

НАТАЛИЯ ТУРНОВА: ПОЭТИКА АМБИВАЛЕНТНОСТИ

ЕВГЕНИЙ БАРАБАНОВ

ЖИВОПИСЕЦ И СКУЛЬПТОР

Правил употребления слов «художник» и «художница», принятых, скажем, в политкорректной Германии, современная московская культура еще не сформировала. Понятно, речь не о грамматике мужского и женского рода, фиксирующей биологическую и гендерную разнополость представителей творческого труда. Речь о сопутствующих коннотациях, о нашем подразумеваемом: художник — творец и гений, новатор, первопроходец, основоположник; художница — вопреки примерам «амазонок авангарда» — талантливая ученица, продолжательница, хранительница заветов, способная, впрочем, порой и на самостоятельное развитие однажды усвоенных тем.

Турнова — безусловное исключение. Рутинная двусмысленность сложившегося словоупотребления над ней не властна. Ее художественный универсум живет по собственным правилам. И все, что сделано ею в живописи, в скульптуре, в графике, с ехидством уничижительных коннотаций никак не пересекается. В мире искусства Турнова всегда — решительно, твердо, разом! — и художник, и художница. Да, она художник: всецело оригинальный, масштабный, сильный, без каких-либо намеков на дамское рукоделье и одновременно художница, берущаяся за темы и образы, перед которыми столичное «мужское» искусство конформистски пасует; причем пасует не только интеллектуально или психологически, но и пластически.

Демонстрируя самозаконность собственного мира, Турнова тем не менее настаивает на принципиальной проблематичности художественной оптики: «Искусство — это попытка вытащить на свет то, что сидит очень глубоко. Правда, иногда кажется, что главное — поверхностно». При этом двойственность, совмещающая в себе неоднозначные, противоречащие друг другу значения, величины и векторы, по убеждению Турновой, коренится не столько в императивах искусства, сколько в собственной логике жизни. Отсюда ее максима: «Искусство вторично по отношению к жизни, даже если мы приносим жизнь в жертву искусству». Но что заставляет приносить такую жертву? Искусство или — жизнь? Прямой, однозначный ответ здесь вряд ли возможен. Неустраняемая амбивалентность, скрытая в любом из возможных утверждений, безусловно, осознается и самой Турновой. Более того, она обращает эту амбивалентность в устойчивый материал и одновременно в инструмент, в способ организации собственных произведений. Притом делает это с совершенством, искусно актуализируя энергию как «первичных», так и «вторичных» образов. В результате образы искусства и образы жизни, стянутые воедино ее художественными практиками, неизменно провоцируют эффекты парадоксальной многослойности. Простое, не теряя своей простоты, оборачивается сложным. И обратно. На уровне непосредственной наглядности парадокс этот усиливается демонстративным столкновением аскетической экономии средств, то оспоренной, то поддержанной самовластьем живописного жеста, и — напора выразительного контура, удерживающего развернутую форму в ее наиболее интенсивной концентрации.

Начальный импульс этой пластической интриги восходит к живописи Турновой еще второй половины 1980-х. Тогда одной из главных сюжетных пружин стала состязательная конфронтация между эссенциальной геометрией абстракции и бегущей поверх холста размашисто-экспрессивной скорописью «речевых» текстов. Противостояние неразрешимое: поляризованные принципы представлены силами взаимоотрицательными, друг для друга разрушительными и в то же время взаимозависимыми, нуждающимися друг в друге.

Позже поэтика амбивалентности захватывает новые уровни образной системы. Так, в цикле «икон» культурных героев советского периода «высокий» строй исходного канона совмещен с «частным взглядом» на мифы политической истории, с демонстративно приватной, а потому неизбежно сниженной интерпретацией, апеллирующей к «домашним» практикам спонтанных набросков и детских рисунков.

Еще одно измерение системы художественных средств Турновой — отказ от границ между живописью и объектом. На этот раз — через отрыв изображений от условного фона картинной плоскости: вырезанные по контуру портреты, предметы быта, человеческие фигуры в пространствах

выставочных залов представляются разом и живописными объектами, и персонажами заново инсценированных контекстов.

