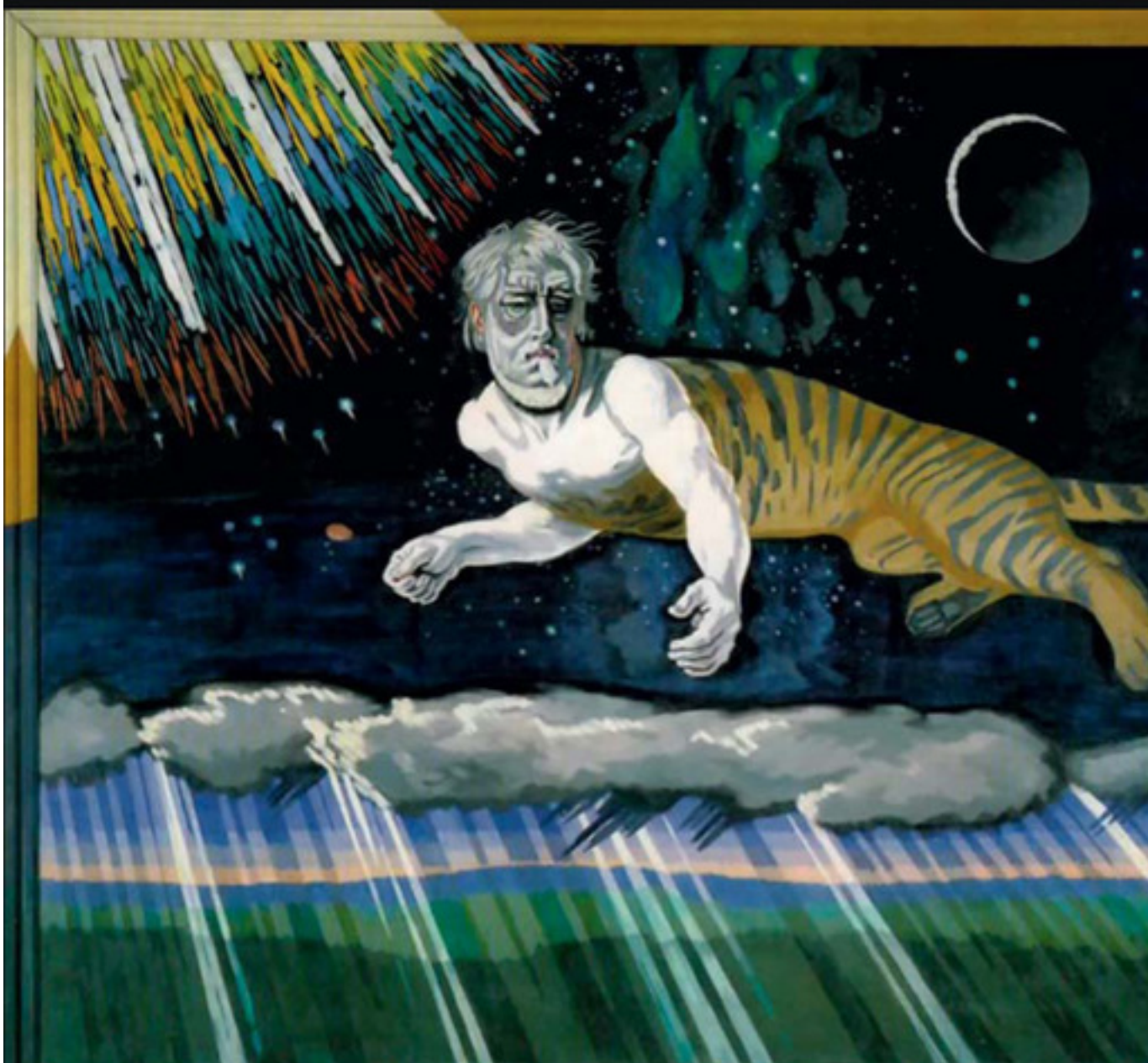
О.С. Давыдова

ЧЕЛОВЕК В ИСКУССТВЕ

Антропология визуальности



Ольга Сергеевна Давыдова

Человек в искусстве. Антропология визуальности

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=10423392
Человек в искусстве. Антропология визуальности. / Давыдова О.С.: Прогресс-Традиция; Москва; 2015
ISBN 978-5-89826-422-2

Аннотация

Монография О.С. Давыдовой «Человек в искусстве. Антропология визуальности» посвящена исследованию фундаментальной в области гуманитарных наук проблеме восприятия человеком своего внутреннего образа, выраженного художественным языком искусства. Опираясь на анализ визуальной иконографии, автор предпринимает попытку реконструкции духовного облика не только современного художника, но и артистической личности эпохи модерна (конец XIX – начало X века) – периода, в который были заложены многие эстетические и психологические основы, до сих пор продолжающие развиваться в области творческой репрезентации. В силу многоаспектности и междисциплинарности исследовательского метода, книга О.С. Давыдовой будет интересна не только специалистам, но и широкому кругу читателей.

