

## ЭВОЛЮЦИЯ ЖИВОПИСИ, ИЛИ ИСТОРИЯ ЕЕ МИМИКРИИ

В 1958 году Магритт создает живописную композицию и присваивает ей весьма показательное наименование – «Каникулы Гегеля». В самом деле, после того как живопись узурпировала спекулятивный способ мышления, сферу метафизики, ей не оставалось ничего другого, как отправить Гегеля, подробно разработавшего метод философской диалектики, на заслуженный отдых. Недаром живописное искусство Де Кирико получило название «метафизического».

Так живопись отрицала себя, но если этот процесс зафиксировать в терминах гегелевского лексикона, то его следует определить как отрицание отрицания, за которым, как предусматривается в диалектической цепочке немецкого философа, неминуемо наступает фаза утверждения, то есть переход в новое качество. И действительно, еще русский мыслитель Чаадаев полагал, что биологическая смерть отнюдь не есть окончательное уничтожение, а только переформирование в некое иное состояние.

Скорее всего, именно в таком повороте и восприняли смерть живописи представители второй волны беспредметного искусства в середине прошлого столетия. Однако, что бы они не понимали под смертью живописной практики, после Де Кирико и Магритта она все равно оказалась небытием. Поэтому акт ее возрождения, а точнее, реанимации, объективно нельзя представить ни чем иным, как процедурой патологического анатомирования. Иначе говоря, чтобы живопись вновь обрела реальность, ей надлежало как бы вывернуть свою потустороннюю изнаночную сторону на сторону лицевую.

Но подобная процедура возможна только в экспрессионистской деконструкции художественного образа, в акте психологического транса, в исповедальном откровении личного самораздирания.

Об этом свидетельствует и опыт так называемой «нью-йоркской школы абстрактного экспрессионизма». И в первую очередь, одного из самых талантливых ее представителей – Роберта Мазервелла, художника, наделенного необычайным зарядом живописной эмоциональности. Его огромные холсты с гигантскими зонами черного цвета нельзя трактовать иначе, как рождение живописи, ее появление на свет бытия из мрачного хаоса небытия. Не случайно акт творения неких изначальных живописных праформ, еще не получивших ни ярко выраженной окраски, ни четко обозначенного рисунка, осуществляется художником на светлом фоне клокочущего месива белил. В экспрессивной живописи Мазервелла обнажается скрытое нутро красочной субстанции, разверзаются таинственные недра механизма творения самой живописной стихии.

В европейском искусстве тоже заявляли о себе схожие творческие тенденции. В первую очередь следует указать на черную живопись Суллажа, в известной мере близкую живописи Мазервелла. Разработкой самых различных композиционно-пластических вариаций «лирической абстракции» или «живописи действия», течения, параллельного «абстрактному экспрессионизму» ньюйоркцев, занимался большой круг других авторов. Подобная же профессиональная линия проводилась и в среде итальянских живописцев, например, такими ее представителями, как Альберто Бурри, Пьеро Дорацио, Антонио Санфилиппо.

Здесь нельзя не упомянуть и о знаменитой международной группе «Кобра», объединившей художников экспрессивной направленности из Копенгагена, Брюсселя и Амстердама, кстати сказать, многие из которых также тяготели к сумеречной гамме черного регистра.

Между тем, для того чтобы живопись подошла к стадии возрождения, она должна была сначала абстрагироваться от собственной смерти, то есть от самой же себя, какой она стала в первой трети XX века в искусстве классического авангарда и в живописном искусстве метафизической спекуляции. Таким образом, экспрессивный абстракционизм середины прошлого столетия отвлекался не от реальных объектов окружающей человека действительности, а, в первую очередь, от самой живописи. Иначе говоря, он должен был сделаться отрицанием третьей ступени – отрицанием отрицания отрицания. Отсюда следует очень любопытный вывод – беспредметная живопись второй волны прежде всего была порождена не консолидацией пластической формы за счет отказа от запечатления в картинах объектов зримой реальности, как это было на заре новейших течений, а, напротив, изъятием себя у самой же себя, то есть ценой собственной девальвации.

Отстранение подобного рода возможно почти на нечеловеческом, чтобы не сказать на дьявольском, профессиональном уровне. Именно таким высочайшим мастерством отличаются беспредметные студии Ротко и Де Сталя. В их творчестве можно наглядно проследить процесс девальвирования или самоуничтожения живописи.

