

Ключевые слова: творчество, художник, художественная форма, пластическое мышление, «зов природы» и глаз художника, архетипы визуальности, самоизображаемость рисунка.

Кривцун Олег Александрович
доктор философских наук, профессор, академик
и член Президиума РАХ, заведующий Отделом теории
искусства и эстетики Института теории и истории
изобразительных искусств РАХ, ведущий научный
сотрудник Государственного института искусствознания,
заслуженный деятель искусств Российской Федерации,
Москва
oleg_krivtsun@mail.ru

Key words: creativity, artist, artistic form, plastic thinking, "call of nature" and the artist's eye, archetypes of visuality, self-image.

Krivtsun Oleg A.
Doctor of Philosophy, Professor, Academician and
member of the Presidium of the Russian Academy
of Arts, Head of the Department of Theory of Art
and Aesthetics Institute of Theory and History of the
Fine Arts of the Russian Academy of Arts, leading
researcher of the State Institute for Art Studies,
Honored Artist of the Russian Federation,
Moscow
oleg_krivtsun@mail.ru

КРИВЦУН О. А.

Художник видит мир и то, что недостает миру, чтобы стать картиной

Автор размышляет об истоках выразительности природы, способной стать произведением искусства. «Мера живописности» как качество художественности, которое хорошо ощущает как творец, так и зритель, подвержена историко-культурным модификациям. На факторы модификации влияют эволюция картины мира, эволюция самосознания человека, а также подвижность собственно художественных представлений о целостности произведения, пластической драматургии, пластической деформации.

KRIVTSUN OLEG A.

The Artist Sees the World
and What the World Lacks
in Order to Become a Picture

The author reflects on the origins of expressiveness of nature, which can become a work of art. "The measure of picturesqueness" as a quality of artistry, which both the creator and the viewer can feel, is subject to historical and cultural modifications. Modification factors are influenced by the evolution of the picture of the world, the evolution of the person's self-awareness, and also the mobility of artistic ideas about the integrity of the work, plastic drama, plastic deformation.

Вынесенная в заголовок мысль французского теоретика М. Мерло-Понти обнажает самую суть пластического мышления: таинство творчества рождается там, где совпадают «зов природы» и взгляд художника. В искусстве субъективное становится объективным и наоборот. Благодаря этому художник выступает не только «гласом самого себя», но и глаголом Универсума. То есть пластическое чувство автора и есть тот исток, который наделяет формой изобразительное поле картины. Получается, что пластическое чувство, живущее внутри художника, эстетически равновесно в своем значении с посылом, идущим от природы. Главное здесь: смыслы не привносятся художником извне, а возникают именно как итог пластического претворения, в процессе рождения «новой вещественности» искусства.

Распредмечивание этих смыслов предполагает участие не столько рациональных знаний, сколько способность к включению художественного переживания, ассоциаций, эмоций, архетипической памяти и т.д. Пластическое мышление проявляет себя через череду подготовительных этюдов, набросков, черновиков. Главная проблема пластического мышления — как совместить, с одной стороны, «зов природы» — то есть уловить, что за органика «проклевывается» внутри изображаемых вещей и явлений. А с другой стороны — способность художника преломить природу сквозь призму своего темперамента, наделять природу непреложностью индивидуальной творческой воли, побеждающей господствующие шаблоны и формулы. То есть такой непреложностью, которая начинает «высекать» искры символики, онтических значений из языка художественных форм. Хорошо известно наблюдение Сезанна, который, прогуливаясь по горам в окрестностях Экса, своим острым глазом замечал: «Много встречается красивых

пейзажей, но мало среди них — живописных». Очень точное чувство. Красота уравновешена, гармонична, самодостаточна. Живописность же пейзажей — это что-то особо выразительное, валентное художнику, порождающее в себе свет витальности, моментальное желание творческого претворения.

Понятие «пластическое мышление» в наше время у всех на устах: у художников, у искусствоведов, у критиков и арт-журналистов. Однако предметное, содержательное наполнение этого слова — размытое. Поистине, чем интегративнее понятие — тем больше оно везде. Однако сам факт востребованности этого словосочетания показателен. К нему прибегают, когда хотят отметить некие сущностные характеристики того или иного произведения, особенности авторского художественного воображения. Также можно заметить: если это словосочетание употребляется в той или иной публикации — оно служит гарантом подлинности, известной высоты предмета (произведения), о котором идет речь.

Сегодня понятно, что пластическое мышление — это, конечно же, не просто «зона» такого творческого посыла, в основе которого лежит рисунок, сюжет, повествовательность. Понятие пластического мышления в широком нашем понимании не противопоставляет себя «живописному мышлению» (по классификации Г. Вёльфлина), а включает последнее в свое содержание. Пластическое мышление — это мышление посредством чувственных форм, объемов, линий, света, тени, красок — то есть мышление посредством всей совокупности визуальных характеристик формы. Однако если одни визуальные объекты мы легко и свободно можем интерпретировать в категориях пластического мышления, то другие — нет. Те, другие, если они нам покажутся хламом, средоточием случайности — не будут попадать под юрисдикцию этого красивого и мягкого словосочетания «пластическое мышление». Значит, это понятие несет в себе и некий ценностный иерархический уровень, а не только автоматически олицетворяет процесс художественного формообразования.

Сегодняшнее состояние искусствоведческой науки требует разминать и дифференцировать это понятие. Смотреть — какие формы пластического мышления в современных исследованиях нашли большее воплощение, а какие требуют пристального анализа. В последнем случае речь идет о таких малоразработанных, но чрезвычайно важных



Илл. 1. Жорж Брак. Сакре Кер.
1910. Музей современного
искусства метрополии Лилля

понятиях, как пластическая система, пластическая драматургия, пластическая деформация, пластическое чувство.

Отдельный разговор о понятии «доминанты пластического мышления». Всякая типология хромает. Именно поэтому всевозможные «классификации», «типологии» бывают так уязвимы, слишком «спрямляют» тонкие художественные процессы. На мой взгляд, не следует рассчитывать на то, что кто-то из нас сможет зафиксировать некий набор глобальных типов пластического мышления сегодня. Их — безбрежное множество. Хотя в такой типологии больше всего «повезло» понятию *композиции*: в истории живописных картин выделяют три типа: классическую пирамиду, диагональную композицию и кулисную.

Уже это перечисление наталкивает на мысль, что доминант пластического мышления — не безбрежное множество, их мало. Полагаю, что каждая пластическая художественная доминанта — это определенная *мыслеформа*, дающая жизнь огромному спектру всевозможных изобразительных вариаций. А мы знаем, что мыслеформа — это и есть архетип. Архетип отвечает как на вопрос «что» (что происходит), так и одновременно на вопрос «как» (как происходит, как действует). Именно такова природа любой художественной реальности. По этой причине поиск пластических доминант в поле современного творчества — чрезвычайно важное дело, способное нам помочь понять нас самих. Что изобретается сегодня «с чистого листа», а что — претворяется как память («уснувшая, вытесненная память»), как след, как реплика прошлых культур? Эти следы и отклики могут быть непрямыми: как известно, Юнг обнаруживал в сновидениях африканцев фабулы европейских сказок.

