

ЮЛИЯ КУЛЬПИНА

## ПРИМЕРНЫЕ ГЕРОИ НЕОКОНЧЕННОЙ ПЬЕСЫ

*Статья из каталога выставочного проекта «Действующие лица. Живопись двух столиц», организованного совместно Московским музеем современного искусства ММОМА и Фондом поддержки современного искусства АРТПРОЕКТ, представившего современную живопись двух крупных художественных центров России – Санкт-Петербурга и Москвы. Проект был осуществлен на грант Президента Российской Федерации для поддержки творческих проектов общенационального значения. В выставках принимали участие: Борис Кошелюхов, Олег Ланг, Люся Воронова, Анатолий Заславский, Наталья Нестерова, Александр Румянцев, Борис Борщ, Валерий Лукка, Дмитрий Плотников. Куратор проекта: Светлана Гусарова.*

Слово «провинция», возникшее в Древнем Риме, первоначально означало «побежденную страну». В русской культуре периферия противопоставлялась центру особым образом, словно составляя другой полюс культурной жизни: зачастую именно ей отводилось назначение сохранения духовности, традиции, гуманности. Советская провинция будто бы вновь приобрела статус побежденной страны, политика власти по отношению к столичной и провинциальной культуре была внятной и значимой составляющей советской системы. Провинция подвергалась унификации и обезличиванию, планомерно уничтожались *genius loci* – гении, души места. Столица вроде бы заняла место победителя. Ценой вопроса стал ее новый облик и новая сущность.

Москва обретала обличье советской столицы в постоянных изменениях и утрате прежних воплощений своей многовековой истории, в потере возможности оставаться собой. Так же и действующие лица ее новейшей истории оказывались перед выбором следовать существующим ценностям или же внутри этого пространства искать культурную периферию, молчаливо или открыто отвергая сложившееся. Там, где возможности для конформной позиции чересчур широки, там и напряжение в противостоянии проявляется особенно сильно.

Если позиции и действия диссидентов вполне ясны, то как выражается безмолвное несогласие? Игнорируя господствующую идеологию с ее сложившимися выразительным языком и формой, где обретать себя как не раздваиваясь, не диссоциируя личностно, не формируя в себе два типа поведения, для внутреннего и публичного существования, каждый раз заново конструируя свою идентичность, как не находиться в напряжении постоянного самоконтроля? Ведь понятно, что так или иначе, а творческая жизнь будет пролегать на границе этих двух миров, и человек останется неперемнной точкой отсчета, мерой всего происходящего.

Для советской и постсоветской московской художественной жизни взаимоотношения с социумом и связанные с этим особые возможности и ограничения неизбежно составляют основу творческой атмосферы. Их тщательно избегать, даже тщательно игнорируя, поскольку они, как воздух, наполняют пространство и могут в любой момент настойчиво о себе напомнить. Связанные с этим даже удаленные во времени обстоятельства все же входят в общую систему представлений. И ныне уже в постсоветской истории неизбежно (и что особенно заметно сказывается именно в столице) все то же «печальное двоегласие в существовании отдельных индивидуумов», о котором упоминал еще Салтыков-Щедрин или пояснял Герцен, считая что «мысль сосредоточиться в себе, оторвать пуповину, связующую нас с родиной, с современностью... является у людей после всякой неудачи, после каждой утраченной веры». Мысль, побуждающая фактически или духовно выбрать стезю эмиграции.

\*\*\*

...Однажды Поль Гоген, немало намучившись со своей жизненной неустроенностью и никогда не прекращавшимися непреодолимыми семейными сложностями, уплыл в Океанию. Горечь понимания того, что годами гнетущие его проблемы с этих пор станут лишь константой без возможности их разрешения, смешивалась с открывшейся возможностью обретения рая, возвращения, прикосновения к знакомой с детства дикой гармонии. В личном плане это предприятие было во многом безуспешным и безутешным, как и положено попыткам убежать от себя, от своей жизни, от действительности.