Практически неуловимыми, какими-то фантастическими по изощренности метода изысками – легчайшими лессировочными прописками – Ротко достигает некоего волшебного эффекта предстояния в открытом пространстве всей живописной композиции перед внешней поверхностью холста. Нет, это отнюдь не выпадение пластических форм за пределы картинной плоскости, как часто случается у профессионально беспомощных мазил, а именно какое-то чудесное явление живописи в повседневной бытовой обстановке.

Что же касается Де Сталя, то в его холстах живопись буквально превосходит сама себя и перевоплощается в какую-то невиданную драгоценность. Такое впечатление возникает, когда разглядываешь этот поток живописных мазков и планов, необычайную выразительность цвето-пластической гармонии. Подобные ошеломляющие по виртуозности исполнения колористические пассажи представляются последней отчаянной попыткой избежать смертельного распада.

И, действительно, присущая живописным стилям американского и французского художников рафинированность, доведенная до последней степени допустимого, за которой уже наступают процессы, обратные изначально желанному, как неоднократно отмечалось специалистами, всегда свидетельствовала о вырождении культуры в целом, а также отдельных ее отраслей, в частности, изобразительного искусства.

Еще последовательнее отторжение живописи от самой себя проводит француз Ив Кляйн. Он окончательно низводит живописную практику до обманчивой имитации, превращает ее в откровенный симулякр. Это манифестируется в самом технологическом процессе со-

здания живописных полотен, он осуществляется непосредственно на глазах специально приглашенной аудитории и при этом записывается на видеопленку. Художник покрывает краской ядовитого сине-фиолетового цвета обнаженные женские тела и затем предлагает окрашенным таким образом красавицам приложиться к заранее загрунтованному холсту. После осуществления данной процедуры на белой плоскости остаются оттиски определенных частей женского тела. Полученные цветовые конфигурации Кляйн предлагает наблюдателям принимать в качестве самой живописной композиции.

По сути, живописец использует технический прием, заимствованный у печатной графики, но гравированной «доской» служит обнаженное тело.

Живописная фактура перестает существовать как самостоятельная образная субстанция, наделенная способностью творить саму же себя. От создания холстов способом печатной графики или оттиска Кляйн переходит к производству живописи с помощью открытого огня.

В результате таких технологических нововведений живопись, естественно, теряет собственную пластическую телесность и как бы превращается в поверхностную оболочку.

Самым показательным проявлением девальвации живописи стал автопортрет Кляйна: поколенный гипсовый слепок с обнаженного мужского тела, сплошь закрасен ультрамарином и закреплен на плоскости планшета, покрытого искрящимся золотым. В этой инсталляции воплощена полная утрата субстанциональной самодостаточности живописи. Выступая в прикладной роли декоративной покраски, чернильный цвет воспринимается скорбным знаком погружения в темную ночь отсутствия.

Утрата самостоятельной творческой способности живописно-пластической материи заявила о себе в художественной практике Ива

Кляйна и стала свидетельством смерти живописи во второй трети XX века. Новейшая живописная практика исчерпала возможность воспроизводства, отныне для самовоссоздания она должна прибегать к помощи посторонних факторов.

Живописный маскарад на фоне золотого сверкания, разыгранный в оригинальных работах Кляйна, неожиданно окунает искусство живописи в поведенческую стихию карнавала, праздничного шествия с песнями, плясками и различными лицедейскими трюками. Погружает его в ту самую обстановку спонтанного народного гуляния или «низа» жизни, откуда возврат к реальности возможен

либо путем реанимации, радикального вмешательства в погибающий организм, либо мимикрией в нечто совершенно противоположное живописному искусству. Потому что третий путь ведет к принципиальному удалению от пластической образности, как то и произошло в концептуализме.

Но поскольку экспрессионизм Мазервелла или его крайние проявления у Кляйна также ведут к уничтожению живописью самой же себя, в действительности остается возможным только второе – превращение в собственную противоположность. Такой визави высокому искусству является китч.

В слово «китч» здесь изначально вкладывается всем известный традиционный смысл. Что означает некий предмет кустарного изготовления, при выполнении которого человек руководствуется не объективным постижением красоты, которое дается профессиональной выучкой, а субъективными обывательскими понятиями. Это копилки в виде кошек, пепельницы со скелетами, искусственные цветы, клеенки и коврики с лебедями и оленями и прочее в том же роде, не лишенное сентиментальной прелести.

Коль скоро живопись умерла, ей не оставалось ничего иного, как затеять игру в переодевания, заняться мистификацией, превратиться в свою противоположность, чтобы невзирая ни на какие объективные трудности продолжать жизнь, противостоять собственному разрушению.

