

Ключевые слова: эстетика, философия искусства, архетип, пластическое мышление, метафора, метонимия, экспрессионизм, реализм, художник, психология творчества.

Беспалов Олег Валентинович
кандидат философских наук, ведущий научный сотрудник Отдела теории искусства и эстетики, Институт теории и истории изобразительных искусств РАХ, Москва
bepalov.o@merlion.ru

Keywords: aesthetics, philosophy of art, archetype, plasticity concept, metaphor, metonymy, expressionism, realism, artist, psychology of creativity.

Bespalov Oleg V.
PhD of Philosophy, leading research fellow, Art Theory and Aesthetics Department, Institute of the Art Theory and History of the Russian Academy of Arts, Moscow
bepalov.o@merlion.ru

БЕСПАЛОВ О. В.

Архетипы пластического мышления

Автор анализирует феномен пластического мышления в разных искусствах, рассматривая его в контексте понятий метафоры и метонимии. Значительное внимание уделено пластическому мышлению экспрессионизма. Автор полагает, что экспрессионизм начала XX века можно рассматривать как частный случай стиля, опирающегося на «работу» сознания с метафорой. Художникам-экспрессионистам свойственно «проблематизировать» и «деформировать» все мотивы. Также подробно рассматривается специфика реалистического пластического мышления. Реалистическое вообще выступает как способ восприятия мира художником и предполагает, что реалистична даже субъективность художника, то есть его мысли, переживания, представления. В отличие от экспрессиониста художник-реалист нацелен в своем творческом процессе не на преобразование мира, а на его отображение в той или иной мере.

BESPALOV OLEG V.

The Archetypes of the Plasticity Concept

The author analyzes the phenomenon of plasticity in various arts, discussing it in the context of metaphor and metonymy. Considerable attention is paid to the plasticity concept of expressionism. The author supposes that the expressionism of the early twentieth century can be regarded as a special case of style, based on the “work” of consciousness with metaphor. Artists-expressionists tend to “problematize” and “deform” all the motives. The specificity of realistic plasticity concept is also considered in detail. Realistic generally acts as a way of perception of the world by the artist, and assumes that even the subjectivity of the artist—his thoughts, experiences, views—is realistic. In contrast to the expressionist realist artist tries not to transform the world in the creative process, but to depict it in one way or another.

ПЛАСТИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ: ВОЗМОЖНАЯ ТИПОЛОГИЯ

Под пластическим мышлением художника (или пластическим чувством) мы подразумеваем дорефлективную основу его творчества. Пластическое мышление сродни музыкальному — т.е. внеязыковому, досмысловому. И если говорить о живописи, то можно констатировать, что пластика воспринимается в ней не только глазами, но вообще всем организмом, «гештальтно». То есть какая-то линия или какое-то цветовое пятно вызывает ассоциации, но именно не вербальные, не сознательные ассоциации, а какие-то архитектурные, ассоциации на психофизическом или соматическом уровне. Можно сказать, что пластика — дорефлективный организующий принцип, под который подстраиваются все остальные, более частные художественные средства.

При этом определенное пластическое чувство присуще конкретной личности художника, личность выражает себя в своем пластическом мышлении. У нее есть пластические, психологические установки (может быть, даже и бессознательные), которые наверняка участвуют в отборе материала и его качества для произведения. Художник примеряет его на себя — исходя из своих каких-то очень внутренних установок, своего «пластического инстинкта». И таким образом — пластически мыслит. В пластике можно усматривать различные типы пластического мышления. Или лучше даже их называть архетипами. И это как раз и есть те самые принципы реализации внутренних предпочтений художника.

Какая же возможна минимальная типология на уровне пластического мышления? Для ее выявления мы можем провести параллель между пластическим и начальным языковым мышлением. Первоэлементы языкового мышления такие же, как и пластического, — еще пред-смысловые. И располагаются они на том же уровне сознания, что и первоэлементы пластического мышления. Можно провести аналогию между структурами языкового и структурами пластического мышления.

А в языковом мышлении человеческое внимание привлекают прежде всего такие формообразующие ходы, такие тропы, как метафора и метонимия, которые перерастают в типы языкового сознания.

