*

Пластическое мышление — это не вербальное, не понятийное мышление (в отличие от научного, экономического, практического), а *мышление в материале*: работа с фактурой масляного холста и его визуальностью (линиями, объемами, цветами) либо, если речь идет о скульптуре, в дереве, бронзе, камне. Во всех случаях это 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. Предвещивание смыслов предполагает участие не столько рациональных знаний, сколько способность к включению художественного переживания, ассоциаций, эмоций, архетипической памяти и т.д. Пластическое мышление проявляет себя через череду подготовительных этюдов, набросков, черновиков. Главная его проблема — как совместить “зов природы”. С одной стороны, уловить, что за органика “проклевывается” внутри изображаемых вещей и явлений. А с другой — преломить природу сквозь призму своего темперамента, наделять ее непреложностью индивидуальной творческой воли, побеждающей господствующие шаблоны и формулы. Непреложностью, которая начинает “высекать” искры символики, онтических значений из языка художественных форм.

Что в пластической выразительности живописи и скульптуры идет от эстетических свойств самой природы, а что рождается в лоне воображения самого художника — кардинальный вопрос творчества, искусствознания, антропологии. Понятие “пластическое мышление” в наше время — у всех на устах: у художников, искусствоведов, журналистов. Однако предметное, содержательное его наполнение — размыто. Поистине чем интегративнее понятие, тем больше оно распространено. Однако сам факт востребованности данного словосочетания показателен. Его используют, когда хотят отметить некие сущно-



**ИЗ ФОНДОВ  
КУЛЬТУРЫ**



**Кривцун  
Олег**

**Александрович** — доктор философских наук, профессор, академик РАН, заведующий отделом теории искусства Института теории и истории изобразительных искусств при РАН. Постоянный автор журнала.  
E-mail: o-krivtsun@yandex.ru

123



стные характеристики того или иного произведения, особенности авторского художественного воображения; употребляемое в той или иной публикации, оно служит гарантом подлинности, известной “высоты” предмета (произведения), о котором идет речь.

Сегодня не возникает сомнений, что пластическое мышление — не просто “зона” такого творческого посыла, в основе которого лежат рисунок, сюжет, повествовательность. В широком (нашем) понимании оно не противопоставлено “живописному мышлению” (по 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 всей совокупности визуальных характеристик формы*. Однако если одни визуальные объекты можно легко и свободно интерпретировать в категориях пластического мышления, то другие — нет. Те, другие — если покажутся зрителю хламом, средоточием случайности — не будут подпадать под юрисдикцию этого красивого и мягкого словосочетания “пластическое мышление”. Значит, последнее не только автоматически олицетворяет процесс художественного формообразования, а еще содержит в себе некий ценностный иерархический уровень. Нынешнее состояние искусствоведческой науки требует “разминания”, дифференцирования данного понятия. Внимания к тому, какие формы пластического мышления в современной литературе нашли большее воплощение, а какие требуют пристального анализа. Во втором случае речь идет о таких малоразработанных, но чрезвычайно важных понятиях, как *пластическая система, пластическая драматургия, пластическая деформация, пластическое чувство*.

Представляется, в заявленной теме можно выделить два аспекта:

- поиски и обоснование доминант пластического мышления в художественной практике современности, в широком плане — последнего столетия (преимущественно горизонтальный срез);
- выявление “линий влияния”, то есть сопряжений прошлого и настоящего, и одновременный показ того, что наисовременнейшие доминанты пластического мышления есть не что иное, как транскрипция пластических приемов и целостностей, которые уже были “нащупаны” в предшествующих стадиях искусства (преимущественно вертикальный срез).

Отдельный разговор о самом понятии “доминанты пластического мышления”. Всякая типология хромает. Именно поэтому всевозможные “классификации”, “типологии” бывают так уязвимы, слишком “спрямляют” тонкие художественные процессы. На мой взгляд, не стоит рассчитывать на то, что сегодня кто-либо сможет зафиксировать некий набор типов пластического мышления. Их безбрежное множество. Однако доминант —

не безбрежное множество, их мало. Полагаю, что каждая пластическая художественная доминанта — это определенная *мыслеформа*, дающая жизнь огромному спектру изобразительных вариаций. А, как известно, мыслеформа — это и есть архетип. Архетип отвечает на вопрос “что” (“что происходит”) 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 — очень важное дело, способное нам помочь понять нас самих. Что изобретается сегодня “с чистого листа”, а что — претворяется как память (“уснувшая, вытесненная память”), след, реплика прошлых культур? Такие “отклики” могут быть непрямыми — как известно, К.Г. Юнг в сновидениях африканцев обнаруживал фабулы европейских сказок.