Для многих остается неразрешенным вопрос, являются ли внутренние эмигранты такими же беглецами, отвергают ли они реальность и что является для них реальностью. «Эта так называемая вторая культура... была явлением довольно занятым, потому что в ней куда в большей степени, чем в культуре первой, официальной (если она вообще тянет на понятие «культура»), проявилась главная тенденция русской культурной жизни – то-

ска по мировой культуре, этой тоски она и была порождением», – писал Бродский. А ежели так, то в переживании этой спасительной тоски даже гогеновские Таити и Маркизовы острова оказываются куда ближе – буквально на расстоянии вытянутой руки.

Экзотические цветы и птицы, люди, тихие и задумчивые, чей взгляд обращен в глубину своей внутренней жизни и чьи чувства изумительно просты. Линии-очертания, краски, яркие, необычно сияющие... Нет, это не про Гогена, написавшего нам с островов Океании знойный свет и тепло нескудной неги их обитателей. Таковы работы Люси Вороновой, видящей сквозь стеклышко свет рая.

И все же чем не гогеновские эти пылкие холсты все с теми же клуазонизмом, синтетизмом, певучим упрощением, обобщением форм и линий, слиянием видимого и ощущаемого, с утраченной перспективой опрокинутого пространства и высокой линией горизонта?

Чем не Французская Полинезия, этот щедрый цветущий край тепла и света, где цветом художница обозначила чувства самого пространства, в котором воздух, вещь и тем паче любая жизнь обладают своими эмоциями, движениями души! Линия – это и есть цвет, потому что она создается только контуром пятен», – писал Гоген. Цвет – это и есть видимая ощутимая витальность, как будто говорят нам картины Люси Вороновой.

Но здесь иные персонажи оживляют своим присутствием гогеновско-поленизийскую атмосферу. Люди в живописи Вороновой чутко прислушиваются к течению своей внутренней жизни, а при этом порой открыто заглядывают нам в глаза. Все эти мужчины и женщины будто знают, что существующая реальность не только зрима, что каждое мгновение наполнено не только нашими личными частными смыслами и мир не ограничен тем, что мы оказываемся способны воспринять в данный момент. И это их ощущение объемности и полноты реальности так же подлинно, как ощутима свобода, которая в какое-то время кажется потерянной. «Этот наш друг, – писал когда-то о Гогене Ван Гог, – любит дать почувствовать, что хорошая картина равноценна хорошему поступку. Он не то что бы прямо это говорит, но в общем трудно, имея с ним дело, не думать о какой-то моральной ответственности».

Работы Люси Вороновой убеждают, что действительность во многом зависит от нас, от наших представлений о мироустройстве в целом и от нашего взгляда, охватывающего детали и осколки мира и придающего смысл окружающему, выстраивающего определенную систему значений и значимостей и отрицающего в ней свою центральную позицию. Выходит, что, не покидая пределов внешнего мира, возможно не только очутиться в ином пространстве жизни, но и включить в этот мир других людей, которые, оказавшись в диковинной бытности личного мира художницы, становятся ему сопричастны, оставаясь там какой-то частицей своей души и своей жизни.

Добрый и неравнодушный мир Люси Вороновой. Возможность приобщения к нему дается художницей как дар, столь же бескорыстный и ни к чему не обязывающий, как робкий луч утреннего солнца, едва различимый голос ручья, слитого с другими звуками или ускользающий рисунок стремительного движения птицы. Художница в тихой простоте счастливо свидетельствует, что тот вечно искомый обетованный земной рай не только близок нам – он уже здесь.

\* \* \*

В 1950-е годы в творческих кругах излюбленным был анекдот, остроумный и трагичный в своих реальных намеках: «Москва, зима, снег... Мальчик играет в снежки, неожиданно попадает в окно, стекло со звоном разбивается. Из дома выбегает дворник с метлой и гонится за мальчиком. Мальчик, убегая, думает: «Зачем, зачем мне это все? Зачем мне образ уличного мальчишки, ведь я сделал все уроки и мог бы сидеть дома и читать моего любимого писателя Андре Моруа?»..»

Париж, дождь, грязь. Андре Моруа лежит на тахте, смотрит на серое небо в окне и думает: «Зачем, зачем мне это все? Зачем мне этот Париж, его богемная жизнь, эти грязные марокканцы, если я мог бы лежать в гамаке на Кубе и пить виски с моим лучшим другом Хемингуэем».