Пример движения языкового сознания по пути метафоры или метонимии можно привести такой: ассоциация облака с пухом в первом варианте и облака с дождем — во втором. В случае метафоры речь идет о внешнем сходстве двух совсем разных сущностей — облака и клочка пуха, здесь и происходит перенос смысла по сходству. А во втором случае мысль метонимиста движется по пути сопоставления сосуществующих в реальном пространстве (и этим близких друг другу по сущности) понятий. Облако «соседствует» с дождем, оно «приводит» дождь с собой, «обещает» его, «несет» его в себе, но оно не похоже на дождь. В таком случае происходит перенос смысла по смежности — по «рядомрасположенности», «рядомположенности», а переноса по сходству никакого нет.

Свой пример приводит Н.Д. Арутюнова в статье о метафоре [1, с. 31] — это фрагмент из И. Ильфа и Е. Петрова. *«Читали про конференцию по разоружению? — обращался один пикейный жилет к другому пикейному жилету. — Выступление графа Бернстрофа? — Бернстроф — это голова... — отвечал спрошенный жилет... — Что вы скажете насчет Сноудена? — Я скажу вам откровенно, — отвечала панاما, — Сноудену пальца в рот не клади... Пикейные жилеты поднимали плечи»*. В приведенном фрагменте метонимии (*пикейные жилеты, жилет, панاما*) употреблены в роли идентифицирующей — называют персонажей по «смежным» с ними предметам («пикейные жилеты» — не потому, что похожи на жилеты, а потому, что одеты в них). А метафора (*голова*), напротив, стоит в предикате, она характеризует некоего человека как думающего, умного — он способен думать, как человеческая «голова», в этом смысле он именно похож на голову.

Если метафора направлена на постоянное преобразование действительности, изобретение нового, то метонимический тип познания предлагает способ сообщения, связанный с опознанием. То есть метонимия называет уже известное, опознает известную связь между понятиями, между реалиями.

Опознание ведомого и встреча с неведомым — важнейший контраст и в истории мысли, и в истории искусства: метонимия словно бы соперничает все время с метафорой, то доминируя, то уступая ей. И в каждом конкретном человеческом сознании, как правило, тоже верх берет один из этих типов языкового мышления⁽¹⁾.

Пластическое мышление (как мышление тоже истоковое, пред-концептное) тоже может двигаться по таким же разным смысловым линиям — по оси метафоры (порождения нового, несуществующего) или по оси метонимии (бережном, деликатном отображении уже существующего). Пластическая метафора и метонимия — это способы выражаться и в пластике тоже.

Метафорический тип познания можно назвать «эвристическим», в то время как метонимия представляет другой тип пластического мышления или чувства художников — связанный с деликатным (или реалистическим!) отображением действительности.

Метонимия, таким образом, проявляется в ярко выраженном миметическом искусстве — более всего в реализме, но даже и в им-

прессионизме. Последний, например, имеет метонимическую тягу к как можно более честной фиксации окружающего мира (метонимия вообще склонна к гладкости, плавности, она естественна, миметична). А метафора сильна, например, в немецком экспрессионизме: здесь метафорическое начало выражено очень отчетливо (при этом у художников других направлений такого сильного доминирования одного из начал, видимо, не обнаружить).

Обе эти доминанты просматриваются в разных исторических стилях, по крайней мере, это характерно для новейшего времени: в его пластике присутствуют и метонимия (миметизм), и метафора («эвристика»). Возможно, метафору как архетип пластического мышления и стоит назвать эвристикой, то есть методом, противоположным метонимизму-реализму. Чтобы этим развести его с метафорой как с тропом. То, что тропы, в том числе и метафоры, вообще элементы метафоричности, используются и тем, и другим вектором мышления — это, конечно, очевидно. В построении художественного образа реализм никогда «не очистится» от метафорического. А метафорическое — от фигуративного, реалистического. Любое произведение метафорично — ведь оно использует разные виды иносказания, опосредованности.