Иными 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, 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 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. Причем яркие художественные находки в Новейшее время свершаются уже внутри самого искусства, как разведка новой выразительности, поиск неадаптированных приемов живописного языка. Иными словами, 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!), по своему эффекту превосходящие предыдущие.

Столетие назад наблюдение такой закономерности привело Г. Вёльфлина к заключению о том, что 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 приведенного тезиса убеждаешься еще больше, когда бродишь 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 — В. Ван Гог, П. Сезанн и П. Пи-



кассо. Думаю, именно им принадлежит право первородства в обретении современной живописью нового зрения, развитого последующими поколениями. Очевидно, что каждый из мастеров 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. Можно убедиться, что по-своему индивидуальные, замечательные произведения новой генерации художников Парижской школы: М. Кикоина, Д. Штеренберга, М. Кислинга, П. Кременя — все же продолжают черпать свою силу и энергию именно в эстетике упомянутых классиков. То же самое происходило и в отечественном искусстве: приемы “сезаннистского” письма, лаконизм и самоценная предметность Ван Гога вдохновляли творческие искания Н. Гончаровой, И. Машкова, В. Рождественского, П. Кончаловского, Р. Фалька.

Яркие открытия новой живописной выразительности случаются нечасто. Но когда это происходит — обретенные находки резонируют сразу во всех жанрах пластических искусств. И А. Матисс и П. Пикассо, испытавшие на ранних этапах творчества 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 интерьеров, формаобразовании в сфере моды). Можно даже сказать увереннее: многочисленные и старательные подражания мастерам первого ряда 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. Данная “сезаннистская” идея, несущая обновление приемам живописного письма, в начале XX века воодушевляла несколько поколений русских мастеров. Акцент здесь делался на эмансипации чувственности как безошибочного и непреходящего человеческого камертона. У Н. Гончаровой, М. Ларионова, П. Кончаловского, И. Машкова усилено внимание к стихийному, природному и даже “дикому” как альтернатива “сочиненности” не выдержавших испытания идеалов, стремление преодолеть лютые иллюзии прошлого. Художники старались работать “без посредников”, обращаться прямо к реальности, рассчитывать на

непосредственный эмоциональный отклик. От зрителя требовалось умение вжиться, всмотреться, впустить в себя токи, вибрации красок, живописной фактуры. Высота и значимость произведения искусства мыслились 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 намерение прорваться к бытию через заслоняющие его бастионы рефлексии, понятийности, знаковости. Художник ставил 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 видны потребность в универсальном решении, крупной форме, нежелание размениваться на мелочи. Мастер любит работать с крупными красочными массами, через свойства живописи передавая удесятеренную природную мощь своих моделей и предметов. Сцены собирания хвороста, сбора плодов на полотнах Гончаровой напоминают торжественные и монументальные обряды. Неуклюжие и приземистые фигуры, похожие на скифских “баб”, ведут тяжеловесные хороводы. Торжественность, мистериальность обрядового действия 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 яблок”, 1908).

Холстам Гончаровой присущ медленный ритм свершения действия: сосредоточенная продуманность кисти, тугие и вязкие краски — все это авторское шаманство сродни тусклым ступкам примитивной энергии, исходящей от ее угрюмых фигур. Поразительно умение мастера 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, а увлечение художницы примитивом с идеями почвенничества. Все это так. Однако уникальная роль Гончаровой в истории искусства состоит в умении через новые возможности пластики представить знакомое как незнакомое, наделить зрителя *новым художественным видением*. Такое видение, освобожденное от академической рутины, посягало на претворение мира, свободного от случайностей, декоративных приемов, стилизованной формы. Живопись Гончаровой удивительно *красива*, но это “*красота, что древним неизвестна*” (Ш. Бодлер). Это новый оригинальный тип пластического мышления, по-своему преобразующий сильные художественные импульсы, идущие от Сезанна. Живопись Гончаровой достаточно сурова: мастер отводит в сторо-



ну романтические иллюзии и сентиментальные настроения прошлого, предлагая скульптурную отчетливость рисунка, несуетную сдержанность взгляда и жеста, оставляя зрителя наедине с постижением архетипических глубин бытия.