Содержание

Постижение образа 7
Душа как «геном» искусства 12
Конец ознакомительного фрагмента. 18

Ольга Сергеевна Давыдова
Человек в искусстве. Антропология визуальности

Издание осуществлено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ) проект № 14-04-00254

Рецензенты:
М.Ф. Киселев, д. искусствоведения, член-кор. РАХ,
М.А. Петров, кандидат философских наук

На обложке: Йенс Фердинанд Виллумсен. Небесная Энигма (третья картина из серии «Умирающий Тициан»). 1938.

На обороте обложки: Tabaimo. Tabaimo: teleco-soup. 2011.

На авантитуле: Доротея Таннинг. Автопортрет. 1944. *Фронтиспис:* М.В. Якунчикова. Восход луны с ангелом. 1895.

Заставка перед текстом: Джотто. Оплакивание Христа. Роспись в капелле дель Арена (капелле дельи Скровеньи) в Падуе. Около 1305–1308. Фрагмент.

Концовка после текста: Доротея Таннинг. Правда о кометах. 1945

Постижение образа

Душа пребывает там, где внутренний и внешний мир соприкасаются…
Новалис

Пространство – это динамика воображения…
Пьер Сулаж

Всплеск рук, брошенный в голубую даль многовекового горизонта под крылатое эхо ангельской пассакалии, – таково долго тревожащее память впечатление, производимое страстным порывом «человека земного» к «человеку уходящему» на джоттовской фреске капеллы дельи Скровеньи (около 1305–1308 годы, Падуя), знаменующей приближение переворотной для всего последующего художественного развития эпохи Возрождения. «Оплакивание Христа» Джотто – один из ключевых образов выражения «любви к человеку», который дало европейское искусство у самых истоков своего перехода от строго религиозного понимания жизни к чувственно-душевному ее воплощению в периоды ренессансного и «постренессансного» развития. Плачет Иоанн Богослов, невыразимо глубоко скорбит Богородица, рыдают ангелы, самозабвенно отдавшись «слезам о человеке», хотя знают и непоколебимо верят в то, что «смерть – не мрак»[1], а путь к Преображению, Воскресению, к Богу. И все же на их глазах «слезы людские» – они плачут о «человеке». На древнерусских иконах нежный сердцем Апостол Иоанн также часто изображается с ликом, потрясенным состраданием. Но более всего, рядом с фреской Джотто вспоминается проникновенный образ «скорбящих сердец» из «Оплакивания Христа» Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря (1130-1140-е годы, Псков). Лирическая устремленность в касании щеки щекой, несмотря на отсутствие внешнего усилия, эмоционально потрясает так же сильно, как и экспрессивная патетика образов Джотто. В основе композиций лежат разные уровни психологизма, однако те чувства, на которых сосредоточено внимание фрескистов, акцентируют один регистр в восприятии «человека» – художественное отражение душевной субстанции в структуре его личности.

В древнерусском искусстве, – на потенциальном уровне служащем источником созерцательно-элегического настроения, присущего русскому эмоциональному типу в европейском творчестве, – искусстве, насквозь пронизанном духовным началом Божественного Света, глубина душевной (подлинной, но при этом временной, преодолимо земной) боли нашла свое художественное воплощение в таких композициях, как «Распятие», «Успение», «Положение во гроб», «Христос во гробе», «Не рыдай Мене, Мати», «Надгробный плач». Интересно отметить, что для последних иконографических сюжетов, объединенных темой оплакивания, в XVII веке использовали даже особое название – «Уныние»[2], – название поэтически-образное, хотя и неожиданное в этическом контексте сопротивления человеческого духа одноименному греху. Тем не менее, в данном случае «Уныние» – выражение «душевного», «сердечного» свойства (в западноевропейской традиции ему соответствует «Пьета» – piet – милосердие). Здесь «замешалось» не богословское или медицинское понятие отчаяния, здесь – область искусства, которому всегда дано чуть-чуть больше, чем узконаучному мышлению, и чуть-чуть меньше, чем сугубо религиозному (в самом широком, разно конфессиональном смысле его проявления). «Я не требую смерти разума, я жду лишь взаимопонимания»[3], – писал Вацлав Нижинский о том личном душевном импульсе, который исповедальным придыханием окружает любой эстетически самобытный художественный язык – танец, живопись, музыку.

Неслучайно разговор об искусствоведческих аспектах постижения антропологической проблематики мы начали с композиций, уже на иконографическом уровне концентрирующих все силы самоощущения на пробудившемся переживании незримой внутренней реальности, с болью заговорившей о своих правах на человека. Тишина сквера, окружающего капеллу дельи Скровеньи в Падуе, словно живой виток во времени, естественно отстраняет современность не только на расстояние удаленности железнодорожных путей, но и, по меньшей мере, на расстояние тех столетий, дистанция которых определяет уровень жизни души внутри нашей активно действующей внешней личности.