Другими словами — архетип (в живописи в том числе) чаще всего не наследуется, а самовозрождается. Истоки и причины здесь видятся в единой человеческой природе и европейцев, и африканцев, которая дает себя знать и в формах живописного творчества — в композиционных структурах, в приемах воплощения спектра так называемой «цветовой толерантности» и во многих других устоявшихся «принципах визуальности».

Опираясь на обозначенную гипотезу о том, что пластические доминанты имеют свои корни в субстанциональных свойствах «меры человеческого» и в модификациях последней, можно попытаться выявить *линии пластического воображения*, которые так или иначе становятся наиболее авторитетными в истории культуры. И продолжают свою жизнь, преодолевая стыки разных эпох и культур, то есть в полной мере явлены и в сегодняшних практиках.

НЕМНОГО ТЕОРИИ

Все сказанное подводит к мысли о том, что процесс художественного формообразования — это мощный культурный фактор структурирования мира, осуществление средствами искусства общих целей культурной деятельности человека — преобразования хаоса в порядок, аморфного — в целостное. В этом смысле понятие художественной



Илл. 2. Морис
Вламинк.
Ресторан-
на-машине-
на-Бувивал»

формы используется в эстетике как синоним произведения искусства, как знак его самоопределения, выразительно-смысловой целостности. Механизм творческого преобразования или рождения в эстетике обозначается через понятие *энтелехии*. Энтелехия означает способность преобразовывать хаос в порядок, претворять внутреннюю форму, живущую в душе художника. Энтелехия есть одновременно и процесс, и результат. Через энтелехию духовная или физическая материя обретает облик и форму, воплощая творческую энергию через автора-творца. Особенность художественной энтелехии — в ее диалогичности и творческой динамике. Окончательная художественная форма сохраняет в себе всю «рассеянную энергетику», через ее завершенность просвечивает незавершенность, стимулирующая череду художественных ассоциаций, богатство воображения.

На протяжении всей истории искусства, в процессе смены художественных стилей не умолкали вопросы теоретиков: откуда берется форма? Из чего состоит поле ее источников и областей влияния? Луис Генри Салливан писал: «Форма есть во всем, везде и в каждом мгновении. Некоторые формы определены, иные неопределены; у одних есть симметрия, у других только ритм. Одни абстрактны, другие материальны. Одни привлекают зрение, другие слух, осязание или любое их сочетание. Но все формы безошибочно символизируют о связи между материальным и нематериальным, между безграничным духом и ограниченным разумом» [цит. по: 1, с. 48–49].

В процессе создания произведения любой художник сталкивается с решением двуединой задачи: развертывание пластического мышления, с одной стороны, подчиняется приемам художественной техники. С другой стороны, в подлинно новаторском произведении всегда должна присутствовать не просто техническая виртуозность, но и важная онтологическая составляющая, то есть зондирование сущностных аспектов бытия. Это состояние, когда, согласно Канту, восприятие произведения заставляет много думать, но при этом ни одно понятие ему не адекватно. Говоря другими словами, в большом произведении всегда ощущается прямое *усмотрение истины, не опирающееся на доказательство*.

В этом отношении пластическое мышление можно рассматривать как онтологический бросок, как выявление новых сущностных смыслов бытия. На протяжении всей истории искусств модификации художественной формы претерпевали те или иные деформации. В искусстве был период, когда художественное сознание пыталось максимально приблизиться к выявлению совершенного (Возрождение, наследующее эстетику античности). В ренессансной системе координат чувство меры, гармония, симметрия мыслились как начала абсолютные для сложения произведения. Однако в последующие эпохи возникают практики, которые демонстрируют относительность нормы, особую выразительность «неправильного» в искусстве (барокко, романтизм, импрессионизм, экспрессионизм). Да и в ренессансной практике трудно обнаружить чистые, «беспримесные» формы. Они всегда испытывали влияние полистилистического контекста художественной жизни.



Илл. 3.
Анатолий
Слепышев.
Путник.
1980. Частное
собрание

Что касается пластической драматургии, то, как показывает история, художественная деформация, контрасты, противопоставления важны и нужны. Но только в тех случаях, когда намеренная модификация художественных форм *идет от силы художника*, а не от слабости. Когда рождается от умения, от продуманности, от сознательного намерения. Так, например, как подчеркивают опытные кинематографисты, начинающим мастерам легко спрятаться за «дрожащую» камеру. Или же фотографам — за несфокусированный кадр. Однако такие приемы в кино и в фото — лишь особая краска. Злоупотребление ими часто граничит с непрофессионализмом, с эпигонством, с вторичностью творчества. Это касается всех существующих приемов, всех красок искусства. Каждая имеет свое предназначение, целесообразность. При этом ни один выразительный прием невозможно абсолютизировать.

Еще в начале XX столетия в одном из писем Э. Грабарь утверждал: «История искусств, понятая широко, почти превращается в историю культуры». В этом тезисе — глубинная убежденность в том, что не-

смотря на обилие жанров в центре искусства всегда стоит ЧЕЛОВЕК. В этом отношении правомерно следующее утверждение: в истории искусства действовали не сами по себе готовые художественные формы, а более или менее послушные им люди. Вне этих форм они были бы безязыки и бессловесны, не могли бы в полной мере выразить себя.

Если та или иная художественная форма подхватывается обыденным сознанием, пускает свои корни в повседневности — следовательно художник, «сокрушающий устои», уловил нечто ОБЪЕКТИВНОЕ, то, что носилось в воздухе, но что выразить смог лишь он один. По этой причине исторически складывающаяся форма любого произведения искусства — есть свидетельство не только свойств творческого воображения, но и отражение нашего знания о человеке: как изменялись способы его восприятия и мышления, как он научался соединять то, что прежде казалось несоединимым, противостоящим, контрастным. Как развивалась его рефлексия, диалог с внутренним миром.

У многих рисунков Клода Моне, Поля Сезанна, Жоржа Брака, Мориса Вламинка, Ильи Машкова есть замечательное качество: это ощущение органического роста формы, которая строится изнутри, как бы нащупывая свои границы. Причем границы формы могут оказаться так и не обозначенными, но лишь угадываемыми. Здесь перед любым творцом встает трудная проблема: в какой момент принять решение завершить работу над произведением? Художника подстерегает опасность оставить картину не вполне вызревшей, сыроватой, это относится и к ее пространственной организации, и к цветосветовому, и к графическому решению. Точно так же риск может состоять и в том, чтобы «переработать» над картиной. Такая картина оказывается излишне рациональной, как правило, структурно утяжеленной, что также не идет ей на пользу.