Пристрастие русских художников к самоценному любованию вещественностью, к активизации звучания самих натуральных предметов также в известной мере можно оценить как новый тип пластического мышления. Уходят 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. Данная тенденция, проявившаяся в первые десятилетия, затем на протяжении всего XX 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, что составляет неистощимую жизненность природы, ее незыблемо отложившийся остов (“Сиена. Порт Фонтебранда”, 1912). Тонкость созвучий, оттенков, соответствий предполагает необыкновенную остроту и эмоциональность восприятия этого холста. И вместе с тем в нем налицо застывшая сила, значительность, великолепно переданный эффект “замирания времени”.

Триумф материи и плоти, радостного и сочного живого мира природы с особой силой выражен в натюрмортах Кончаловского (“Хлебы на фоне подноса”, 1912; “Хлебы на синем”, 1913; “Персики”, 1913). Здесь не просто постоянство характерного для художника мотива свежего душистого хлеба, но умение 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, который на полотнах наслаждается самодовлеющей материальностью. Живопись переполняется сочностью, весом, внушает ощущение вкуса и запаха, тактильного прикосновения. Зритель испытывает искомое состояние дикарски-наивного любования вещами, чувство 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.

У всех упомянутых мастеров обнаруживается 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, наив-

ность, а то и “душистую дикость” (А. Бенуа) их картин. Интересно запечатленный контраст между статикой моделей и интенсивностью двигательного, поступательного импульса в работе кисти художника позволял достичь на холсте ощущение взыскующей силы образа — сосредоточенное звучание в унисон “взвешивания” художника и “вызова” предмета. Такого рода искусство обладало огромной силой внушения; в нем преломлялась и углублялась витальность натуральных предметов, ускользающее 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 подобных условиях ни одна истина не мыслится бесспорной. Ярким явлением на этом фоне вспыхнуло творчество В. Кандинского. Оно также отмечено попыткой пробиться к силам витальности — но на других основаниях. Если Гончарова, Кончаловский, Машков мучались желанием создать нечто “непреклонное”, то в системе живописного мышления Кандинского проступают совсем иные ориентиры. Характер его поисков выявляет альтернативную линию художественной эволюции XX столетия. Здесь уместно вспомнить антиномию, о которой позже так остро писал блистательный искусствовед Н. Пунин: “Никто не хочет чувствовать, все бросились анализировать!” [5]. Определенность изобразительного ряда невозможна в контексте неопределенности Бытия. Размывание структурных основ мира стимулирует модуляцию зрения к скрытому внутреннему началу. Отталкивавшийся от этих идей Кандинский — отважный и одержимый творец новых смыслов. Мастер, как мы сегодня сказали бы, “переформулировки горизонтов мира”. Конечно, абстракция Кандинского не математична; она экспрессивная, взрывная, возможно даже порой лирическая. Тем не менее объективно абстракция у любого художника — это мера предельного обобщения. Это рентген интеллектуальных способностей мастера, его собирательная модель мира.

Но прежде чем прийти к абстрактным полотнам, снискавшим мировую славу, В. Кандинский, как известно, написал множество предметных полотен. Особо отметил бы несколько десятков выдающихся картин, созданных мастером в 1908—1910 годах в немецком городке Мурнау. Картины эти 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 указанного периода возникает понимание пространства как ритмически организованной среды, энергетического взаимодействия больших, не всегда отчетливых красочных форм (дом, небо, поле, река, лес). В них *сам цвет наделяется компози-*



ционной функцией. Причудливая логика пластических и колоритных решений уже в данных холстах свидетельствует о способности Кандинского к передаче исключительно живописными средствами сферы непроявленного, предощущаемого, трансцендентного. Это движение к отвлеченной форме выступает у Кандинского как *извлечение из природы*, ее “возгонка”, процесс “испарения” материальных форм. Интересно, что гораздо позже выдающиеся живописцы XX века (Вольс, Н. де Сталь, Г. Базелиц, Ф. Бэкон и др.) снискали себе мировую славу, заняв ту же нишу между “конкретной живописью” и чистой абстракцией. Но пионером здесь был Кандинский: вся его творческая эволюция показывает впечатляющую продуктивность подобных промежуточных, “смешанных” форм для современной оптики, зрительского воображения, спектра художественных ассоциаций.