Привыкнув воспринимать время как движение (весь XX век прошел под скоростную увертюру в духе «perpetuum mobile» Мориса Равеля, Белы Бартока или Сергея Прокофьева), сегодня часто пренебрегают тем, что время – это еще и состояние, облик которого хранят формы искусства, говоря о сущностной ценности пауз. Конечно, «программное» переключение темпоритма уже на этапах подступа к произведению – исходящая извне помощь, смягчающая шок эмоционального прозрения, всегда переживаемого от соприкосновения с инобытием подлинного художественного мира. Одилон Редон метафорически заметил, что ухо – это орган, который принимает форму интеллекта[4]. В искусстве больших внутренних масштабов «ухо» – почти всегда душа, однако в эстетических и кураторских проектах начала 2000-х она зачатую кажется историческим атавизмом (один полюс) или модной мнимотехникой (другой полюс). Сразу подчеркну, что речь идет не о полной утрате душевной интуиции в постижении сложной структуры человеческой личности, но о доминирующих акцентах, под которые подпадает не только зрительское сознание, но и самоощущение самих художников. В 1915 году Сергеем Дурылиным совместно еще с шестью авторами был написал гротесково-карикатурный, но при этом «фаустовский» роман «Соколий пуп», в котором парадоксальным образом (правда с другими интеллектуальными акцентами) можно усмотреть не только черты начала XX века, но и близкие нашей эпохе гримасы скоростей, «рекордящих» пейзаж и «марафонящих» историю искусств. Именно пробег, как лейтмотив времени, во многом привел к процессу, нарастание которого с большой горечью можно отметить, начиная с конца 1990-х годов, – кажущейся дезактуализации истории искусств. Потеря деталей, обилие обратных метаморфоз, – от человека к животному, – нарастание пустой «телесности» на уровне модных приемов бесконечных обобщений форм, распространившиеся на концептуальном уровне в приемах художественного языка, изменяют и акценты зрительской практики, при которой выставки обозревают, а не рассматривают. Однако постижение поэтики художественного образа требует иного скоростного режима. В этом плане нельзя не отметить тех новых тенденций в попытке погрузить язык образов в пространство особой душевно субстанциональной реальности истории искусства, которые предпринимаются в последнее время Московским музеем современного искусства (например, выставки «Сны для тех, кто бодрствует», 1 марта – 4 ноября 2013; «Игра в цирк. Образ цирка в русском искусстве XX–XXI веков», 21 февраля – 6 апреля 2014) или проявились в программе 55-й Венецианской биеннале (1 июня -24 ноября 2013) «Энциклопедический дворец», разработанной Массимилиано Джони. Внутреннее сближение с символистским мировоззрением, очевидно наблюдавшееся в подборе произведений, всем своим романтико-метафизическим контекстом было ориентировано на пробуждение внутренней веры в непрерывность взаимодействий разноэпохальных художественных голосов.

Начав разговор с художественного образа «оплакивания», я вовсе не настаиваю на силе исключительно трагического опыта в постижении человеком своего духовного начала. Нет, искусство, конечно, живет и многомерной красочностью импровизационной радости игры, во внутренней атмосфере конфликтной современности, к сожалению, все чаще возбуждающей вопрос: «Куда исчезла пульчинелла?». Просто чувство утраты, в отличие от многих других переживаний, сублимировать невозможно. Одной из самых сильно действующих

и неотстранимых форм сближения «человека физического» с платонической реальностью души и является «оплакивание» – человекосодержательная пауза, вспышка света самосознания, контрапункт, в размышлениях человека о своем образе и подобии, такой же насыщенный и кардинальный, каким является «человек» в контексте смыслообразования и развития искусства. Смерть дает жизни «странное озарение», сосредотачивая и сердце, и ум на мысли о сущностных основах человека. Выдающиеся образы искусства, длительнее всего помнящиеся, ранящие своим потенциальным намеком на что-то в этой реальности недопонятое, всегда рождаются «из кульминации» чувства. По крайней мере, это присуще образам индивидуальным, творчески неповторимым, преломляющим видимый природный мир через субстанцию собственной художественной жизни. Проступающий в искусстве характер переживания мысли о «теле смерти» (Ап. Павел. Римл. 7: 24) обусловливается отношением человека к космогоническому устройству вселенной, его тяготением к тому или иному образному началу: «Человек не может оставаться только человеком: он должен или подняться над собой, или упасть в бездну, вырасти в бога, или в зверя»[5]. Если проанализировать искусство в пределах последних двух столетий (начиная романтизмом и кончая нашими днями), то можно увидеть, как настойчиво и жестоко развивалась борьба художественного мировоззрения личности с эмбриональным самоощущением организма за «человека душевного».

Конфликт чувственного и мнимого, конфликт жизни и ощущения смерти в жизни – одна из ведущих тем в европейском искусстве, фокусирующая творческое внимание на попытке адекватного образного выражения самосознания: «Побуждение, водящее рукой человека каменного периода, и ребенка, рисующего лошадку, – одно и то же; это – проявление мирового инстинкта “самопознания”, вернее – “самопробуждения”»[6], – писал в начале XX века Аполлинарий Васнецов о времени, когда в области постижения «структуры» человека начинали набирать все большую силу естественно-научные попытки осмысления его природы. Однако XIX век, в силу романтической веры в рукотворные образы, решительные ответы на вопросы о самоощущении человека в мире, его «положении в космосе», времени и вечности искал в религиозном, а чаще всего – эстетическом опыте. Начиная с эпохи Возрождения, инстинкт «самоопределения» все большую и большую свободу в искусстве давал психологическому выражению «настроения», ставшему одним из ключевых слов в логике развития художественных процессов эпохи романтизма и символизма. Антропоцентрическая система ренессансной эстетики, впустив в область духа чувственное начало эмоционально переживаемого внешнего мира, – неслучайно одним из главных теоретических тезисов этого времени является мысль о сближении поэзии и живописи (новая интерпретация горациева понятия «Поэзия как живопись»[7]), – заложила основы для творческого развития культа душевной жизни человека. Безусловно, на «человеке» были сосредоточены и предшествующие столетия, так как постижение мира неотъемлемо от отношения человека к себе. Однако средневековое искусство художественный акцент делало на отражении религиозно-духовного аспекта внутренней жизни, смысловую константу которого можно было бы сформулировать словами Святого Феофила Антиохийского: «Покажи мне твоего человека, и я покажу тебе моего Бога»[8]. Менее устойчивая душевная область в структуре человеческой личности теснее связана со стихией конечного времени, ему «сопереживающей» и субъективно выражающей эмоциональное постижение Высшего начала через опыт земной жизни. Именно это постоянно пульсирующее душевное переживание, о смятении которого свидетельствует современная позиция «человека антропологического», – и стало источником непрерывного самообновления художественного языка, с наибольшей пластической и семантической адекватностью выразившегося в романтическом мировоззрении. История искусства XIX века – века, внутри которого были заложены многие этические и эстетиче-