В XX и XXI веках все чаще используется понятие открытой формы, развивающее положение о *non finito* как осознанном приеме творчества. Еще Кант подчеркивал единство в произведении свободы и особого пластического «намерения». По его словам, в природе прекрасно то, что вызывает представления о намеренности, об искусности; в искусстве же прекрасно то, что походит на природу, обращено к идее свободы и бесконечности. Действительно, претворение художественного замысла связано со свободой, непринужденностью. Но, с другой стороны, художника ведет *намерение*: сбившись с пути,

он может потерять способность изобретать. Завершая картину, автор как бы предъявляет нам свое представление о ее начальном замысле. Главный опознавательный признак рождения новой художественной целостности — это способность картины «дышать», источать ауру, передавать неразличимую эманацию чувственных и смысловых токов.

Художественная целостность — это особый тип сопряженности элементов произведения искусства, который, казалось бы, сложился сам собой, настолько силен в этой сопряженности элемент органики и непреложности. Понятие художественной целостности — это понятие классической теории искусства. Здесь имеется в виду сложная наука графических, цветовых, композиционных сцеплений и контрастов, связей, отношений, натяжений, противостояний, взаимовлияний. В результате возникает художественная драматургия произведения, передающая себя через ощущение напряженности во взаимосвязи всех визуальных элементов произведения. Ощущение необычной сцепленности, динамической напряженности есть свидетельство определенного пластического единства картины и одновременно — знак акцентируемых в картине доминант.

Специалисты говорят о существовании в любом произведении «эпицентров активности», которые могут быть истолкованы как определенные пластические доминанты картины, скульптуры, архитектурного произведения. Такого рода «эпицентры активности» можно обнаружить и в плане композиции произведения, и в его образном строе, в цветовом решении, в контрастах света и тьмы. «Эпицентры активности» образуют художественную драматургию, лежат в ее основе. Хорошо написал об экспрессии пластической драматургии С.М. Даниэль: «Вырубленные, высеченные контрастными плоскостями, при активном использовании светотени, эти формы производят эффект “возмущения” пространственной среды. Если же изображение включает в себя целый ряд форм с пересекающимися “орбитами”, картина получается чрезвычайно сложная, обнаруживающая иерархию центров “возмущения”, сфер их влияния и т.д.» [2, с. 83].

Во все века художники стремились достичь завершенного единства картины. Истоки разных типов пластической целостности обнаруживаются в эволюции художественной культуры мира и целостного мышления вообще. С точки зрения теории целостное мышление про-

тивостоит лоскутному, клиповому мышлению. Вместе с тем целостное мышление как таковое — это не всегда залог позитивного результата. Так, в философии Гегеля специалисты усматривают противоречие между диалектическим характером метода ученого и статичностью, «сочиненностью» его целостной системы. Следовательно, и ученый, и художник не должны следовать намерению во что бы то ни стало «подрессоривать» итоговую картину; ее завершенность и целостность могут показаться искусственными, особенно в условиях разорванного мира и разорванного сознания как культурной доминанты времени.

В живописи любые деформации, взаимодействия, переключки, даже контрасты — ищут согласованности. То есть можно сказать, что художественная форма всегда синергетична. Никогда ее строение не антагонистично, несмотря на внутренний драматизм и контрасты. Обрыв связей, соотношений — это тоже взаимодействие. Как и «недостающие», но угадываемые части в произведении так называемой «открытой формы».

Интересны в этом плане живописные произведения Анатолия Слепышева на историческую и современную тематику. Часто художник имитирует «большой возраст» картины и даже, возможно, ее не очень бережное хранение. Достигается это созданием своеобразных «потертостей» на полотне, нередко обнажающих зернистую фактуру холста. Художник пишет фигуры людей, повозки, дома, деревья, рядом с которыми просвечивают незагрунтованные фрагменты холста. И вместе с тем у зрителя возникает ощущение очень живой полноценной картины. Может быть, для самой природы нашего взгляда вполне достаточно выхватывание и «визуальное осязание» отдельных деталей, чтобы постичь эмоциональную интонацию живописи Слепышева, как и любого другого художника. Это и есть работа на сильном контрасте, нарушение правил, что подвластно только большим художникам. Как ни странно, но «сделанность» и «умелость» отступают в такого рода произведениях на второй план. Притом что Слепышев был велико-лепным мастером: окончил Суриковский институт, несколько лет работал в мастерской своего учителя А. Дейнеки.

Подобное ощущение «антагонистичности» художественных связей обладает крепким сцеплением, чтобы выражать нужное состояние. Эдгар Дега настойчиво повторял: «Послушайте, воздух, которым дышишь в картине, это не то же, что естественный воздух,



Илл. 4. Эмиль Бурдель. Геракл,
стреляющий из лука. 1909.
Музей Орсе. Париж

который вдыхаешь» [3, с. 124]. Этот воздух более насыщен, заряжен, энергетичен. Отсюда вывод: выразительность произведения не зависит напрямую от выразительности отображаемых им образов жизни. Внутри искусства протекает своя особая жизнь, и надо обладать умением схватить фермент художественности, который обретает и претворяет художник. Эти правила художественности всякий раз — новые.

Э.А. Бурдель видел истоки художественной целостности в отказе от произвольности. В способности художника суметь схватить в изображаемом предмете то, что «проклевывается» изнутри как его сущность. «Натуру необходимо увидеть изнутри; чтобы создать произведение, следует отправляться от остова данной вещи, а затем уже остову придавать внешнее оформление. Необходимо видеть этот остов в его истинном аспекте и в его архитектурном выражении» [4, с. 142].

Обобщая сказанное, важно отметить, что аналитика художественной формы побуждает говорить как бы о «двух истинах» — внехудожественной (система координат, в которой натура, предмет существуют вне искусства) и художественной или *архитектонической*. Следовательно, мы можем сделать вывод, что архитектурная ис-

тина прорастает через видение художника, через его индивидуальное ощущение тектоники, пространственности, фактуры, линейности, через смелые эксперименты с модификацией формы. Правда, сегодня все чаще высказывается такая точка зрения: в связи с растущей свободой от устойчивых художественных правил *тектоника* в искусстве отступает на второй план, а на первый в произведении искусства выступает индивидуальность мастера, *человеческая экзистенция*. Это, в частности, видно по новейшим произведениям архитектуры, по произведениям скульптуры, живописи. Так, сегодня искусствоведы обсуждают ассиметричные, кособокие, наклоненные дома, которые знаменитый отечественный авангардный архитектор Александр Бродский возводит по частным заказам в Подмоскovie. Во всех подобных случаях на первый план выходит не функциональность, а художественность. Разумеется, к Александру Бродскому обращаются достаточно продвинутые заказчики, которые не подвержены испугу или даже панике при виде авторских проектов архитектора. Художник экспериментирует с художественной фантазией, но экспериментирует удачно, виртуозно, демонстрируя Творчество с большой буквы.