Гавана, солнце, ветерок, Эрнест Хемингуэй лежит в гамаке и думает: «Зачем, зачем мне это все? Зачем мне эта Куба, танцы, островитянки, когда я мог бы быть среди снегов России и беседовать о смысле жизни с моим лучшим другом Платоновым?»

Москва, зима, снег. Андрей Платонов, поправляя шапку-ушанку, бежит по двору за мальчиком и думает: «Догоню – убью!».

В этой истории характерный для советской действительности герой – интеллигент-дворник – классический

внутренний эмигрант, возвращает нас к мысли, что его личные ценности не являются частными, его личная тайна жизни не способствует отчужденности, его внутренний мир гораздо шире, объемнее того мира, что его окружает. В атмосфере живописи, насыщенной непререкаемой силой свободы, ощущаемой всегда и даже вопреки условиям видимой и очевидной реальности, чувствуется особое звучание надежды, свидетельствующей, что в поисках себя и своего рая вынужденная остановка может быть и хороша, и плодотворна, на поверку она таит возможность воспринять жизнь в ее целостной полноте, именно в этом, может быть, и заключена значимость отдельного акта в искусстве.

«Искусство – дар Бога, – убеждает нас Люся Воронова. – Оно сразу началось с прекрасного – наскальные рисунки. Искусство не эволюционирует, не становится лучше или хуже, оно становится другим. Разные языки говорят об одном – о любви, которая вмещает все». Другим языком, другой возможностью речи, способной выстроиться в тех же аксиологических значениях, видится живопись Дмитрия Плотникова.

При всем явном визуальном несовпадении двух художников обнаруживается удивительное и, в общем-то, неожиданно глубокое сходство Вороновой и Плотникова в их мироощущениях и истоках творчества. В своем понимании мироустройства они выглядят соплеменниками, расходящимися только в настроении своего творчества. Воронова задумчиво добра, Плотников воплощает свои миропредставления твердо, предельно открыто, энергетически вариативно, его живопись звучит эмоционально насыщенной музыкой момента, вмещающего в себя все бывшее до и случившееся после. Связанность жизненных явлений, всеобщность – основа мотива их творчества. Принципиально и сходство их в отношении к линии и цвету, как субстанциям, передающим информацию о внутренних токах жизни, к традиции авангарда с его трактовкой смысла и содержания живописи. Тема отрицания центральной позиции человека по-своему продолжена в произведениях Дмитрия Плотникова, нераздельно связывающего человека с тем жизненным пространством, в которое он погружен. Уплощенные силуэты, жесткие контуры – нарочито означенная граница мира видимого и невидимого, будто указывающая на вымышленность, надуманность существования этого пограничного состояния, необходимость искусственного разделения одного и другого. В воплощении этой идеи Плотников двигается дальше: он делает условной и границу между зрителем и изображаемым – делает условной плоскость самой картины, всякий раз приближая зрителя к тихому сокровенному разговору тет-а-тет, поражая силой своей искренности.

\*\*\*

Творческое сходство – все же явление скорее исключительное, особенное. Привычной другое: расхождения стали ключевой чертой, а совпадения носят случайный характер. Появление в отечественном искусстве последних десятилетий примет разобщенности, трудность и даже невозможность соединить разных художников в границах одного направления, стиля или даже обнаружить общность взглядов – свидетельства личной изоляции, интровертности и сосредоточении на личном опыте проживания действительности. Для московской культурной среды такие особенности становятся характерными, вырастая из советской действительности, они активизируются в постсоветское время.

В своем развитии внутренняя обособленная реальность обрастает подробностями, достоверными деталями, исходя из опыта жизни, потому, если совпадения возникают, они не случайны. Отражение личного опыта, «личной тайны» оказались не менее значимым даром, поскольку при все особенностях личного художественного восприятия основной темой становится близкая и понятная многим жизнь вовне, но данная будто с изнанки.