ЭКСПРЕССИОНИЗМ КАК ПЛАСТИЧЕСКАЯ МЕТАФОРА

Теперь посмотрим, как метафорическое пластическое мышление проявляет себя в экспрессионизме (точнее, в немецком экспрессионизме первых десятилетий XX века). Думается, что именно экспрессионизм занимается тотальным метафорированием. Можно предположить, что в глубинной основе зыбкого единства художников экспрессионизма лежит метафорическое мировидение и мироощущение, «метафорическая» самоидентификация и творческая установка.

Экспрессионизм начала XX века можно рассматривать как частный случай стиля, опирающегося на «работу» сознания с метафорой в отношении всех элементов и уровней этой живописи.

Художник-импрессионист (метонимист в нашей версии) линейно связан с миром, приближает и максимально «онастоящивает» его. В это же время художник-экспрессионист «альтернативно» связан с миром, как бы готов его все время *опротестовывать*.

(1) О природе языковой метафоры и сопутствующего ей тропа — метонимии, об их коренном различии пишет лингвист Роман Якобсон. См.: Якобсон Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 110—132. Глубинное различие между этими двумя тропами он связывает с двумя типами афазии (нарушения организации речи) у людей. Для каждого языкового знака лингвистика находит два вида применяемых к нему операций: *комбинации* и *селекции* (отборы). Эти две операции — отбор слов и их комбинирование — и выстраивают человеческую речь. В случае расстройства одной из них у человека возникает соответствующий тип афазии. Больной с расстройством комбинирования не может составлять связанные предложения, но хорошо ассоциирует — заменяет отдельные слова на подобные, строит метафоры. Наоборот, больной с расстройством селективной функции строит фразы, но не способен к метафорированию, то есть находит между словами только метонимические связи — по смежности. У здорового же человека таких откровенных «неспособностей» к этим операциям нет, но все равно в его мышлении в большей или меньшей степени доминирует один из этих двух типов языковых операций — и, соответственно, человек оказывается более склонным к метафорическому или к метонимическому типу языкового мышления.

Экспрессионист чувствует себя создателем абсолютно нового (мы говорили об эвристике), движется вне канонов. «Канон» — слово, не подходящее для экспрессионизма. Когда говорят, что экспрессионисты хотят будто «миновать» форму, то под формой подразумевается метонимическая логическая связанность мотивов на картине. Они хотят «проблематизировать» все мотивы, «деформировать» их. Деформация в данном случае оказывается одной из форм пластического мышления.

Именно поэтому линию и цвет из реальности художник-экспрессионист заменяет всегда на какую-то другую линию и другой цвет. Так что, например, небо у него становится зеленым, а деревья красными. **Он настроен** на постоянную подстановку альтернатив реальности (и природной, и культурно-социальной) не из реального времени и пространства. «Стилевая тенденция» экспрессионизма — это тенденция мыслить аналогиями, например, подстановками других цветов и линий, а не метонимическими прямыми сообщениями, мыслить в вертикали метафоры, а не в горизонтали реального времени.

Экспрессионист хочет «деформировать» линию, форму, которая уходит от в основном мягких округлых природных линий к острым и напряженным, созвучным внутренним переживаниям человека. В экспрессионизме доминирует чистый цвет, которого нет в реальности. Чистый цвет подменяет реальный. Уходят свет и светотень — все это делает изображение предельно условным. Экспрессионист стремится сопоставить несопоставимое, соизмерить несоизмеримое — и тем самым породить метафору.

Импрессионизм, предшествующий экспрессионизму (и оппонирующий ему), ищет честный *контекст*: старается запечатлеть действительность максимально близко к действительному положению дел, максимально непредвзято и при этом, не упустив из реальности ее сущностной характеристики, упускаемой предшественниками, — ее текучести. То есть формально импрессиониста можно назвать и реалистом, и натуралистом, и художником преимущественно «миметическим». Мимесис и есть способ сообщения и познания, связанный с опознанием, подразумевающий прежде всего отношение смежности, метонимии.

В противоположность этому, экспрессионист, как уже говорилось, наоборот, хочет от реальности известной совершить рывок в неведомое,

открыть новые реальности и миры. В этом плане экспрессионизм наследует скорее постимпрессионизму.