Обсуждая вопрос о взаимовлиянии архитектоники и экзистенции в произведении искусства, особо надо сказать, что на языке теории такое взаимовлияние и даже взаимопереход демонстрируют *внешняя и внутренняя форма* произведения. Когда-то эти понятия были в ходу в искусствоведении, но в последнее время о них стали забывать. А между тем одна и та же линия может быть по-разному содержательной. Ведь художник одновременно рисует как бы двумя сторонами линии. Во-первых, есть линия, которая непосредственно обращена к художественно-чувственному восприятию (*внешняя форма*). Она может погрузить нас в меланхолию или же вызвать эмоциональный удар. Или же сообщить неосознанное удовольствие, успокоение. Или же предчувствие конфликта с сопутствующей ему тревогой. Все это — спектры художественно-эмоциональных реакций на наше первичное восприятие пластики.

Но мы знаем, что одновременно этой же линией художник что-то говорит нам о человеке, о себе, передает подтекстовую значительность картины (*внутренняя форма*). Изнутри может вырастать ТЕМА, идея, смысл. Тема — это целостное жизненное пространство, не с одним, а с множеством голосов. Интерпретация темы может быть



Илл. 5.
Александр
Бродский.
Кенотаф Бобби
Фишера. XV
Международная
архитектурная
биеннале
в Венеции

шагом к нашему внутреннему мироощущению, а может и не быть, наталкиваясь на сопротивление нашего мышления, нашего опыта.

В любом случае, антропная интерпретация «чистой пластики» подключает к первой сигнальной системе ВТОРУЮ. Мы сопоставляем, радостно удивляемся, ликуем, наслаждаемся, впускаем в себя или же оцениваем картину холодно, ждем комментариев, подбираем тот регистр, ту систему координат, которая способна по-настоящему открыть для нас пока не вполне понятное пластическое пространство. Следовательно, *одна и та же линия в искусстве — и чувственно-проникающая, и концептуальная.*

Когда мы хотим особо похвалить мастерство художника, то говорим, что «в этом произведении каждая точка картины знает о существовании всех других», то есть отмечаем органическую зависимость связей всего произведения. Эмиль Бернар рассказывал, что Сезанн полностью переписал картину, после того как положил на холст несколько усиливающих звучание мазков. Иначе: небольшие преобразования потянули за собой все предыдущие красочные пигменты. Это еще одно подтверждение, что в состоявшейся картине нет ничего второстепенного: фрагмента, уголка или малозначимой

детали. Все должно ощущаться на своем *единственно возможном* месте. Именно в такой выразительности — классическое понимание целостности произведения. Однако не следует обращаться с понятием органики всуе. То, что могло казаться спаянным и адекватным в одну эпоху, позже часто воспринимается как излишняя детализация с превалированием сюжетной повествовательности в картине.

Альберти, например, говорил о творчестве как утверждении «максимальной зрелости и полноты в пластическом развитии». Эти слова подразумевают, что надо угадать внутреннюю логику развития, которую задает *предмет, сама реальность*, а затем довести ее до авторского совершенства. Спустя 400 лет художник уже понимает, что предмет отображения может *быть одним и тем же, а внутренняя логика пластических решений — разная*. Утверждается представление не только о силе влиятельности натуры, но и о важности «камертона в глазу», которым обладает автор. Всю логику пластическому решению картины в большей мере сообщает уже он сам. Данное обстоятельство влечет за собой круг трудноразрешимых вопросов и проблем, касающихся диагностики *художественного качества* так называемых неклассических произведений.

В этой связи важно акцентировать такое явление, как внутреннее напряжение формы, или, по-другому, *внутреннюю сосредоточенность живописной архитектоники картины*. Как ни парадоксально, но именно такая интенсивность внутреннего напряжения формы выступает условием, при котором возможно ее максимальное единство. Спаянность элементов формы позволяет домысливать и протягивать заданное зрителю переживание пластического чувства. Развивать художественное впечатление в русле заданной автором выразительности. Понятие открытой формы, понятие незавершенного пространства, так актуализировавшиеся в последнем столетии, ведут к тому, что только усиливают напряженность художественных интерпретаций, активность воспринимающего сознания.

Здесь правомерен такой тезис: заключенную в картине авторскую «идею предметности» художник вытягивает из собственного диалога с фигуративным миром, из противоборства с ним, из напряженного пересоздания системы отношений, данной в повседневном опыте. Именно в этом причина, что любые большие художники *видят разное в одинаковом*.



Илл. 6.
Илья Машков.
Натюрморт.
Синие сливы.
1910. ГТГ

Согласно гештальту, как строение мира, так и структура произведения искусства, и визуальное восприятие человека изоморфны — то есть по своей внутренней органике подобны друг другу. Гештальтпсихология может сказать: «Мир мыслит нами», согласно гештальтпсихологии произведение искусства не просто отражает физический объект, оно визуально концентрирует силы, которые содержит воспринимаемый объект — перцепт. «Двойная функция глаз — излучать энергию и получать информацию — проявляется в искусстве только на развитом уровне. Фигуры Рембрандта очаровывают тем, как они принимают участие в печали, которую мы разделяем» [5, с. 113].

Вероятно, есть все основания предполагать существование единого пластического поля, связывающего искусство и иные сферы физической и духовной жизни человека, мир природы и космос. При этом наличие такого «поля» можно понимать как выражение глобальной связанности, взаимопроникновения и совместного действия естественнонаучных и духовно-творческих сил, реальных и потенциальных концептов и контекстов. Как соизмеримость главных

векторов, а также самой структуры природной биосферы и человеческой ноосферы (Вернадский). Реальность такого поля доказывают определенные эстетические звучания, формы, образы, смысловые конструкции, то есть разнообразные пластические импульсы, завязывающиеся в своеобразную «говорящую» пластическую целостность.

Большое влияние на творчество и понятие целостности оказали идеи философской феноменологии, основные принципы которой — способность к восприятию мира и к творчеству *вне фильтров культуры*. В условиях острого информационного шума чрезвычайно важна индивидуальная *непредзаданная чувствительность*, непосредственная открытость человека «гулу земли» и «гулу неба». Такая чистота восприятия дается все труднее и труднее. Стертость, изношенность выразительных средств искусства побуждают вернуться к исходным принципам, сформировавшим человеческий язык: это и возвращает искусство к жизни. Таким образом, в новейшем искусстве выразительность и жизненность фактически — одно и то же.

Этот тезис акцентирует такую сильную художественную составляющую, как «новая вещественность». Тусклый свет бронзы, теплота деревянной расщелины, неровные цветные линии, идущие из глубины мрамора, — все эти предметы способны быть объектом полноценного зрительского чувствования (Липпс) и художественного переживания. Об этом же высказывался и Матисс, когда неоднократно отмечал, что его поиски направлены, прежде всего, на выразительность. И действительно, неоэкспрессионизм как доминанта творчества в разных видах искусств сегодня является чрезвычайно распространенным и авторитетным направлением.