Логическим продолжением той же линии стала работа с круглой раскрашенной скульптурой. С одной стороны, как программное преодоление замкнутого иллюзорного пространства, с другой — как последовательное развитие собственных задач в живописи. Отсюда скульптурное построение объемов, поверхностей, масс, ритмов, уравненных с энергией открытого цвета. Или переливчатым полыханием фольги, которой обклеены иные скульптуры. Причем обклеены так, что фольга как своего рода «антицвет» преобразуется в продолжение краски, заряженной динамикой цветовых рефлексов и изменений.

Другим способом усиления внутренней поляризации стало включение в скульптуру электротехнических и кинетических элементов (светящихся и мигающих лампочек, моторов) либо звуковых сопровождений. При этом ассамбляжные объекты, в отличие от абсурдистской машинерии Жана Тэнгли, остаются подлинными скульптурами: либо «графическими» каркасами формы, либо формами пластически и живописно организованными. Даже если использованные в скульптурах вещи сами по себе, по словам автора, «вместе не живут, между собой не дружат».

Однако с наибольшей психологической проявленностью принцип амбивалентности представлен Турновой в ее «автомобилях»: техноскульптурных объектах из сломанных запчастей, шлангов и проводов, из яркоцветных пластмассовых предметов обихода: тарелок, кружек, тазиков, воронок, детских совков и сверкающих фонариков. Каждый такой автомобиль — «экологический», «ретро-автомобиль» (с музыкой кантри), «классический» (с рок-музыкой) и, наконец, «автомобиль-рай» — манифестирует мир мечты, эротики, нереализованных желаний. И одновременно неодолимую утопию об экстерииоризации внутриутробного рая средствами единения природы и техники. Отсюда образ автомобиля как эдемского сада, оазиса с журчащим источником, окруженным растительностью. Фетишизм футуристической автомобильной эротики обретает тем самым свое «органическое» alter ego и возвращается к алхимической логике единства противоположностей. Все пластические построения Турновой — даже если они по каким-либо причинам исключены из драматургии авторской инсталляции — легко узнаваемы и застревают в памяти как первые строки народных песен (кто помнит последние?). Способствует тому стилистика ярких красок, точных контуров, простоты и монументальной выразительности крупных форм. Стилистика, безусловно, собственная, вполне самостоятельная, испытанная осмысленным противостоянием мощнейшим силам притяжения как со стороны основоположников экспрессионизма (Матисса, Руо, парижских фовистов, Кандинского, Нольде), так и со стороны постпопартистского неэкспрессионизма.

Однако то же противостояние, напрочь исключившее Турнову из рядов эпигонов и маньеристов, превращает ее искусство в одно из самых трудных. Каждая из работ упрямо сопротивляется мейнстриму: принятию ее то за одномерный знак, то за многозначительную иллюстрацию к пропагандистским теоретизированиям. И напротив, любая картина, любой объект способны многое сказать тем, кто знает толк в оркестровке формы, кому важна воля к пластической концентрации, интенсивности, к уплотнению цветовых ощущений, к точно расставленным акцентам.

ЛОГИКА СЕРИЙ

Поэтика амбивалентности — мастерство аранжировки поляризованных элементов, противоречивых отношений, контрастных, борющихся между собой сил и принципов — поэтика не только отбора материалов, но и выбора объекта. И это понятно: всякий предмет заботы и страсти — эпицентр зоны влечений и отталкиваний, утверждений и отрицаний, любви и ненависти — неистощимый источник для глубинного анализа. Именно к нему, к этому источнику и восходят сюжеты Натальи Турновой.

Несомненно, той же задачей аналитического конструирования обусловлена и потребность ее живописи следовать оптике дневника. Аналитический дневник — модель живописно-скульптурных серий Турновой. Понятно, речь не о каждодневных записях текущих событий; речь о каждодневных возвращениях ко все новым и новым прояснениям устойчивой конфигурации: искусство — художник — выбранный объект. Методическая установка на дневник, будь то дневник наблюдений либо дневник событий, обязывает не только к труду и постоянству, но также к возвратной рефлексии по поводу всякого прежнего опыта. Отсюда серии, циклы: вереница фрагментированных последовательностей, вариантов, увеличений, возвращений вспять, остановленных моментов, рефренов.