ские зерна современной картины мира (в положительном и отрицательном проявлениях), – в качестве смыслового кода к восприятию образа человека выдвинула «душу», «сердце». Художники XIX века (включая романтиков, реалистов, символистов и ранних абстракционистов) жили на душевном «этаже» личности, «глубоко внутри», как писал поэт и мыслитель-символист Борис Поплавский, «как будто на новой земле»[9].

Если исходить из современной антропологической картины и задаться вопросом, какие ключевые слова в художественном осмыслении человека можно было бы выделить на нынешнем этапе, то вряд ли в этом списке на полноценном уровне возникнет такая субстанция, как «душа». В лучшем случае – концептуальность, ген, «новая вещественность», виртуальность. От «флоральности» мы перешли к другим мотивам – картинам из мусора, отходов и свалочных деталей, формирующих портретный образ «человека трэш-арта»[10]. Подчеркну, что в данном случае речь идет не о художественно-эмоциональном качестве произведений, зачастую достаточно выразительных и правдоподобно передающих самоощущение наших современников (например, портреты и сюжетные композиции Бернара Пра или Тома Денингера), а о визуально проявляющемся принципе соотношения ценностного и материального ориентиров в самоощущении человека нашего времени, с азартом помещающего себя в «мусорный» контекст. Неудивительно, что в области внутренней жизни искусство конца XX – начала XXI века дает множество примеров представлений о человеке, как о механически конструируемой схеме, или, напротив, как о невротическом сосуде, наполненном электричеством перенапряжений. Регрессия духовного сознания, конечно, не устранила интуитивного знания о причастности человека «гену» вечности. Однако процесс развития образных метаний художников эпохи постмодерна симптоматизирует сбывшееся предвидение историка Василия Ключевского: «Пролог XX века – пороховой завод. Эпилог – барак Красного Креста»[11]. Достаточно, например, вспомнить «истероидный синдром» трехканальной видеоинсталляции «Маши Ша» «Моя мать» (2006, специальный проект «Сверхновая вещественность», Музей современного искусства, 24 сентября – 25 октября 2009 года) или замкнуто маниакальные портреты самопостижения Марины Абрамович – художницы, проникновенно мыслящей и во многом продолжающей развивать исповедально-субъективную линию развития искусства.

В метафорическом смысле, клиника – естественное художественное пространство человека, доведшего до апогея то кризисное отношение к вере в художественный язык образов, которое начинало зарождаться уже в XIX веке (отмечу, что в современном искусстве «территория клинического» интерпретируется не как отрицательная характеристика мироздания, а скорее, констатируется как неизбежная «инновационная» данность настоящего времени). Анализ художественных процессов в искусстве XX века свидетельствует не только об утрате человеком религиозно-духовного самосознания, о чем писал Ханс Зедльмайр уже с 1948 года, но и об утрате доверия к «человеку душевному», за которого на пределе символистских переживаний старалось удержаться романтическое мировоззрение, все более и более уходящее в область неофициального существования. Если искусство раннехристианское, средневековое, отчасти искусство эпохи Возрождения говорило преимущественно о «человеке духовном», искусство Нового времени о «человеке душевном», то основной смысловой вектор Новейшего времени символизирует устремленность к «человеку антропологическому» (научно объяснимому, даже если и сверхъестественному), что зачастую ставит художника, с его самоценной душевной жизнью, в страдательные условия социального недопонимания. Антропологическое «самоощущение» находит активное выражение в приемах воплощения иконографической структуры разных видов современного искусства, в частности, в артистически выразительных синтетических проектах группы «АЕС+Ф». Если же задуматься о скрытом психологическом подтексте, таящемся за многими

современными техниками (классическими или инновационными), формирующими визуальную «плоть» художественного образа, то приходишь к выводу, что их естественному возникновению в большой степени способствовало произошедшее в XX веке спрессовывание духовной перспективы, подведшее художника XXI века к возможности мыслить о человеке как об элементе дизайнерского коллажа или полузоологическом фрагменте органического естества (например, работы американской художницы Эллен Альтфест «Спина», 2008–2009, или «Голова и Растение», 2009–2010, Частный музей Томаса Ольбрихта, Берлин, и другие. Основной проект 55-й Венецианской биеннале, 2013). Причем, если не касаться области тревожных технических подсказок и симптомов в смысловой акцентологии произведений, то антропологическая поэтика подобной иконографической «фрагментарности» человека-объекта, человека-предмета, наделенного при этом беззащитной иллюзией внутренней сокровенной жизни или мечты о ней, способна вызывать органичное эмоциональному регистру художественного языка сопереживание.