ПЛАСТИКА: НОВЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ

Если во времена великой европейской литературы развертывание в искусстве реалистических картин побуждало читателя к постижению *истины*, добываемой им в напряженной борьбе, то теперь подобные образы превратились в опасную побрякушку читательской инерции. Ощущение неправды накатанных языковых формул перед новой картиной непроясненных оснований побуждали искусство уходить от внешнего подобия, сторониться «верхнего слоя», непосредственно обращенного к восприятию.



Илл. 7.
Наталья
Гончарова.
Посадка
картофеля.
1909. ГТГ

Подобная ситуация «культурной робинзонады» длится по сей день. Непрерывное, десятилетие к десятилетию, наложение художественных практик явилось причиной того, что уровень энтропийности (избыточности) элементов художественного языка стал резко возрастать. При этом, полагаю, следует отметить, что яркие художественные находки в Новейшее время свершаются уже внутри самого искусства, как разведка новой выразительности, как поиск неадаптированных приемов живописного языка. Иначе: с расширением арсенала языковых возможностей искусства возрастают и возможности «самодвижения» художественного творчества. Потребность противостоять притуплению восприятия, добиваться интенсивного воздействия на зрителя побуждает художников изобретать новые способы письма (это и есть основополагающий фермент пластического мышления!), превосходящие по своему эффекту предыдущие. Яркие открытия новой живописной выразительности случаются нечасто. Но когда это происходит — обретенные находки резонируют сразу во всех жанрах пластических искусств. Речь идет о том, что интересные, созвучные

времени находки новейшей пластики в построении изобразительных фраз — выразительно скошенные композиции, острые цветовые соотношения — быстро подхватывались в других сферах творчества, в частности, в искусстве ар деко, в дизайнерских решениях, в оформлении интерьера, в формообразовании в сфере моды. Можно даже сказать увереннее: многочисленные и старательные подражания мастерам первого ряда сформировали в последнем столетии некий новейший ходовой «жаргон» популярной европейской живописи.

Художественные поиски России и Запада в первые десятилетия XX века отмечены рядоположенностью, фактически — параллельностью живописных инициатив. Культурная речь предшествующих поколений зашла в тупик, значит, надо попытаться обнажить голос самого Бытия и приникнуть к нему. Эта «сезаннистская идея», несущая обновление приемам живописного письма, воодушевляла в начале XX века несколько поколений русских мастеров. Акцент здесь делается на эмансипации чувственности как безошибочного и непреходящего человеческого камертона. У Натальи Гончаровой, Михаила Ларионова, Петра Кончаловского, Ильи Машкова усилено внимание к стихийному, природному и даже «дикому» как альтернатива «сочиненности» не выдержавших испытания идеалов, как стремление преодолеть любые иллюзии прошлого. Художники стремились работать «без посредников», обращаться к прямой реальности и рассчитывать на непосредственный эмоциональный отклик. От зрителя требуется умение вжиться, всмотреться, впустить в себя токи, вибрации красок, живописной фактуры. Высота и значимость произведения искусства мыслится не столько в изобретательности стилиобразующих приемов, сколько в открытости навстречу потоку жизни, вбиранию в себя ее запахов, витальности, сочности, изначальной грубоватости, нарочитой неумелости. В творческих открытиях «Бубнового валета» и группировавшихся рядом с ним художников явлено стремление прорваться к бытию через заслоняющие его бастионы рефлексии, понятийности, знаковости. Художник ставит цель разбудить забытый перцептивный опыт, отыскивая естественное единство с миром. Вопросание глаза есть один из видов вопрошания мира. Такое восприятие не полагает вещи, а живет вместе с ними.

В картинах Гончаровой видна потребность в универсальном решении, в крупной форме, нежелание размениваться на мелочи.

Гончарова любит работать с крупными красочными массами, передавая через свойства живописи удесятенную природную мощь своих моделей и предметов. Сцены собирания хвороста, сбора плодов походят на картинах Гончаровой на торжественные и монументальные обряды. Неуклюжие и приземистые фигуры, похожие на скифских «баб», ведут свои тяжеловесные хороводы. Торжественность обрядового действия, его мистериальность у художницы не гнетущи, они наполнены благоговением ко всему живущему, есть знак безусловного приятия мира («Зима. Сбор хвороста», 1911; «Продавщица хлеба», 1911; «Хоровод», 1910; «Сбор плодов», 1908).

Холстам Гончаровой присущ медленный ритм свершения действия: сосредоточенная продуманность кисти, тугие и вязкие краски — все это авторское шаманство сродни тусклым сгусткам примитивной энергии, исходящей от ее угрюмых фигур. Поразительно умение художницы сопрягать чувственную выразительность живописной фактуры с философичной приподнятостью над суетным миром, переводя зримые образы картин в надмирный, надбытовой масштаб. Принято сопоставлять открытия живописного письма Гончаровой с параллельными поисками Пикассо, с наследием Гогена, с увлечением художницы примитивом, идеями почвенничества. Все это так. Однако уникальная роль Гончаровой в истории искусства состоит в умении через новые возможности пластики представить знакомое как незнакомое, наделить нас *новым художественным видением*. Это видение, освобожденное от академической рутины, посягало на претворение мира, свободного от случайностей, от декоративных приемов, от стилизованной формы. Живопись Гончаровой удивительно красива, но это — *«красота, что древним неизвестна»*. (Ш. Бодлер). Это новый, оригинальный тип пластического мышления. Вполне самостоятельный или все же наследующий эстетику Сезанна и Пикассо? Вместе с тем живопись Гончаровой достаточно сурова: она отводит в сторону романтические иллюзии и сентиментальные настроения прошлого, предлагая скульптурную отчетливость рисунка, несуетную сдержанность взгляда и жеста, оставляя нас наедине с постижением архетипических глубин бытия.

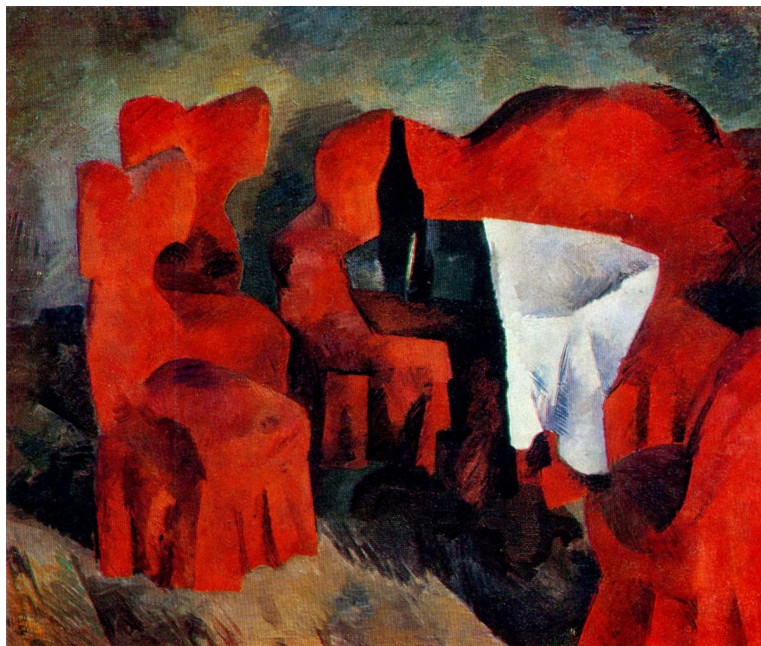
Пристрастие русских художников к самоценному любованию вещественностью, к активизации звучания самих натуральных предметов также в известной мере можно оценить как новый тип пластического

мышления. Уходит желание и надобность передавать в картинах событийность, исчезают работы в духе облегченного жанризма XIX века — достаточно, как считают русские мастера новой волны, попытаться в самодовлеющей материальности предметов воспламенить их субстанцию. Эта тенденция, проявившаяся в первые десятилетия, в дальнейшем на протяжении всего двадцатого столетия будет только усиливаться.