Не случайно в прошлом столетии для огромного числа живописцев такую притягательную силу получили сознательно или бессознательно разнообразие проявления примитивизма и китча.

В художественном сознании представителей постмодернистской эпохи китч проявляется на самых разных эстетических уровнях, проникает в самые различные аспекты живописно-пластической образности.

Для анализа бытования китча в живописи самого последнего времени обратимся к отечественным авторам.

Сразу бросается в глаза фигура московского живописца Евгения Вахтангова.

В картинах Вахтангова мимикрия живописи в китч осуществляется на формальном уровне. Написанные им в последний период холсты кажутся выполненными мазками губной помады и цветного лака для ногтей. Автор создал целую серию работ подобного абстрактного пуантилизма и не скрывает своих вкусовых пристрастий. И в самом деле, в эпоху смерти живописи не остается ничего другого, кроме как открыто принять правила игры.

У Аркадия Петрова китч сначала заявлял о себе на сюжетном уровне. Основой композиций автору служил провинциальный интерьер, заполненный ковриками, кружевными салфетками, букетами искусственных роз, слащаво подкрашенными фотопортретами. При этом живопись Петрова сохраняла все качества очень высокого профессионального мастерства.

В этом нет противоречия: искусство живописи находится в области небытия, все традиционные категории, и, в частности, категория китча, как бы находятся в перевернутом положении. При сохранении своего привычного значения, они одновременно приобретают в новых обстоятельствах и новое содержание. Поэтому китч отнюдь не исключает присутствия мастеровитости живописной работы.

Впоследствии художник отходит от провинциальной сюжетики, отказывается от прямого позиционирования своей эстетической программы. Китчевая направленность вплетается им в сложную аллегорико-символическую метафору повествовательной канвы. Текстовые цитаты, заимствованные из Евангелия и положенные в названия живописных работ, воссоздаются в картинных композициях языком немых. Горизонтальными рядами располагаются изображения кистей рук, сложенных в соответствующие смысловые знаки. Таким остроумным способом живописец хочет «озвучить», донести до зрителя заключенную в Святом писании тайну, которая вообще не поддается никакому выражению в формах вещественной объективации.

Отсюда и сама пластическая артикуляция начинает подражать китчу.

Лев Повзнер в своей работе последнего периода, охватившего приблизительно пять-семь лет, подчинил китчу сразу два аспекта – и сюжетный, и формальный. Он создает живописные композиции на тему коммуналок сороковых-пятидесятых годов или захламленных бытовыми отходами дворов.

Свою выразительную манеру художник нарочито уподобляет примитивной стилистике Пирросмани или Чентвари.

Повзнер выстраивает на холстах человеческие лица при помощи самых различных повествовательных деталей, наподобие того, как в XVI веке их воспроизводил в своих картинах итальянский маньерист Арчимбольдо из различных овощей и фруктов.

В этой изобразительной метафорике раскрывается общая склонность к традиции маскарадно-карнавальных переодеваний и к трагической экзистенциальной атмосфере. Живописец тонко описывает личную трагедию «маленького» человека, брошенного потоком цивилизации в бездну мучительного одиночества.

В живописи Ивана Лубенникова китч проявляется на содержательно-стилистическом уровне. Вышнотелые девы, выведенные жестким рисунком «новой вещественности», чуть смягченной подцветкой розоватого оттенка, близки раскраскам деревенских фотографий.

Плоские человеческие фигуры Натальи Назаренко, вырезанные из фанеры и расписанные в натуральной манере, – этот живописный метод намеренно не связан с живописностью и профессиональной выучкой, даже в ее широком плюралистическом смысле и радикальном опыте последних ста лет.

В отечественной традиции последнего времени, пожалуй, одним из самых заметных бессознательных проявлений китча на живописной почве оказались картины Наты Конышевой.

Живопись скандально манифестирует себя как тотальный китч на больших полотнах Дубосарского и Виноградова. Холсты с пляжными нимфами в бикини, окруженными экзотической обстановкой с развесистыми пальмами и косматыми львами, уже совершенно сознательно имитируют эстетику рекламного плаката, а параллельно тому еще и пленэрную манеру Аркадия Пластова. Это открытый живописный симулякр, живописный китч.