Постимпрессионисты стремились расширить импрессионистическую систему, стараясь создать максимально обобщенные и целостные образы-впечатления мира. Они меняют сверхзадачу: нужно не просто уметь передавать быстроизменяющиеся состояния природы и городской среды, а стремиться отобразить процессы, имеющие длительный характер. Постимпрессионист стремится к познанию и отображению проявлений *вневременного* в реальный мир.

От отображения природы, от метонимического действия, от отображения сообщений он делает шаг к сотворению самостоятельного образа, самостоятельной сущности. То есть как бы абстрагируется от реальности и этим делает шаг к метафоре. И эта метафора пока еще «земная». Экспрессионист же ставит перед собой сверхзадачу — довести метафору до грани ее понимания. Только так, по его убеждению, можно сотворить новый мир.

Показательным может стать сравнение пейзажей импрессиониста, постимпрессиониста, экспрессиониста. О чем нам говорят своими пластическими средствами «Завтрак на траве» К. Моне, «Гора святой Виктории» Сезанна, «Северное море» Хеккеля? Первый стремится насущный мир нам явить (это метонимия), второй — из этого насущного мира «выпарить» прообраз насущных миров (создать метафору синтезирующую, обобщающую), третий — увидеть другой мир, открыть существование *ненасущных* миров (построить метафору, деформирующую реальность). Пейзаж Хеккеля представляет собой как бы взгляд сверху (как часто бывает, кстати, и у Ван Гога). У Сезанна тоже представлен взгляд с расстояния. И еще неизвестно, чей это взгляд, человека или Бога, природы, вечности. У импрессиониста же мы получаем взгляд рядом стоящего наблюдателя (отношение смежности), *точно* человека — и в этом «слишком человеческом» экспрессионизм в импрессионизме усматривает даже атрибут натурализма.

Система постимпрессионизма все-таки тоже уже отсылает к метафорическим модуляциям. Сезанн, например, по многу раз моделирует одну и ту же геометрическую форму во многих вариантах одних и тех же пейзажей. Сезанн как художник, возможно, стоит выше художников «Моста» (объединения немецких экспрессионистов начала XX века),

но они его наследники и роднит их с Сезанном посыл к метафоре. Наследники, однако, с добавкой трагизма: «безнадежно одинокие», к Богу рвущиеся «через проволочные ограждения законов природы» (по выражению Воррингера). Как пишут искусствоведы, такое искусство кричит вместе с человеком и может делать это даже беззвучно: «У Нольде же или Шиле, например, под «expression» следовало понимать состояние медитации или беззвучные корчи души; крик затаенной рефлексии художника, реализуемый в основном средствами формы, то есть цвета и линейно-композиционных приемов» [2, с. 12]. Но искусство это не только кричит, но и устремляется от метонимии (благополучия связной смежности мироощущения) к поиску нового, к метафоре. Просто в рывке экспрессионистов к этому пространству больше драматизма и местами даже экзальтации, чем в медленном, но неумолимом сезанновском погружении в метафору.

Итак, художником-экспрессионистом движет неустанное намеренное преобразование, преображение реального мира. Если изображается, например, линия, исполняющая роль контура обнаженного женского тела, то вместо прихотливых, мягких и плавных переходов на картине экспрессиониста зритель увидит обязательно что-то иное, искажение в какую-нибудь из сторон: или жесткое спрямление и упрощение ее формы, или, наоборот, сильное «иссечение» самого этого контура.

Примеры спрямлений и упрощений находим, например, в изображениях обнаженных моделей Карла Шмидта-Ротлуфа. На картинах «Обнаженные в дюнах» или «Обнаженная на пляже» тела женщин напоминают скорее иероглифы, состоящие из прямых и углов, нежели реальные фигуры. При этом в последнем случае фигура-иероглиф еще и жестко-схематично отрезана от других фигур на полотне. Или «Девушка за туалетом», где женская фигура очерчена тремя грубоватыми контурами, но, вопреки этому, смотрится довольно гармонично.