Мир с изнанки, мир «наоборот» часто проявляется чертами и признаками карнавальной культуры. Бахтин отмечал, что карнавальная культура, культура праздника, эпатажа, эксцентрики позволяла вести диалог с официальной культурой, идеологией и властью. «Карнавальный смех, – писал он, – также направлен на высшее – на смену властей и правд, смену миропорядков». Карнавал становился своеобразным эзоповым языком, выражая свой взгляд на мир дурашливо и, казалось бы, без претензии на свободомыслие, тем более на явное сопротивление. Для карнавальной культуры питательной средой стала «советская история дразняще-двусмысленная, трагическая, нелепая, человечески притягательная и кошмарно абсурдная», как писал о ней Александр Якимович в своей книге «Полеты над бездной».

Обращения искусства к примитивизму, к народной культуре стали заметны еще с 1970-х годов как центробежная культурная тенденция избегать «парадных форм». Грубый мазок без заботы об изяществе, фантазмагорические пейзажи и «книжные» темы – таков живописный мир Натальи Нестеровой, раскрывающей предельное

напряжение и особый драматизм поиска почти невозможного опыта в сердце обыденности.

Творчество Натальи Нестеровой тесно переплетено с литературой, отечественной и зарубежной поэзией и прозой, став порождением все той же тоски, о которой писал Бродский. Ее картины пропитаны своеобразным прочтением мировой культуры, в отдельных своих работах она дает даже ясные указания на определенные произведения или авторов. Но где-то между «строк» ее письма считаются заметки немецкой писательницы Кристины Вольф, доподлинно знающей, каким воздухом наполнены замкнутые на себе страны и давшей голос тому тревожному пространству, полному напряжения чувства и мысли. «Память – многоразовый нравственный акт», – пишет она, или: «Положиться на двусмысленность слова – такова заповедь», «Человеку редко бывает известна значимость наступившей минуты», «Странная нехватка своеобразия, присущая поступкам многих современников. Узнаваемость поведения возникает по вине обстоятельств» и наконец: «Уходи, смерть, а ты, время, остановись. Одиночество, которое никто со мной не разделит».

Мир абсурда, оцепенения, мучительной маяты, опустошенности, разлитый по полузаброшенным паркам, умирающим старым усадьбам, ставшим советскими здравницами, развеянный по морским побережьям – удивительно устойчивый образ в коллективной распределенной памяти советского поколения. Это могут быть и люди, собирающиеся вместе в молчаливом согласии, не нарушающем одиночества каждого. Нестерова постоянно выхватывает пограничное время дня и времени года, находя «ускользающий» момент нашего существования. Так же ускользают и ее персонажи. Они прячут глаза, скрывают свои лица в желании остаться неузнанными, неразгаданными и будто не желая нарушить своего внутреннего молчания, которым они полны. «Для меня жизнь – это просто трагедия. А маскарад – способ прикрыть трагедию, надеть веселую маску на искаженное лицо», – сказала когда-то художница. С годами внутреннее напряжение в живописи Натальи Нестеровой слабеет, почти мистическое безмолвие ее героев становится лишь явственней, ощутимей. Какое оно?

Трагедия, которую видит художница, сугубо социальна. В привычных обыденных сценках у ее героев, нет возможности для соприкосновения, нет выхода из одиночества, утрачен язык, который был бы взаимопонятным, полным, достоверным. Ее мир – белое письмо Барта, «где все социальные и мифологические черты... уничтожаются, уступая место нейтральной и инертной форме». Тем не менее в работах Нестеровой последнего времени нет безнадежности, ведь и спасительная горечь одиночества, и пережитые страдания в какой-то момент могут перерасти уже в другое молчание, насыщенное, глубокое, исполненное силы и оттого ясное многим. Теперь в ее работах присутствуют спокойное созерцание, умиротворение, тишина, и это явный признак преодоления одиночества опять-таки вопреки всему, вне логики внешней жизни.

\*\*\*

Внутренняя эмиграция приобретает осязаемые формы, проецируя разные варианты ухода: социального и профессионального – ухода в дворники и сторожа, душевного – в зазор между трагедией и комедией, ценностной переоценки, переосмысления внутренней жизни и своеобразного перерождения.