Иван Колесников и Сергей Денисов назвали свой персональный проект «Артмимикрия». Выстроенный ими энвайронмент был набран из живописных копий с картин Пикассо и Дали, фотографий, запечатлевших рекламные панно, в которых репродуцировались фрагменты картин того же Пикассо, а также диван, обивка которого снова использовались мотивы из картин художника. Все вместе взятое должно было, по замыслу авторов, выражать ту мысль, что пока критики на все лады говорят о смерти живописи, она на самом деле спокойно мимикрирует в дизайн и китч.

Этот процесс заметен и в картинах самого Дали вопреки утверждениям автора о стремлении к высокой традиции искусства Возрождения.

Отмеченные превращения живописи прослеживаются не только у огромного числа авторов, но укладываются в творческий путь ряда художников.

Тенденция, в частности, показала себя на персональной выставке Виктора Пивоварова, организованной в залах Третьяковской галереи в 2004 году.

Экспозиция его произведений поделена на несколько тематических разделов: «Заблудившийся Данте», «Эйдосы», «Разговор о лимонной корочке». Понятно, речь идет не о Данте, а о том, что занятия живописью есть хождение по мрачным кругам ада или запутанному лабиринту. На картине «Черное яблоко» гигантских размеров половина фрукта покоится на крохотной скорчившейся фигурке лежащего человека, знаменуя раздавленность автора невыносимой ношей. Почившее живописное искусство обернулось запретным плодом. Художник развернул яблоко к зрителю сердцевинкой, но это обманчивая видимость проникновения в коварный дар природы. На самом деле, не оставалось ничего другого, как превратить живопись в спекулятивную диалектику по примеру Магритта. Недаром почти все работы, выполненные художником во второй половине семидесятых, фактически дословно повторяют стилистику старшего западного коллеги.

О том что с определенного момента художник понимает живописную практику именно в магриттовском ключе, показывает самый последний цикл живописных холстов, так и названный – «Эйдосы» – термин из сугубо философского словаря, из спекулятивной метафизики. Не случайно среди живописных работ Пивоварова появилась и «Метафизическая композиция».

Однако эта мимикрия в диалектический концепт есть первичная стадия оперативных манипуляций с умершим живописным организмом, так сказать, первая медицинская помощь. Процесс метаморфоз поэтому неизбежно должен продолжаться. Так на практике и происходит. Цикл натюрмортов «Разговор о лимонной корочке», выполненный под Шардена, но совсем не с шарденовским живописным качеством, явно показывает своим имитационным характером их примитивную подоснову.

Китч сделался наиболее глубокой, завершающей стадией эволюции живописного искусства.

Однако, известно, путь эволюции никогда не был однозначно прямолинейным, потому продолжает существовать и первоначальная фаза приспособления живописи – «спекулятивная диалектика» или «метафизическое искусство».

Одним из ведущих представителей этого направления среди московских художников, бесспорно, является Евгений Гороховский. В его живописи спекулятивный аспект наиболее последовательно выразился в названиях работ, то есть, на вербальном уровне, тем самым очень сильно приближая творческую деятельность Гороховского к внепластическому концептуализму.

Можно даже сказать, подобного рода живопись настолько подчинилась текстовому дискурсу, что по существу уже не может и сохраниться без него. Живопись ищет опору в другом виде эстетической выразительности, в литературном слого.

Возникает вопрос: а есть ли у живописи и вообще у образно-пластической системы альтернативный вариант существования, или она вымерла в качестве самоценного феномена?

Отвечая на вопрос, необходимо подчеркнуть, что мысль о смертельном исходе живописного искусства ни в коем случае не подразумевает исчезновение самой образно-пластической категории. Данная категория вечна, поскольку отпущена нам как единственно возможный наглядный способ выражения сакральной тайны.

Следовательно, живописной традиции не остается ничего другого, как возродиться в принципиально новом качестве. Так оно и произошло в отечественном искусстве приблизительно в середине девяностых годов прошлого века, когда в московской художественной жизни активно заявило о себе течение «новой пластики». Образно-методологические истоки ее зрелого стиля восходят по большей части к эстетике Бойса и отчасти Кунелиса. При этом изначальные генетические корни возникновения и развития «новой пластики» находятся в экспрессивной манере, и прежде всего, в черной живописи Мазервелла и Суллажа.

И в самом деле, возникшее направление характеризуют предельная минимализация выразительных средств, радикальный образный аскетизм. Его колористическая палитра в основном сводится к жесткому ахроматическому ряду черного, белого и серого. Вместе с тем сохраняется сложность самой пластической фактуры.