Отсюда из соотношений предшествующего и повторяющегося — поиск точных формул, углубление предшествующего, требовательная озабоченность чистотой ощущений и внятностью пластических эквивалентов.

Той же «дневниковой» структуре следуют и все персональные выставки Турновой. Ведущая тема и каждодневность в них неразлучны. При том, что сама каждодневность, изначально вплетенная в видение событий и объектов, легко перерастает в самостоятельную фабулу, отдельную тему: мир новорожденного, больница, содержание книги, какое-то расхожее клише либо миф культуры. Именно так, например, возник цикл «Преступление» (1995): «раскадровка» литературных или ассоциативных образов, навеянных чтением детектива при кормлении грудного ребенка — ряд фрагментов, образов, застывших мгновений, сформировавших придуманных персонажей, их роли, взаимодействия, улики, орудия преступлений. В герои цикла «Конец зоны ожидания» (1998) ежедневность (получение водительских прав) возвела нарисованные автомобили, дорожные знаки, людей в фуражках и с полосатыми жезлами.

Однако при всем многообразии фабульных цепочек, заметны в них и общие линии соответствий, внутренних связей, сквозных перспектив. Одна из таких линий — тематизация репрессивности: наступательной принудительности, насилия, устрашения, явной и скрытой агрессии. Вообще всего, что выводит человека «из себя», что ставит под вопрос его свободу, целостность, достоинство, идентичность.

Именно этой линией и связываются наиболее сильные циклы прошлых лет — «Коллекция-2000» («Риджина», 2000), «Любовь» («Риджина», 2002), «Вне себя» («Stella Art Gallery», 2005), «Полководцы» (2007, Крокин-галерея) и самый последний — «Старость». В первом цикле тематизируются травмы рождения: «максимально сильное ощущение собственного ничтожества», гинекологическая помощь, замешанная на производственном садизме, акушерское всевластье, вторжение алогичного мира архаики, где, по словам О. Фрейденаберг, «женщина умирает — значит, рождает и рождается». Риторика «чуда» оспорена, перечеркнута хирургической «правдой»: «Нет чуда рождения ребенка. Есть способ вытащить его наружу. Живым. Не по частям».

Та же тема регрессирующей двусмысленности в цикле «Любовь» — изнанке гинекологии. Любовь как мир неодолимого влечения, самовластья, томления, причуд сердца, игры превратностей, бреда, жара, зноя, электричества страстей и то, что стоит за словами о чувствах — любовь как мучительное сцепление наслаждения и страха, ужаса, тайной боли, зреющего протеста, экстремального бунта. Или, как поясняет сама Турнова, «ощущения, которые возникают при взгляде на эти работы: эротичность и холодность, стыд и бесстыдство, грубость и нежность, пластичность и нелепость, тонкость и монументальность, благородство и неловкость...»

В серии «Вне себя», посвященной перекрестному огню межличностной агрессии, визуальная аналитика Турновой концентрируется на фрагментированных крупных планах. Поляризация сил представлена в своем апогее, насилие — в смертельной схватке с жертвой. И опять конфликт, при котором то или иное действие представляется неизбежным и в то же время неприемлемым, не покидает поля амбивалентности. «Агрессия, — разъясняет Турнова скрытую форму поляризации, — всегда признак внутренней слабости. Жертва в этом отношении сильнее».

В серии «Полководцы» логика насилия представлена монументальными образами триумфализма военных вождей и верховных главнокомандующих и в соответствии с чином уменьшенных, сведенных к общему модулю рядовых. Первые сверкают многоцветьем, вторые кажутся монохромными. Первые чтятся иконами культурной памяти, вторые мнятся жертвами культурной амнезии. Но и те и другие принадлежат общему источнику и — вопреки невротическим вытеснениям — являются взаимозависимыми.

Последняя, законченная в текущем году серия работ Турновой «Старость» состоит исключительно из портретов. Серия драматичная, захватывающая, гипнотическая. Галерея условных персонажей-масок, картография обветшалой плоти и одновременно скрытой силы неодолимых форм. Галерея архетипических формул и эллиптических, безглагольных характеристик.