Эрнст Кирхнер на картине «Обнаженная в шляпе» тоже пользуется упрощенными по отношению к реальности линиями для изображения женского тела. Правда, фигура девушки вся сплошь состоит из гладких гиперболических и параболических — и упрощенная геометрия такого рода придает легкость «звучанию» полотна — в противоположность угловатым иероглифам Шмидта-Ротлуфа. Из этих плавных и выдержанных геометрических линий, положенных на сочный синий фон, состоят

плечи, груди, контур лица, овалы шляпы. Скольжение глаза по ним завершается остановкой на изящно оброненной вниз кисти руки, очерченной опять же геометрически упрощенно — прямыми линиями. Еще пример из Кирхнера — «Обнаженная с зеркалом и мужчиной». Здесь части тела женщины сами по себе кажутся грубовато вырезанными из дерева, но при этом они изящно нанизываются на строгую иглу позвоночника.

Следом за кирхнеровской легкостью мы можем встретить другой по качеству вариант упрощенной геометрии контура женского тела — у Отто Мюллера на картине «Двое в притоне». Мы видим, наоборот, утяжеляющую подстановку иных метафорических форм. Женское тело здесь напоминает даже элемент декоративного орнамента из-за спрямления его контуров: тяжелый ромб бедер снизу, «хлипкий» параллелограмм туловища, остроугольнички локтя и подбородка. Эта пластическая метафора передает тяжесть существования на соматическом уровне — еще до проникновения в сюжетные и идеологические смыслы картины.

Обратный вариант упрощению — с сильным «иссечением» самого контура человеческого тела — нам предоставляют обнаженные модели Эгона Шиле — и женские, и мужские («Скорчившаяся обнаженная», «Борющийся»). Иссечение контура сопровождается и расчленением тел на гипертрофированно диспропорциональные части, будто соединенные шарнирами. Такая неприменность деформаций реальности связана с тем, что художник ставит перед собой задачу для любого элемента найти подстановку из альтернатив, имеющихся в языке, которым он пользуется — в данном случае из языка живописного.

То же самое проделывает экспрессионист и с цветом: подставляет на место цвета, кажущегося реальным, замещающий цвет, подобный по позиции, но смещенный относительно исходного по значению. Чаще всего замена идет на более яркие тональности, нежели природные, но возможны и наоборот — переходы к более тусклым цветам. Можно сравнить, например, море у Макса Пехштайна на триптихе «Палау» (первый вариант) и море у Эмиля Нольде («Тропическое солнце», «Море вечером», второй вариант).

Или цвет неба на двух картинах Эриха Хеккеля «Ветряная мельница в Дангасте» (первый) и «Гавань в Штральзунде» (второй). Небо на картине «Ветряная мельница...» своей хоть и воздушной, но

тяжестью почти выдавливает из картины то, что находится под ним на земле (кроме, быть может, воздушных лопастей самой мельницы) — благодаря своему ярко-синему сиянию. А в «Гавани...» это же небо напитывается примесью серых, грязноватых тонов и само словно растворяется среди остальных элементов композиции.

Это и есть главный принцип экспрессионизма: уйти от прямого контекста реальности за счет разнообразных метафорических подстановок. А на самом деле обратить наше внимание на то богатство, которое содержится в отличном от реального пространства линейного времени — пространстве *возможного*.

Если мы возьмем работы Кирхнера «Сидящая обнаженная», «Обнаженная в шляпе» или «Автопортрет с моноклем» Шмидта-Ротлуфа, то увидим, что в них происходит разрыв спокойной метонимии за счет помещения локального цветового пятна в контрастный по цвету контур. Тот же разрыв мы видим и в берлинских уличных пейзажах Кирхнера: заостренные и изломанные силуэты и фигуры плюс вычитываемая из изображений метафора: люди — большие беспокойные птицы, их конечности — как длинные острые крылья, человек превращен в «иночеловеческое» существо. Здесь у Кирхнера как раз весьма драматично встречаются и взаимодействуют пластическая и содержательная драматургии. Экспрессионизм пусть и не всегда успешен в создании метафоры, но при этом преуспевает в разрушении метонимии.