У П. Кончаловского в цикле его южнофранцузских (сиенских) полотен (1911–1913) властвуют прокаленная земля, ее иссушенная крепь, могучие камни старинных аббатств, плотные стены архитектурных сооружений, укорененные в скалах кроны зеленых деревьев. Размеренная поступь кисти художника через углы и изломы тщательно возводит в нерасчленимом единстве всю ту фактуру, которая составляет неистощимую жизненность природы, ее незыблемо отложившийся остов («Сиена. Порта Фонтебранда», 1912). Тонкость созвучий, оттенков, соответствий предполагает необыкновенную остроту и эмоциональность восприятия этого холста. И вместе с тем здесь налицо — застывшая сила, значительность, великолепно переданный эффект «замирания времени».

Триумф материи и плоти, радостного и сочного живого мира природы с особой силой выражен в натюрмортах художника. («Хлебы на фоне подноса», 1912; «Хлебы на синем», 1913; «Персики», 1913). Здесь не просто постоянство характерного для художника мотива свежего душистого хлеба с румяной корочкой, но умение Кончаловского усиливать магнетизм природы фактурой и плотностью мазка, сочностью краски. Выразительная лепка всевозможных караваев и калачей, доставляющая удовольствие глазу, создается ухарским и дерзким напором кисти мастера, наслаждающимся на полотнах самодовлеющей материальностью. Живопись переполняется сочностью, весом, внушает ощущение вкуса и запаха, ощущением тактильного прикосновения. Зритель испытывает искомое состояние дикарски-наивного любования вещами, ощущение растворения в них. Столь же показательны в умении добиваться концентрации подспудной энергии, «сакрализации» вещи — колоритные и самодовлеюще-чувственные холсты И. Машкова, Р. Фалька, А. Куприна.

У всех этих мастеров мы обнаруживаем максимальное слияние азартной энергии творца с волнующе-дерзкой энергией натурного



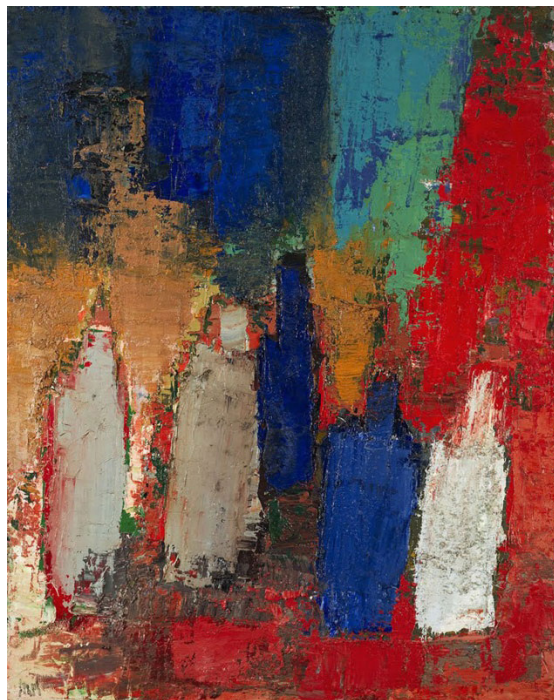
Илл. 8.
Роберт Фальк.
Красная
мебель. 1920.
ГТГ

мотива. Сегодня мы можем по достоинству оценить тот размах жизнерадостного темперамента, который источали живописцы московской школы; первозданность, наивность, а то и «душистую дикость» (Бенуа) их картин. Интересно запечатленный контраст между статикой моделей и интенсивностью двигательного, поступательного импульса в работе кисти художника позволял достигать на холсте ощущения взыскующей силы образа: сосредоточенного звучания в унисон «видения» художника и «вызова» предмета. Такого рода искусство, как мы видим, обладало огромной силой внушения; в нем преломлялась и углублялась витальность натуральных предметов, ускользающее время обращалось в вечность, неустойчивое состояние — в гипнотическое чувство земли и плоти.

Нащупывая новые измерения человека и культуры, художники начала XX века были открыты навстречу непредсказуемому потоку жизни: пространство картины разомкнуто, стремится вобрать в себя весь слышимый «гул земли и гул неба», явное и неявное, зоны осознаваемого и непостижимого. Разумеется, в этих условиях ни одна

истина не мыслится бесспорной. Ярким явлением на этом фоне вспыхнуло творчество Василия Кандинского. Оно также отмечено попыткой пробиться к силам витальности, но — на других основаниях. Если Гончарова, Кончаловский, Машков мучились желанием создать нечто «непреложное», то в системе живописного мышления Кандинского проступают совсем иные ориентиры. Характер его поисков выявляет альтернативную линию художественной эволюции XX столетия. Здесь уместно вспомнить антиномию, о которой позже так остро писал блистательный искусствовед Николай Пунин: «Никто не хочет чувствовать, все бросились анализировать!». Определенность изобразительного ряда невозможна в контексте неопределенности Бытия. Размывание структурных основ мира стимулирует модуляцию зрения к скрытому внутреннему началу. Отталкивавшийся от этих идей Василий Кандинский — отважный и одержимый творец новых смыслов. Мастер, как мы сегодня сказали бы, «*переформулировки горизонтов мира*». Конечно, абстракция Кандинского не математична; она — экспрессивная, взрывная, возможно даже порой лирическая. Тем не менее, объективно, абстракция у любого художника — это мера предельного обобщения. Это — рентген на интеллектуальные способности мастера, его собирательная модель мира.