Притягательность поздних абстрактных работ Кандинского объясняется особым умением русского мастера не столько представить на холсте 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 [см.: 7]. Синкопированный ритм колебаний *между* сполохами цветовых пластических элементов абстракции (к примеру, “Композиция VII”, 1913) дает толчок акту мгновенного вчувствования, интуиции. В данном живописном пространстве ощущается рождение некоей “новой гравитации”, позволяющей истончить художественное высказывание до состояния, когда его невесомость становится для нас важнейшим приобретением, человечески валентным, ценным состоянием. В итоге возникают удивительные взаимодействия, 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 первых десятилетий 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 практик правомерна, не монополизирует истину, эстетически и философски равноценна, хотя и основывается на совершенно иных предпосылках.

\* \* \*

Что же определяет высоту и подлинность открытий в пластическом мышлении современности? Какое-то особое пре-



творение пластической драматургии, вытягивающее из действительности ее сокрытую “формулу”? Если из истории искусства мы видим, что художник способен “быть окликнутым Бытием” (М. Хайдеггер), то в самом широком смысле можем утверждать, что *мир мыслит нами*. Вместе с тем данный постулат можно интерпретировать иначе: если мир мыслит нами, то у всякого большого художника есть свой “камертон в глазу”. Благодаря этому художник 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, в своем значении *равновесно* с посылом, идущим от природы. Такое наблюдение блестяще сформулировал М. Мерло-Понти: “Глаз художника видит мир и одновременно то, что недостает миру, чтобы быть картиной” [3].

А вот показательное признание Ж. Миро: “Когда первотолчок замысла 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” [цит. по: 8].

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, добиваясь выражения чувства, которое “побуждается телом” к мысли. С другой — *логос цветов, линий, светотеней, объемов, масс оказывается “самоизображающим”, 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” А. Матисса — в умении художника представить в картине красочную самодостаточную вещественность. Отобранные и изображенные автором предметы — своеобразные акупунктурные точки Бытия, явленные вне всякой символики, знак привязанности художника к жизни как его способность “быть окликнутым” Бытием.

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 — это проявление тяги к асинтаксическому пределу, к которому стремится любой язык. Когда старая идентификация становится непригодной, предпринимается усилие разрушить стойкие



мыслительные и эмоциональные связи, сами собой склеивающиеся в накатанные стилистические фигуры, привычные языковые формулы, что замутняют проникновение в сущность вещей. Рождаются поиски созвучия, которое способно *диссонировать*. Читаем слова А. Мишо: “Что я хотел бы научиться писать, так это флюиды между людьми. Всякий портрет — это компромисс между магнитным полем рисующего и рисуемого” [4, 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” [там же, 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 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, “расшатывание” необычной иконографией миметических предпосылок образа.

Даже концептуальное искусство, пережив 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: К. 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*” (курсив мой. — О.К.). Более того, этот европейский специалист совершенно справедливо полагает, что 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». К. 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” [2, с. 23].

И действительно, сегодня в отсутствии большого стиля, 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, — утверждает К. де Зегер. — ...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” [там же].

А вот показательное мнение Г. 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” (курсив мой. — О.К.) [там же, с. 28].

Поворот европейского внимания к пластике — очень 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. Но набирают силу и иные тенденции: в марте 2013 года в Париже работал очередной салон PAD (Pavillon des Arts et Design). П. Перрен, президент PAD, в последние годы стремясь найти для своего салона более адекватную нишу, пришел к выводу: 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*” (курсив мой. — О.К.). Перрен и старается дарить эту ясную всем красоту: «Сегодня все твердят:



“Дизайн, дизайн”, — всё 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: 6].

\* \* \*

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*. Видимо, проследивая всевозможные пластические вариации, следует принять во внимание догадку Г. Вёльфлина о том, что всю мировую историю искусства можно описать как *чередование классицизма и романтизма*. Это верная мысль. И она коррелирует с точкой зрения И. Винкельмана, членившего мировую историю искусств на “правильное” и “неправильное”. Очевидно, что в нарушениях нормы, в творческих деформациях наглядно-реального заключен глубокий смысл. Художник экспериментирует, пытается соединить несоединимое, слегка деформирует натуру — и вдруг возникает такое сочетание, такая неожиданная пластическая находка, которая заявляет автору о своей значительности, неслучайности. При всех пластических эпатажах и “приколах” в истории живописи остается не эксперимент сам по себе, а те пластические решения, что содержат в себе нечто сущностное, весомое. Через незнакомую пока выразительность время от времени являют себя новые способы организации “силового поля” картины, пока еще не всем понятные.