Еще деталь экспрессионистического стиля: лишение пространства визуальной глубины, обычной даже еще для Ван Гога. Теперь оно намечается цветовыми плоскостями контрастных тонов, условно взаимодействующими друг с другом. Это можно сказать про многие полотна немецких экспрессионистов первого поколения. Например, про «Причесывающуюся» того же Кирхнера и даже про его знаменитый «Автопортрет в солдатской форме», на котором видны по большому счету только три плоскости: на одной изображен сам художник, на второй — обнаженная женщина, и слева расположилась плоскость красных тонов задника. Метонимическое единое пространство развалено здесь на отдельные плоскости. Если импрессионизм стремится видеть так, как на самом деле видит человеческий глаз (а не так, как человек себе представляет, как он на самом деле видит), то экспрессионизм «верное видение» (правильную метонимическую

комбинаторность) разрушает, переносит человека из видимого в невидимое, в ассоциативность, в мир метафоры.

Второе поколение немецкого экспрессионизма (1920–30-е гг.) явило переход скорее к экспрессивному реализму: история, таким образом, качнулась по обыкновению в обратную сторону, в сторону метонимии. Отто Дикс напоминает своими «коллажными» композициями о кубистических приемах, предметы подбираются по принципу смысловой и сюжетной связности-смежности (например, сюжетом войны). Его «Игроки в скат» благодаря этой коллажности кажутся даже прообразом дизайна современных компьютерных квестов, и это символизирует собой обратную тягу к метонимическому мировосприятию⁽²⁾.

Как уже упоминалось, цвета экспрессионизма имеют прямое назначение — служить созданию метафоры. Например, очень функциональны в этом плане желтый («Сидящая обнаженная» Кирхнера) и красный («Спящий Пехштайн» Хеккеля, «Усадьба в Дангасте» Шмидт-Ротлуфа). У этих цветов оказывается выше и доля в самой этой живописи, нежели в природе, в метонимической реальности, и намного больше становится назначений — семантических отсылок. На картине «Спящий Пехштайн» все залито томатной истомой солоновато-горького вкуса — это ощущается также соматически. Морковные ступни, линии лица — кажутся тоже солоновато-горькими, от всего явно веет ощущением непокая. Но при этом не чувствуется и никакого драматизма, никакой опасности. Обычное ощущение протекания жизни. На картине Шмидта-Ротлуфа «Усадьба в Дангасте» мы встречаем то же назначение красного цвета: нужно показать, что жизнь все время пульсирует; нет, в ней нет какой-то особой эксцентрики, зато есть биение пульса. Для этого вводится еще и контраст красного с синим.

Почти все экспрессионисты довольно равнодушны к сюжету и литературному контексту в искусстве, что, конечно, неудивительно — раз речь идет о контексте. У них фигуративный мир размыт и расквачан в разные стороны: люди, дома, деревья. Особенно «штормит» всех

(2) Кстати, Р. Якобсон как раз и причислял кубистов к приверженцам метонимического мышления.

на пейзажах Шмидта-Ротлуфа, как, например, на картине «Дома ночью». Здесь будто использована оптика набежавшей слезы: все размылось и закачалось. Все сбитые в стаю стена к стене долговязые дома вдруг растворились и поплыли, превратившись в сновидение.

Ярким признаком экспрессионизма можно назвать монументализм в передаче обыденных деталей. Этому способствует подход экспрессионистов к выбору подстановок, которые должны заместить природные формы и цвета: они предпочитают все более яркое (все те же желтые, алые, ярко-синие и зеленые цвета) и укрупненное (фигуры людей, например, часто почти выпирают из их полотен). Причем, если говорить об обыденности (которая, конечно, для экспрессиониста знаменует благополучную смежность, действующую метонимию и потому должна быть опротестована), то абстрактный экспрессионизм с помощью метафоры напрочь отказывается от нее, в то время как фигуративный экспрессионизм «монументализирует» ее путем «подстановки» такой «необыденной» формы, разрушая контекст обыденности пафосом.