Но прежде чем прийти к абстрактным полотнам, снискавшим Кандинскому мировую славу, он, как известно, написал множество предметных полотен. Особо я отметил бы несколько десятков выдающихся картин, созданных им на протяжении 1908–1910 годов в немецком городке Мурнау. Эти картины во многом сегодня недооценены. А ведь именно в них — сложный сплав фигуративности и так называемой «чистой визуальности». То, что называется «сублимированная предметность». В работах «Осень в Мурнау» (1908), «Пейзаж с фабричной трубой» (1910) и других этого периода возникает понимание пространства как ритмически организованной среды, энергетического взаимодействия больших, не всегда отчетливых красочных форм (дом, небо, поле, река, лес). В этих картинах Кандинского сам цвет наделяется композиционной функцией. Причудливая логика пластических и колоритных решений уже в этих холстах свидетельствует о способности Кандинского к передаче исключительно живописными средствами сферы непроявленного, предощущаемого, трансцендентного. Важно заметить, что это движение к отвлеченной



Илл. 9.
Никола де Сталь.
Сосуды. 1952.
Частное собрание

форме выступает у Кандинского как *извлечение из натуры*, как ее «возгонка», как процесс «испарения» материальных форм.

Интересно, что гораздо позже выдающиеся живописцы XX века — Вольс, Никола де Сталь, Георг Базелиц, Фрэнсис Бэкон и другие — снискали себе мировую славу, заняв именно эту нишу между «конкретной живописью» и чистой абстракцией. Но пионером здесь явился Кандинский: весь ход его творческой эволюции показывает впечатляющую продуктивность подобных промежуточных, «смешанных форм» для современной оптики, для зрительского воображения, для спектра художественных ассоциаций.

Притягательность поздних абстрактных работ Кандинского объясняется особым умением русского мастера представить на холсте не столько готовую форму, сколько сделать зримым сам путь поиска. В его многочисленных формах «космогенеза» явлен сам динамический мыслительный процесс, который гораздо интереснее и богаче,

чем результат. Не случайно в этой связи исследователи говорят об «эстетике приблизительности» как важном артистическом приеме Кандинского [6]. Синкопированный ритм колебаний *между* сполохами цветовых, пластических элементов абстракции (см. «Композиция VII», 1913) дают толчок акту мгновенного вчувствования, интуиции. Мы ощущаем рождение в этом живописном пространстве некоей «новой гравитации», позволяющей истончить художественное высказывание до того состояния, когда его невесомость становится для нас важнейшим приобретением, человечески валентным, ценным состоянием. В итоге возникают удивительные взаимопереходы, сложное сочетание линий и оттенков спектра, образующие динамику музыкального ритма, уводящие к идеям иррационального, мистического, бесконечного.

Одновременность столь ярких и столь противоположных открытий в русской живописи в первые десятилетия XX века свидетельствовала о возникновении полицентричного мира нового типа, модели многоосевой культуры. Закладывались основы такого восприятия мира, которое позже в философии и культурологии назовут «ризоматическим сознанием», то есть совокупностью разных, порой противостоящих художественных практик, не имеющих общего корня. При этом каждая из этих практик правомерна, не монополизирует истину, эстетически и философски равноценна, хотя и основывается на совершенно разных предпосылках.

Что же определяет высоту и подлинность открытий в пластическом мышлении современности? Какое-то особое претворение «пластической драматургии», вытягивающее из действительности ее сокрытую формулу? Но если мы из истории искусства видим, что большие произведения рождаются тогда, когда художник способен «быть окликнутым Бытием» (М. Хайдеггер), следовательно, в самом широком смысле можно утверждать, что мир мыслит нами. Вместе с тем этот постулат можно интерпретировать и иначе: да, мир мыслит нами, но у всякого большого художника есть свой «камертон в глазу». В искусстве субъективное становится объективным и наоборот. Благодаря этому художник выступает не только «гласом самого себя», но и глаголом Универсума. То есть пластическое чувство и есть тот



Илл. 10.
Никола
де Сталь.
Пароход.
1931. Частное
собрание

исток, который наделяет формой изобразительное поле картины. Получается, что пластическое чувство, живущее внутри художника, равновесно в своем значении с посылом, идущим от природы.

Вот показательное признание Жоана Миро: «Когда первотолчок замысла остыл, я строго руководствуюсь правилами композиции. По мере работы формы обретают для меня реальность. Иначе говоря, вместо писания чего-либо я начинаю просто писать, и по мере живописания картина постепенно выявляется, она сама возникает под кистью. Пока я работаю, форма начинает обозначать женщину или птицу» [7, с. 187].

Язык живописи не установлен природой, он подлежит деланию и переделке. При всей спаянности, целостности и органике произведения искусства в него включен неорганический элемент, имя которому — свобода. С одной стороны, восприятие художника избавляется от плоти случайного и концентрируется на плоти существенного, тем самым «сегментируя» реальность, добиваясь выражения чувства, которое «побуждается телом» к мысли. С другой — *логос цветов, линий, светотеней, объемов, масс оказывается «самоизображающим», то есть некоей «целесообразностью без цели», без обращения*

к понятию. Так, виноград Караваджо — это виноград сам по себе. Секрет гравитационного поля «Красной комнаты» или «Аквариума с золотыми рыбками» Матисса — в умении художника представить в картине красочную самодостаточную вещественность. Отобранные и изображенные автором предметы — своеобразные акупунктурные точки Бытия, явленные вне всякой символики, знак привязанности художника к жизни, как его способность «быть окликнутым Бытием».

Создание новых сочетаний цветов, изобразительных «существительных и глаголов» с необычной выразительной направленностью — все это есть обретение новых строительных элементов языка: слова-вещи, слова-вздохи (яркие опыты В. Хлебникова, А. Крученых, И. Бродского). Иными словами, трудное рождение новых образцов визуальной чувственности — все это проявление тяги к асинтаксическому пределу, к которому стремится любой язык. Когда старая идентификация становится непригодной, возникает усилие разрушить стойкие мыслительные и эмоциональные связи, сами собой склеивающиеся в накатанные стилистические фигуры, привычные языковые формулы, замутняющие проникновение в сущность вещей. Рождаются поиски созвучия, которое способно *диссонировать*. Вот слова Анри Мишо: «Что я хотел бы научиться писать, так это флюиды между людьми. Всякий портрет — это компромисс между магнитным полем рисующего и рисуемого» [8, с. 63]. Выразительны его интерпретации возможностей линии — именно как способность свободной пластики к самоизображению: «Линия, тянущаяся к другой. Линия, избегающая другую. Приключения линий.

Заждавшаяся линия. Линия, не теряющая надежды. Линия, разглядывающая лицо.

Вот линия мысли. Другая подытоживает мысль. Линии-ставки. Линии-решения.

Линия отказа. Линия отдыха. Линия-гребень, чуть дальше — сторожевая линия» [8, с. 69–70].

Обнажая раны и уязвимости человека, экспериментируя с формой, искусство последнего столетия систематически «надламывало», казалось бы, абсолютный, бесспорный «масштаб человеческого»

и заявляло новую антропную меру. В то же время всякий раз мы бывали свидетелями того, что общество не готово принять новый язык искусства, «легализующий» непривычную визуальность, заставляющий зрительскую оптику перестраиваться в понимании художественного качества, устоявшихся художественных критериев. Социум болезненно реагирует на любой малейший сдвиг в интерпретации адаптированных и привычных норм, как общекультурных, так и художественных — будь то смелое сопряжение гармонического и дисгармонического, динамические эксперименты с композицией, неожиданные цветовые и световые решения, «расшатывание» необычной иконографией миметических предпосылок образа.