Этот технологический ход позволяет обнажить идеологическую структуру, внутреннюю пластику содержания, которое в «новой выразительности» играет куда более важную эстетикообразующую роль, чем это было свойственно старой образной функции. Произведение, освобожденное от декоративного, конструктивных излишеств превращается в непосредственный символический знак. Пластика формы и пластика содержания существуют в нем нераздельно, фактически сливаясь в некоем едином тактильном образовании.

В данном направлении значительное место занимает методология концептуализма. По существу «новая пластика» и складывается в точке пересечения образно-пластического и внепластического принципов, является парадоксальным синтезом изобразительного искусства и деятельности, чуждой всякой миметической нацеленности.

У «новой пластики» завязываются совершенно особые отношения с традиционными пластическими видами. Ее сложение связано с комплексной переработкой видовых форм и средств выразительности живописи, скульптуры, графики и др. В синкретическом слиянии различных видов искусства возникает принципиально новый пластический феномен, в корне отличный от старых пластических систем. Это – и не живопись, и не графика, и не скульптура, и не все вместе взятое, но именно не похожая ни на что прежнее художественная субстанция – новая пластика, «неосинкретическое искусство».

Благодаря повышенной роли в «новой пластике» содержательного момента в ней подчас ведущая партия отводится вербальному компоненту. Литературность, как полагали основоположники авангарда, категорически противопоставленная живописи, в опрокинутом мире новейшей методологии вполне органично уживается с пластическим аспектом, более того, является неотъемлемой частью выразительной структуры.

Приоритет текста особенно хорошо прослеживается в работах Виктора Умнова, где собственно живописно-пластический способ переводится в словесно-текстовой. При этом, несмотря на полное отсутствие цвета, манера написания сохраняет живописную фактурность.

Та же замена осуществляется и в работах Адольфа Гольдмана.

Правда, в ином стилистическом ключе – с применением весьма изысканной цветовой палитры.

В последней серии работ Гольдман отказался от сплошного вербализма, подавая его короткими фрагментами. Зато теперь разработанная им «новая пластика» стала представлять собой циклическую последовательность живописных композиций, которые, несмотря на их фигуративный характер, требуется считывать, следуя взглядом за изобразительным потоком, как это имеет место в процессе чтения. Отсюда визуальные повествования невольно воспринимаются бесконечной чередой скрижалей, с проявившейся на них текстовой записью.

Несколько иначе синкретическое собирание происходит в «новой пластике» Иосифа Дашевского и Аладина Гарунова. Вытянутые по горизонтали инсталляции Дашевского помещаются на стене или выкладываются на полу и напоминают развернутые свитки с нанесенными на них письменами. Творения Гарунова, выполненные из резины, содержат такой объем символических смыслов, что их надлежит опять-таки не столько рассматривать, сколько как бы считывать, умозрительно улавливая в напластованиях гуттаперчового материала пластику идей.

Цвет у обоих авторов крайне скуп, практически доведен до минимума (серый цвет пепла и тускло-бурый – выцветших фотографий) – у первого, и черный (резиновой массы) – у второго.

Необходимо отметить еще одну черту «новой пластики» – склонность к пространственным решениям, присущую буквально всем представителям движения, даже в тех случаях, когда используется плоская картинная поверхность. Поэтому ей можно еще присвоить наименование «необарокко».

Есть в «новой пластике» и вторая группа авторов, связанная с максимальным наращиванием выразительных средств, которое ведет к тому же эффекту радикального обнажения содержательной подоплеки произведений. Это – Наумов, Касаткин, Седнев.

Приверженцы экстремальной формы продолжают сохранять достаточно тесную связь с экспрессивной тенденцией.

Экспрессионистские корни особенно ярко проступают в живописи Владимира Башлыкова. Несмотря на известную традиционность

творческой позиции, содержательное наполнение его пейзажных мотивов таково, что переводит их из разряда пленэрных в разряд метафизических, лишенных гравитационного поля. Материальные объекты, попадая в атмосферу подобного звучания, претерпевают качественные изменения, переходят из вещественного бытия в бытие невещественное.

Приобщение к миру высоких ценностей для человека, утерявшего в современную эпоху онтологические ориентиры, – единственная возможность спастись от трагического экзистенциального одиночества.

Психоанализ всех трех стадий умирания живописного искусства – «спекулятивной диалектики», «постэкспрессионизма», «китча» – показывает, что со смертью все отнюдь не кончается. Она оказывается радикальным фактором возрождения, провоцирует появление новых жизненных импульсов, позволяющих художникам найти актуальные образные решения и вернуть к существованию живопись.