Что же это за существа в хаосе линий, видящие нас насквозь кружочками своих добрых и чуть смущенных глаз? Кажется, что и общаются они преимущественно междометиями. Нелепые, удивительно настоящие герои Олега Ланга. На первый взгляд они воспринимаются иллюстрацией к леденяще-веселому Хармсу:

«Человек устроен из трех частей, Из трех частей, Из трех частей, Хэу ля ля Дрюм дрюм ту ту Из трех частей человек. Борода и глаз и пятнадцать рук, И пятнадцать рук, И пятнадцать рук, Хеу ля ля Дрюм дрюм ту ту Пятнадцать рук и ребро А впрочем, не рук пятнадцать штук, Пятнадцать штук, Пятнадцать штук, Хеу ля ля Дрюм дрюм ту ту Пятнадцать штук, да не рук».

Кажется, близкая эстетика абсурда, каламбура и все той же карнавальной культуры, образ демонтированного мира, беспокойного, тревожного, невротичного. И вновь сами герои указывают, что видимость обманчива.

Хармс описывает определенные взаимоотношения человека и власти, которые могли бы быть определены единственным словом – страх. Общественные системы, меняясь, порождают все новые и новые страхи, страх зацепляется в подсознании, пропитывает собой всю жизнь. «Наш народ – алкоголик страха, – писал в свое время Померанц. – После тех цистерн, которые мы вылакали при Сталине, достаточно загнать в психушку одного – и у миллионов душа уходит в пятки».

Из этого страха Хармс уводит своих героев в ничто, представляя их жизнь апофеозом несуществования. Их гримасы ужаса и отвращения он прикрывает пустотой, равнодушием, смехом и нечувствительностью к же-

стокости, боли и насилию, исходящему от окружающего мира. Они становятся подобными тем инопланетным воннегутовским героям, которые живут только здесь и сейчас, для которых прошлое и будущее аннулировано, и уже ни к чему поиски надмирных смыслов, наличие совести в профанном признании текущего момента. Поэтому действия хармсовские персонажи осуществляют механически, словно в страдательном залоге, существуя в пустых формах отчужденного от них смысла.

При некотором сходстве образов плоский, одномерный, одномоментный, трагический мир Хармса фактически не имеет ничего общего с миром Ланга, насыщенным, глубоким, полным теней, света, цвета восстановленной реальности с ее сложной многомерностью и объемом. И те и другие герои существуют на границе внутреннего и внешнего мира. Но если герои Хармса подавлены внешним миром, постоянно агрессивно действующим явно и имплицитно, то у Ланга персонажи живут свободно, не чувствуя на себе избыточного влияния внешнего.

Герои Ланга – скорее антиподы персонажей Хармса, и само место действия, и среда бытования меняются в их присутствии: на хаос линий накладывается упорядочивающая его сетка, дробность мира Хармса (жизнь как «Случаи») сменяется целостностью бытия у Ланга. Складывается впечатление, что герои Ланга возвращаются в разрушенный мир так, как в реальности люди возвращались или же вовсе не покидали чернобыльскую или мастерскую землю. Оставаясь на обломках собственной прошлой жизни, будучи верной ей, собирали они все эти обрывки, осколки, которые становятся фоном текущей жизни, на хаос накладывают матрицу – логику порядка, логику адаптации. Сами герои, отбросившие любые маски, оказались обнажены для новой жизни и с удивительным смирением признают свою нелепость. За этой «безобразной» внешностью Ланг восстанавливает своим героям их внутреннюю целостность и придает упорядоченность внешнему миру, приводит полноту жизни в торжествующей энергии освобожденного существования. Происходящее в его живописи – свидетельство преодоления катастроф, метаний, страха, напряжения и освобождение от необходимости отрицания какой бы то ни было стороны действительности, в частном случае – преодоление необходимости внутренней эмиграции.

\*\*\*

Человек, осознавая себя личностью, действующим лицом в истории и повседневности, вынужден задаваться тревожными вопросами: «Кто я есть в этом мире?», «Что есть мир?». Человек в поисках смыслов, осознающий, что число ответов равно числу задающихся подобными вопросами, понимающий, ощущающий, проживающий эти смыслы, передает свой единственный бесценный опыт. Он многомерен, многосоставен, и обстоятельства времени и места только одни из многих, хотя и, безусловно, значимые детали личного опыта, в котором бывает все так плотно свито, что полностью распутать этот клубок невозможно.