Душа как «геном» искусства

«Что» же на определяющем уровне понимается под «душой» – субстанцией, служащей «мерой» человека в искусстве? Не погружаясь в богословскую проблематику этого вопроса, остановимся на той позиции, при которой искусство отражает душу на уровне созерцательной метафизики. Несмотря ни на какие протесты, манифесты и открытия, классическое западноевропейское и русское искусство, так или иначе, ориентируется или развивается в контексте христианской ценностной системы, на уровне знания включающей и свидетельства древней антропологии. Свидетельства эти особенно плодотворны на почве эстетического осмысления «человека чувствующего». В качестве примера можно привести многовековый опыт понимания «сердца» как центра внутренней жизни и душевных переживаний человека. Именно «сердце» ряд ученых считают ветхозаветными обозначениями личности[12], и именно о «страстях и муках сердца» будет говорить почти все поэтическое творчество, со времен Данте активно вступившее в сферу светской эстетики. Неслучайно, например, что в пространстве религиозно-символистской композиции Одилона Редона «Витраж» (около 1900, Музей Орсе) возникает образ Данте. Душа и сердце тяготеют друг к другу. Интересное статистическое соотношение употребления этих начал приводит архимандрит Киприан в учении о человеке Апостола Павла. Если слово «сердце» у «великого Апостола язычников» упоминается 52 раза, то слово «душа» – 16 раз, более всего употребляется слово «дух» – 146 раз[13]. Под прилагательным «душевный» Апостол подразумевает разные проявления человеческой личности. В контексте нашей проблематики интересно то, что в общественном гуманитарном и обиходном сознании их выражение связывается, прежде всего, с областью «искусства». Это и «жизнь индивида в отличие от жизни вообще», и «субъект жизни, личность», и «душа в отличие от тела», и «чувственная жизнь в отличие от духа»[14]. Исходя из этого, можно сделать вывод, что искусство, по свойственным его языку понятийно-вербальным границам, в основном выражает тяготение человека к Богу через сердце, через эгоцентрическое начало (отсюда частые поэтические жалобы), и развивается до пределов того, «что Херувимы закрывают крилами»[15], то есть до предела Духа как «средоточия религиозной жизни»[16]. В эпоху активного нарастания позитивистского знания о мире, связанного с онтологическими иллюзиями, внушаемыми научно-техническим прогрессом, знание и вера в единство человека как телесно-душевно-духовного существа еще глубоко коренились в личностном и общественном жизненном укладе: «Человек происходит от Бога <…> Обезьяны происходят от обезьян, созданных Богом. Бог создал самого себя. Я произошел от Бога, а не от обезьяны»[17], – писал Нижинский, так же как писал об этом Редон, изучавший эволюционные теории своего времени, однако, благодаря «чувству души», не считавшего человека звериным эмбрионом. Здесь же плодотворно вспомнить художественные образы Франтишека Купки, например, нимбовидное сияние таинственного духа жизни в его работе «Кувшинки» (1900–1902, Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду, Париж).

Развиваясь на crescendo романтического мироощущения, к концу XIX века «культ души» достиг высочайших степеней эгоцентрации образной сферы. По сравнению с целомудренными слезами Джотто, тема «оплакивания себя-человека» зазвучала с глубочайшим экспрессивным накалом, побуждавшим художников эпохи модерна создавать соразмерную «чувству души» поэтическую реальность. Причем и в прошлом улавливались те импульсы откровения, которые работали на пробуждение мистически чувственной патетики. «Даже в своих религиозных картинах я ищу человечески понятного…»[18], – писал Франц фон Штук,

«Пьета» (1891, Музей Штедель, Франкфурт-на-Майне, Германия) которого полна глубочайшей «гольбейновской» телесной драматургии, переживаемой на уровне душевно-психологического стыка «живой тьмы» (в творчестве Штука она почти всегда «живая») и неумирающего света. В романтико-символистской поэтической художественной реальности человек был и цветком, и звездами, и небом, и землей, и адом, и раем, и гностиком, и христианином одновременно.