Скажу кратко: даже концептуальное искусство, прожив впечатляющую траекторию достижений и поражений, сегодня упрочилось в мысли: в первую очередь *должно быть говорящим само пластическое мышление*. А во вторую очередь — так называемый «контекст», закладываемый текстами кураторов выставок. Вот несколько авторитетных признаний: Катрин де Зегер, куратор московской биеннале 2013 года, ставила перед собой цель «собрать воедино разрозненные художественные инициативы, показать связи между ними, не страшась при этом подвести их *под общий знаменатель*» [9, с. 23]. Более того, этот европейский специалист совершенно справедливо полагает, в актуальном искусстве куратору никогда нельзя брать за выставку с заранее готовой идеей. Важно «узнавать социальную ткань места: как люди взаимодействуют друг с другом, что делают вместе. Ужасно, когда куратор приезжает в незнакомый ему город и говорит: «смотрите, сейчас вам откроется истина». Такие выставки претендуют на то, чтобы показать самое новое, самое важное, самое актуальное. Но это не так: им не хватает связи с локальным социальным контекстом» [9, с. 23]. Катрин де Зегер отмечает такое важное свойство, как эфемерность *новейшего пластического мышления*: «То, к чему я стремлюсь, эфемерно и изменчиво, возникает на мгновение и ускользает, утекает как вода: я хочу поймать момент настоящего и уловить связи внутри него. Мне интересно само мышление, а не его результат в виде вещей и объектов, которые просто можно собрать в одном месте» [9, с. 23]. Действительно, сегодня, в отсутствии большого

стиля, в отсутствии общезначимой символики, вообще — в условиях мультикультурализма в искусстве возможно лишь восприятие очень тонких энергий искусства. «Содержание выставки актуального искусства должно быть многоуровневым, комплексным, но при этом доступным каждому, без помощи длинных разъяснительных текстов, — продолжает Катрин де Зегер. — Я считаю, что визуальное искусство должно прежде всего работать посредством образов. Если образ сильный — он остается в голове у людей, и они сами интерпретируют его, выстраивают связи, оппозиции, проводят собственное исследование. Чем больше на выставках текстов, тем больше искусство лишается своей визуальной силы, превращаясь в табличку с интерпретацией. Реклама и мода обходятся без табличек. Значит, образность, создаваемая ими, порой сильнее, чем та, что выстраивает куратор» [9, с. 23].

А вот показательное мнение Георгия Острецова (1967 г.р.), известного актуального отечественного художника: «Раньше был ход: рисуй В. Ленина или соц-арт, и это будет гарантированный туристический продукт на экспорт из России. Сейчас же нужно просто стремиться к *качественному исполнению* работы, чтобы было одновременно и материальное воплощение, и интеллектуальное насыщение. И декоративно, и пропитано гуманизмом» [9, с. 28].

Такой поворот европейского внимания к пластике как таковой — чрезвычайно ценный и многообещающий ход. Ведь до последнего времени было так: если художник возвращается к искренности, к возвышенному, к чистому творчеству, не разыгрывая никакую политическую игру, а создавая новую художественную форму — его не поймут. Он будет действовать наперекор всему актуальному искусству.

Набирают силу и иные тенденции: в марте 2013 года в Париже работал очередной салон PAD — Pavillon des Arts et Design. Президент PAD Патрик Перрен в последние годы стремился найти для своего салона более адекватную нишу. Он пришел к выводу, что сегодня в мире «много концепта и мало жизненных идей. Люди несколько устали от авангарда во всех смыслах этого слова и ищут чего-то понятного, а в искусстве многие *хотят видеть просто красивое*». Патрик Перрен и стремится дарить эту ясную всем красоту. «Сегодня все твердят: “Дизайн, дизайн”, все теперь называют дизайном, и никто толком не знает, что это такое. Мы не ищем красивые слова, а показываем,

что дизайн и вышедшее из моды понятие “декоративно-прикладное искусство” — одно и то же» [10, с. 49].

Как здесь не вспомнить слова Канта: «*прекрасное — это то, что нравится без посредства понятия*». И сегодня, как и во все времена, приходящий на выставку человек ищет возможности возвыситься, напитаться током самых совершенных творческих способностей человека. Так было прежде, и так будет всегда. Как для профессионалов в искусстве, так и для массового зрителя.

Другое дело, что история человечества все более и более порождает трагические изобразительные формы, негативные образы, составляющие обширную собственную лакуну. Здесь цепкое прозрение, проницательность художника перемешаны с его виртуозными пластическими решениями, которые, конечно же, эмоционально сильны и порой даже травматичны. Для их распрямления требуется искушенный зритель. Это своеобразный *параллельный мир искусства*, где во многом уже давно происходит «самодвижение пластики», выколдовывание изобразительных фраз, имеющих превосходство художества над натурой. В такого рода параллельном мире искусства, обращенном главным образом к самим деятелям искусства, заметны влияния одних изобразительных посылов на другие, то есть сильны механизмы «самодвижения искусства», о которых речь шла выше. Чтобы ориентироваться в сложных новаторских формах искусства, требуется крепкий профессиональный background. Однако «поправить» и даже «воспитать» авторов этого параллельного художественного мира нередко намереваются носители профанного сознания. Но любой специалист признает, что этот, часто замысловатый, не всегда удобный для «стандартного человека» мир — есть зона искусства. А значит, в ней художник способен демонстрировать свое опережение культурной диагностики мира. Схватить и оценить это «опережение» бывает чрезвычайно трудно. Замечательно об этом размышлял Н.А. Бердяев: по его словам, творчество — это способность выхода за пределы себя и за пределы данного мира. Другими словами, творчество — это *приращение бытия*, пролагающее для человека новое понимание мира. И значит — его путь.

Список литературы:

- 1 Иконникова А.В. Мастера архитектуры об архитектуре. М.: «Искусство», 1971.
- 2 Даниэль С.М. Сети для Протея. Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб., 2002.
- 3 Мастера искусств об искусстве. Т. 3. С. 124.
- 4 Бурдель Э.А. Искусство скульптуры. М., 1968.
- 5 Арнхейм Р. В параболах солнечного света. СПб., 2012.
- 6 Турчин В.С. Приблизительность как артистический прием. Опыт В. Кандинского // Феномен артистизма в современном искусстве. М., 2008.
- 7 Sweeney J. J. Miro // Art News Annual. P., 1954.
- 8 Пространство другими словами. Французские поэты XX века об образе в искусстве. СПб., 2005.
- 9 Катрин де Зегер не пугает красота искусства // TANR (The Art Newspaper Russia). 2012, № 7.
- 10 Садекова С. Сменив идеологию, парижский салон искусства дизайна набирает популярность // TANR, 2013, № 2.