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

Не претендуя на всеобъемлющий охват, выделю ряд линий пластического мышления в языке современной живописи, интенсивно работающей над поиском новой выразительности:

- Тенденция, которую я обозначил бы как “мягкое распределение” картины, когда узнаваемые образы модифицируются в выразительные силуэты. А силуэты — также подвергаются сложной транскрипции, превращаясь в цветочные пятна, контуры, блики. Возникает как бы промежуточное состояние между художественной миметичностью и экспрессивной абстракцией. В то же время сильны и обратные приемы: пространство холста столь искусно насыщается переплетением цвето-

вых и пластических знаков, что при внимательном всматривании в, казалось бы, абстрактной картине начинает проявляться изобразительная структура. В обоих случаях это произведения, требующие от зрителя “насмотренности” глаза, богатой ассоциативности, воображения, сотворческого участия в игре и замысловатых переходах формы и метаформы.

- Прием “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. Прием “открытой формы” мобилизует эффект домысливания, зрительской импровизации, что предопределяет особую глубину, неоднозначность произведения.

- Способ *дословного* художественного письма (ощутимая тенденция не только современной живописи, но и кино, театра, музыки). 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, поэзии. Область дословного располагается вне очевидных символов и знаков, *между* внятыми формами и явлениями реальности, *за ними, среди них*. Это своего рода мягкая соединительная ткань, скорее предошущаемая, чем видимая; своеобразный “гул бытия”, живущий вне и “до” известных языковых конструкций. Дословное схватывается исподволь, но имеет глубокий онтологический статус, обнажает глубокие бытийные сущности.

- Практика, культивирующая посредством языка искусства *парадоксы и алогизмы нашего мышления* и культуры. Ее усилия связаны с намерением продемонстрировать огромное число неопределимых связей, случайных сопряжений, обуславливающих как жизнь индивидуальности, так и судьбы социума. Здесь востребованы приемы ташизма, сюрреализма, здесь возносятся культ интуиции как прозрения, не опирающегося на доказательство.

- *Декоративность* в поисках живописного письма, заметно усиливающаяся на протяжении всего последнего столетия. В расцвете декоративного начала проявлено стремление 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 еще факультативные линии формообразования. Специализи-



сты 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 данный процесс влияют два глобальных и противостоящих друг другу фактора — требование вкуса художника и желание нравиться.

Важны исследования и на такие темы: как сегодня соотносятся “правильное” и “неправильное” искусство? существует ли вообще понятие “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 не что иное, как полнейшая объективность” (А. Шопенгауэр). Сокрушающий устои К. Малевич как-то высказывал догадку: нечто *независимое от произвола художника* всегда наличествует в его творчестве. О том же чувстве *ведóмости* как главном камертоне, переплавляющем любые художественные интенции и рефлексии в радость, в удивление перед лицом мира, в чувство открытия бытия, писал и В. Ван Гог. Как отмечал мастер, достигнуть подобных целей в искусстве можно, лишь самоотверженно отдав за это всего себя: “Мы не чувствуем, что умираем, но сознаем, что мы — всего лишь звено в непрерывной цепи художников, и мы платим за это дорожной ценой — ценой здоровья, молодости и свободы...” (курсив мой. — О.К.) [1].

## Литература

1. Ван Гог В. Письма Л.; М.: Искусство, 1966. С. 354.
2. Катрин де Зегер не пугает красота искусства. [Интервью] // TANR (The Art Newspaper Russia). 2012. № 7.
3. Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1993. С. 98.
4. Пространство другими словами. Французские поэты XX века об образе в искусстве. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005.
5. Пунин Н. Новейшие течения в русском искусстве. Вып. 1. Предмет и культура. Л.: Изд-е Гос. Рус. музея, 1927. С. 7.
6. Садекова С. Сменив идеологию, парижский салон искусства дизайна набирает популярность // TANR. 2013. № 2 (11). С. 49.
7. Турчин В.С. Приблизительность как артистический прием: Опыт В. Кандинского // Феномен артистизма в современном искусстве. М.: Индрик, 2008.
8. Sweeney J.J. Miro. N.Y.: Art News Annual, 1954. P. 187.