Понимание специфики эмоциональной стихии искусства модерна требует определенного усилия как со стороны современного зрителя, так и со стороны исследователя, именно в связи с душевным аспектом ее проблематики, подвергшимся в XX веке в силу объективной историко-политической ситуации социальной секуляризации[19]. В конце XIX века поэтика художественного образа органично формировалась за счет внутреннего, а не внешнего импульса подобия, что переносило акцент с общепринятой символической знаковости на индивидуальную символистскую концептуальную содержательность[20]. Известно, например, что в древних мифологических представлениях вселенная уподоблялась человеческому телу и наоборот. Славянские предания в состав человека включают весь физический макрокосмос: глаза происходят от солнца, волосы от растений, жилы от корней, кровь от воды, кости от камней, ум от облаков. На уровне поэтической лексики – подчеркну не духовной веры, а душевного повествования о ней – подобные антропологические ассоциации входили и в христианское искусство – «У нас белый свет от Господа/ Самого Христа, Царя Небесного;/ Солнце красное от лица Божьего/ Самого Христа, Царя Небесного…»[21]. В эпоху становления научной антропологии во второй половине XIX века в области художественного мышления произошли изменения, при которых в системе пластических метафор стала доминировать концепция пронизанности всего мироздания не столько телесной, сколько душевной субстанцией человеческой личности. «Мировая душа» – лейтмотив символистской литературы и живописи. Вспомним, например, лирический образ одухотворенной природы в пейзаже М.В. Якунчиковой «Восход луны над озером» (1895, частное собрание). Вся вселенная преображалась сквозь ее «эфирную» субстанцию – как зачастую писали о душе в XIX веке. Именно это воодушевляющее предметный мир двойственное чувственно-«эфирное» начало («я как неисправимый сенсуалист»[22], – говорил о себе Сергей Дягилев), коренящееся в глубинах индивидуальной жизни, стало источником той многомерной поэтики уподоблений, которая характеризует ассоциативную стилистику языка модерна.

«Меня всегда влекло к мечтам»[23], – признавался Одилон Редон. К этому признанию мог присоединиться почти каждый художник романтико-символистского мироощущения. На расстоянии тысячи километров Виктор Борисов-Мусатов вторил французскому художнику: «…не разрушайте мой мир грез. Ведь я им живу, и он для меня лучший из миров»[24]. Витавшие в душе миражи укрепляло уединение, наделявшее пространство обратной вневременной перспективой. Не случайно именно тема отстраненности «отшельнического» мира художника от суеты времени проходит лейтмотивом и в заметках Жориса-Карла Гюисманса о Гюставе Моро[25].

Подобное осмысление взаимосвязи личности с миром послужило причиной особого отношения художников не только к видимому пространству но и к внешнему «человеку». В «Трактате о Нарциссе» (1891) Андре Жид, переживавший на тот момент символистский период, пишет: «Рай все время надо создавать заново… <…> Он скрыт под видимостью вещей»[26]. Горизонт взгляда художников модерна на человека не ограничивался «обликами», за ними искали высь и глубину. «Метаморфозная» сущность символистской природы, основанная на стремлении увидеть за внешним покровом телесности эфирный сверхчувственный пласт бытия, неизбежно обращала внимание художников на те архетипы вневременной

и вместе с тем живой одухотворенной силы, которые наглядно раскрываются в атмосферных образах пространства – в воде, небе, свете – во всем дымчатом, испаряющемся, струящемся, исчезающем, но не иссякающем. Эта «дымчатость», призрачность улавливалась и в человеке, отсюда такое обилие таинственных женственных образов-видений на полотнах художников XIX века, которые не столько символизируют идеальную героиню любовного сонета (это слишком упрощенное восприятие), сколько воплощают «субстанцию вечной женственности» как скрытого душевного начала жизни, в определенном смысле перекликаясь с «софиологией» В.С. Соловьева (подобные тенденции воплощают произведения Виктора Борисова-Мусатова, Мориса Дени, Федора Боткина, Анри-Эжена Ле Сиданэ, Фердинанда Ходлера, Джованни Сегантини и др.).

И метафорически, и буквально небо являлось смысловым резонатором композиций в творчестве художников-символистов, потому что они чувствовали его в себе. Вспомним, например, небесные миражи художников «Голубой розы» (Павла Кузнецова, Петра Уткина), с их поэтическими треножниками и перламутровыми звездопадами, несущими забвение страстей (композиция бельгийского символиста Жана Дельвиля на подобный сюжет так и называется – «Забвение страстей», 1913, частное собрание).

Реальность – это первообраз. Сущность же стилистических трансформаций языка символистов в том, что первообраз всегда вступает в диалог и поглощается прообразом: «Все стремится к потерянной своей форме»[27], -писал Жид в своей теории символа. Так и «человек» эпохи модерна искренне (до самозабвения и самоотождествления двух планов существования – бытового и творческого) тосковал и стремился к своей духовной форме, поддерживающей веру в право на собственный голос. В XXI веке в системе актуальных ценностей (претендующих на самодовлеющую современность и новизну) художник зачастую оказывается в ситуации мучительной раздвоенности перед внутренним выбором между субъективным переживанием образа-формы и объективным причастием модной временной стилистике, вырабатываемой «штемпелеванными» идеями заимствованной эстетической лексики. Конечно, на индивидуальном уровне противостояние личности, ощущающей в себе интонации скрытых начал, и виртуозной «магии» шаблонов – будь они идейные, чувственно-ассоциативные, идеалогические или концептуальные, – существует в любую эпоху, ведь искусство всегда само вырабатывает свои смыслы. В этом плане особенно показательно творчество молодых художников, в искусстве которых можно уловить своеобразно и самобытно развивающиеся поиски индивидуально пережитой образности[28]. Метафорический образ человека начала XXI века, рождающийся сквозь иллюзорную призму искусства, опосредованно ощутим, например, в поэтическом концептуализме художника Дмитрия Самодина, в музыкальной многомерности и внутренней сосредоточенности живописного мира Натальи Ситниковой, в интимном лиризме живописи Евгении Косушкиной и вдумчивой глубине пейзажных «портретов» Евгении Буравлевой. Непоказное ощущение метафизического «вакуума» внутренней реальности проявляется в фантасмагоричной «уединенности» образов Романа Усачева, в аскетической многомерности концентричных пространств Павла Отдельного и монотонно-емких горизонтов Егора Плотникова, в проницательно ассоциативном ритме романтических «виражей» визуальной поэтики фотографа Николая Рыкунова.