При этом силовое поле амбивалентного вынесено вовне, обращено в контекст. Общественному подразумеваемому, основанному на оптимистических клише («счастливая старость», «достойная», «уважаемая», «заслуженная», «почетная» и т.д.), противопоставлена каждодневность беспомощности, заброшенности, отчуждения, униженности, поражения: старость резервации, никому не

нужного жизненного опыта, социальной необеспеченности и обреченности на немощу. Несомненно, сюда же, на поляризацию современную, легко ложится опыт культуры, толкующий старость, с одной стороны, как отцветшее, седое, унылое, ветхое, угасающее, как иго, гнет, груз, как «ночь глухую» (вспомним пушкинские «обида годов» или «мрак старой жизни»), а с другой — как вечерний день, вечерний час, закат, осень, золото увядания, серебро, то есть нечто особого рода красочное, богатое, интенсивное. Таким образом стилистика визуальных изображений выступает коррелятом риторически организованного контекста. Отсюда антитезы, драматические контрасты, гиперболы. Отсюда и поэтические параллели, непроизвольно восполняющие риторические недоговоренности. Действительно, глядя на портреты последней серии Турновой, трудно не припомнить, скажем, «глаз черные дыры» Цветаевой, «зрак потухший» Пушкина, «свинец невидящий» Волошина или «свет глаз вечерний» Блока.

Понятно, что заложенная в авторских контекстах интертекстуальность, втягивающая в свою сеть интерпретации произведений Турновой — неотъемлемая часть ее художественной стратегии. Стратегии, актуализирующей внимание к глубокому, подспудному, все еще неосознанному, а потому неразрешимому конфликту нашей культуры между приоритетом образа и доминированием слова.

ГОРИЗОНТ

Иногда можно услышать, что искусство Натальи Турновой подчинено исповедально-морализаторским задачам: «художник решает для себя проблему агрессии», «рассказывает о своем, о женском». В действительности все сложнее. Провокационные, шокирующие, исповедально-экстремальные сюжеты для Турновой — не иллюстрации к «пережитому», но изоцирено обустроенная сцена, на которую она выводит свое искусство. Выводит для решительного испытания в затеянной ею же тяжбе между искусством и жизнью. То, что тяжба эта — сюжет ее же искусства, а «жизнь» (со всей горькой значимостью опыта) — художественная корректура к господствующей самоэстетизации социального, у писавших о ней арт-критиков остается измерением незамеченным. Обычно суждения упираются в подтверждение актуальности заявленной темы и профессиональных достоинств мастерства. Действительно, притягательность того и другого убедительна, достойна пристального внимания и, несомненно, самых высоких и щедрых похвал.

Однако не меньшего внимания заслуживает и сам источник всех оппозиций, амбивалентностей и тяжб: ускользающий от прямого взгляда вопрос о природе искусства, неустанно, вновь и вновь формулируемый Турновой средствами живописи и скульптуры.

Когда-то, в 1960-е, Джозеф Кошут настаивал: «Быть художником — значит вопрошать о природе искусства. Если задаешься вопросом о природе живописи, невозможно вопрошать о природе искусства. Если художник принимает живопись (или скульптуру), он принимает все, что с ней связано. Это так, потому что слово «искусство» — общее, а слово «живопись» — частное. Живопись — это разновидность искусства. Если ты пишешь картины, значит, ты уже принимаешь (а не ставишь под вопрос) природу искусства».

Конечно, программа «вопросаний о природе искусства» с позиций отвлеченного «искусства», заявленная молодым миссионером концептуализма, не более чем спекулятивная конструкция.

На деле вопрошают искусство не манипуляции с общими понятиями, а всегда конкретные художественные практики. Притом — в свою очередь — обязанные столь же неукоснительно отвечать на встречные вопрошания искусства.

Живопись и скульптура Наталии Турновой такого рода очные ставки с честью выдержали. Об этом убедительно свидетельствует последняя выставка. Одна из линий амбивалентности здесь явно обрывается: свое место в большом искусстве Наталья Турнова закрепила однозначно.