Примеры можно было бы, конечно, продолжать на разных возрастных и стилистических уровнях, однако вопросы «порыва» и «прорыва» зачастую живут в разных измерениях. Попытки преодолеть душевную отчужденность в современном информативно обнаженном мире все более естественно соблазняют компромиссами, при которых внешнее с легкостью представляется внутренним. «Срезая» вместе с кожей крылья «пегасу» вдохновения и упираясь в сухожилия, художник рубежа XX–XXI веков вроде бы и стремится по-прежнему летать на них в поисках «новой красоты», но за этой «новизной» все чаще ощутимо отсутствие масштаба духовного восприятия жизни. Наглядное воплощение этого болезненного

метания (подчеркну – на сущностном, а не поэтико-образном уровне) между материализмом и идеализмом демонстрирует программа одного из проектов Дэмиена Хёрста – скульптурная композиция «Легенда» и «Миф», выставленная в 2011 году на лужайке парка «Чатсворт-хаус» (Chatsworth House) в Дербшире.

В очерке «Набережная неприкасаемых», посвященном одному из наиболее притягательных для символистов городов – Венеции, – притягательных своею непоновляемой замкнутой в прошлом красотой, бесстрашно сливающейся со смертью, Иосиф Бродский заметил, что «человек есть то, на что он смотрит»[29]. Романтически настроенные художники смотрели на то, что вынесено за пределы земной топографии в сферу бесконечности, опорной точкой которой был след божественного начала в человеческой личности – след души. Поэтому не удивительно, обыгрывая известное речение Аристотеля, что, опираясь на эту зыбкую твердь (но и вода была когда-то твердью), символисты перевернули стилистику предшествовавшей эпохи, создав новый язык модерна. Эстетическая топография художественного восприятия мира в эпоху, совпавшую со временем первого серьезного развития антропологии как самостоятельной научной дисциплины, не укладывалась в географическую планкарту а совпадала с образной топографией души, с идеальным для ее уникального существования контрапунктом поэзии и реальности – контрапунктом, который в XX веке постоянно терял свою гармонию.

Стремление к непрерывному преодолению человеком материальной субстанции на теоретическом уровне подготавливалось идеалистическими представлениями о герое-индивидуалисте, витавшими в литературе романтического и символического направлений (в творческой среде особенный резонанс имели произведения Э.-Т.-А. Гофмана, И.В. фон Гёте, И.К.Ф. фон Шиллера, Новалиса, Теофиля Готье, Поля Верлена, Стефана Малларме, Шарля Бодлера, Эмиля Верхарна, Жоржа Роденбаха, Мориса Метерлинка, Генрика Ибсена, Михаила Лермонтова, Ивана Тургенева, Федора Достоевского, Габриэле д'Аннунцио), в философско-эстетических трудах Артура Шопенгауэра, Томаса Карлейля, Джона Рёскина, Ипполита Тэна (которых внимательно и критически читали в России, о чем свидетельствуют воспоминания, дневники и частная переписка Михаила Врубеля, Александра Бенуа, Константина Сомова, Виктора Борисова-Мусатова, Евгения Лансере и других), в ницшеанской идее о сверхчеловеке и бергсоновском интуитивизме. Концентрация внимания художников на попытке уяснения нематериального характера творческой энергии органично работала на усиление субъективного начала в образном рельефе произведений. Стоит отметить и еще одно направление, на общем уровне выразившее внимание эпохи к вопросам «души» – увлечение спиритизмом и антропософией. Издававшийся с 1906 года журнал «Вестник теософии. Религиозно-философский научный журнал» был известен и в артистических кругах. «Мирискусникам», например, проблематика журнала была знакома даже на уровне «родственных связей», благодаря антропософским интересам Анны Павловны Философовой, которой Сергей Дягилев приходился племянником (а Дмитрий Философов, заведовавший до 1903 года литературным отделом журнала «Мир искусства», 1899–1904, сыном). Даже поверхностный перечень представителей артистической богемы, увлекавшихся теориями Рудольфа Штайнера в России, включает такие имена, как Александр Скрябин, Андрей Белый, Максимилиан Волошин, Маргарита Сабашникова.

Справедливости ради отметим, что искусство давало более непосредственный опыт «обнаружения» души, чем теория, которая, не будь артистической чуткости к «миру духов», и в Скрябине проявила бы себя на том обиходном уровне, о котором с выразительной иронией писал Томас Манн в статье «Оккультные переживания»: «Фактически спиритизм как вера в духов, призраки, привидения, потусторонние "разумы", с которыми вступают в связь, обращаясь к поверхности стола, и притом лишь затем, чтобы в ответ получить откровенный вздор, – фактически, стало быть, спиритизм – это, можно сказать, лакейская метафизика,

наивная вера, не доросшая до представления об идеалистическом умозрении и даже в первом приближении не способная на эмоциональный взлет метафизики»[30].

В большинстве случаев в творчестве самих художников спиритуальное начало проявлялось на уровне пантеистически одухотворенного отношения к природе, даже если они и посещали соответствующие общества (Константин Сомов, например, посещал салон Лидии Зиновьевой-Аннибал, супруги Вячеслава Иванова, которая была особенно склонна к «гностическим занятиям» и «чудодействам»). В сборнике символистской поэзии «Цветник Ор. Кошница первая», вышедшем в 1907 году, ее трилогия «Алцвет», представленная первой частью «Певучий осел» (вариация на тему «Сна в летнюю ночь»), насквозь пропитана языческими дионисийскими интонациями. Интересно отметить, что «обиходный» спиритизм, подпитывая «массовое» сознание чувством ложной сверхъестественной проницательности, зачастую вступал в споры с искусством по части «творческого качества» проявления духовного начала жизни. Курьезный эпизод этих столкновений отражает дискуссия 1907 года, развернувшаяся в печати вокруг постановки Московским театром «Драмы жизни» Кнута Гамсуна: «Художественный театр устарел. Никого не проведешь сверчками и стульями! Нужна душа, а не стул, душа, а не сверчок, – голая человеческая душа. Быт умер, и душу грешно заслонять сверчками!»[31] В своем упрямом рвении к «глубинам», подойдя к крайним степеням поэтических уподоблений одного другому, искусство модерна постепенно развивало реакцию сопротивления бесконечности творческих метаморфоз. Логически закономерно, что XX веку досталась «оголенная душа». Кстати, о том, что «быт умер», ранее Георгия Чулкова (автора приведенной выше рецензии) заговорил Сергей Дягилев, переживший болезненное ощущение «ухода» прошлого во время подготовки «Историко-художественной выставки русских портретов» 1905 года. Но Серебряный век еще самозабвенно вдохновлялся верой в мнемотические силы души: «Умирающим в нас образам жизни мы можем даровать бессмертие их преображением в образы искусства»[32], – писал один из поздних его продолжателей Федор Степун.

Напряженное внимание общества к психологическим вопросам имело и другое практическое выражение. Сделав упор в атеистическую крайность, сугубый интерес к «душевной субстанции» проявился в профессиональной научно-медицинской сфере, открыв моду на теории типа «Гениальность и помешательство» Чезаре Ломброзо (1863, русский перевод – 1885). Став объектом исследовательских экспериментов психиатрической медицины (Г.И. Россолимо, В. Маньян), именно в конце XIX века «душа» начинает превращаться в страдательный элемент человеческой личности как инстанция, боговдохновенное религиозное существование которой ставится под знак вопроса резким перемещением ее свободы с «алтаря» на кушетку психоаналитики. «Фрейдизм», подменив душевно-индивидуальный «инстинкт самопознания» универсальными инстинктами психофизики, в немалой степени способствовал подрыву веры в художественную свободу образной стихии, что напрямую отразила изменившаяся иконографическая поэтика визуального искусства XX века. Попытки рассмотреть через лупу внутренне замкнутую в индивидуальности жизнь художника, найти унифицированные характеристики сложному комплексу душевных переживаний, вписываемых в удобопонятные схемы деления на темпераменты (например, «Психологические типы» К.Г. Юнга и современная соционика), в XX веке проникли и в сам творческий процесс. В пространстве художественной жизни можно совершенно отчетливо обнаружить (даже в рамках одного направления) диссонансный контрапункт противоречивого освоения данного подхода к образу человека и при этом «немотного» бунта против рационально-логического метода овладения душой. Вспомним, например, метафизическую живопись и сюрреализм, или исповедальную амплитуду душевных метаний «Красной книги» (1914–1930) самого Юнга, открывающую ход к пониманию трагического масштаба

антропологической борьбы за свободу «человека субъективного» от «человека объективного».

К началу XX века проблема личности стала тем метафорическим и смысловым фокусом, который, словно штормовая воронка, собирал вокруг себя энергетические волны окружающего макрокосмоса. В качестве визуальной параллели этой мысли обратим внимание, например, на построение композиции в портрете Эдварда Мунка «Фридрих Ницше» (1906, Музей Мунка, Осло), в котором фигура философа является узловым контрапунктом пространства. Однако на внутреннем уровне, хотя и шли колоссальные колебания «декадентского» характера, связанные, прежде всего, с нарушениями исторически выработанных ценностных норм жизни, личность еще не утратила своего божественного центра, коренящегося в душе. Искусство, став предметом культа, на одно время создало иллюзию возможности преодоления мысли о тщетности земной оболочки эстетически проговоренным языком мечты. Именно этим объясняется тот важный в истории эволюции изобразительной иконографии ход, который был сделан художниками от предмета материального (лежащего в основе натуралистического восприятия мира) к предмету одухотворенному (в основе символистского видения мира). Во всем этом было много поэзии, активно противостоящей позитивистскому натиску естественнонаучного знания о человеке, которое также подвергалось образному переосмыслению (в этом плане уникальные примеры дает творчество Одилона Редона).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.