Например, обыденность рыбацкой работы у Пехштайна («Рыбацкая лодка») «монументализируется» какой-то почти «завораживающей» точкой зрения автора, взглядом из неудобной, невообразимой точки. Обычно художники так не глядят. Глаз художника подобрался к лодке совсем близко, разглядывает ее словно под микроскопом. Выбран максимальный зум, максимальное предельное увеличение. Из-за чего обрезаны даже края лодки и фигуры рыбаков. Глаз смотрит почти из самой лодки, и все-таки сверху, словно автор попал в эту качку вместе с рыбаками, но все равно возвышается над ними. Словно бы это он сам и качнул лодку в правую сторону несколько мгновений назад — на правах сотворившего эту картину художника.

Заканчивая сверку экспрессионистических приемов с тем, что, как представляется, происходит при работе художника, мыслящего метафорически, заметим, что и в экспрессионизме, как в любом проявлении искусства, есть явления, готовые к побегу из одного типа пластического мышления к другому. Между монументальностью фигуративного экспрессионизма и иномирностью абстрактного искусства располагается, например, Эмиль Нольде. Его «Тропическое солнце» — это практически бело-серо-охристая композиция

в духе Кандинского, но еще немного задержавшаяся в реальности (огненный круг и блик его отражения намекают на это).

Сейчас элементы поэтики экспрессионизма уже представляются традиционными, нормативными, а в экспрессионистские десятилетия они были скорее провокационными, ускользающими от точных дефиниций. Поэтика экспрессионизма всегда была как бы «не в фокусе», так как границы между конвенциональностью (сообщением) и игрой с ней (кодом) все время смещались. Характерны слова поэта-экспрессиониста И. Голля: «Экспрессионизм — это окраска души, которая для «техников литературы» до сих пор не поддавалась химическому анализу и поэтому не имеет имени» [3, с. 13]. Дело в том, что техники привыкли иметь дело с наличным, то есть сообщением, а экспрессионизм — с претворением, с ускользающим возможным. Поэтому метафора и может стать одним из имен для этой «химии».

ПЛАСТИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ В РЕАЛИЗМЕ

Как мы уже замечали, метонимическое пластическое мышление отсылает к реалистическому пластическому мышлению, ведь номинативная функция метонимии — назвать нечто и сохранить. Что же это такое, пластическое мышление в реализме? Как его можно понимать?

Метафора уже использовалась для обозначения одного из векторов движения той самой субъективности художника, которая связана и с тем, как именно он пластически мыслит. Реалистический вектор — это еще один из способов самореализации этой субъективности, способов пластически мыслить. Эти векторы, метафорический и реалистический (метонимический) не то чтобы противостоят друг другу, но они различны.

Ну и главное, что реализм как антитеза метафоризма-эвристики, реалистическое вообще, выступает как способ восприятия мира художником и предполагает, что *реалистична даже субъективность художника* (например, мысли, переживания, идеи, представления). Художник-реалист хочет все-таки не преобразования мира (как экспрессионист-метафорист), а его отображения в той или иной мере. Такой реализм виден даже в наклоне женской головы у Боттичелли («Весна», «Рождение Венеры») или у Тициана («Цыганская

Мадонна»). Вот об этой пластике деликатного отображения мира и идет речь в подлинном реализме.

Ну а в реальности эти типы (эвристический и реалистический) смешиваются у художников. Оба эти типа могут содержаться не только в мышлении художников одного отдельного течения, не только в мышлении одного художника, но и даже в одном произведении (но это не мешает этим типам — как составным кирпичикам пластики — существовать в принципе, сочетаясь при этом в реальном искусстве). Именно вот эти конкретные «смеси пластик» и следует искать в реальных произведениях.

Если говорить конкретно о реализме, то мы можем почувствовать, какой это сложный и затратный для художника тип творчества, тип мышления, воплощающийся в искусстве, если обратимся к отрывку, а именно к началу одного из рассказов Владимира Набокова («Уста к устам»). Он описывает писательскую кухню некоего, скажем так, посредственного писателя (тот занят работой над фрагментом своего романа).

«Еще рыдали скрипки, исполняя как будто гимн страсти и любви, но уже Ирина и взволнованный Долинин быстро направлялись к выходу из театра. Их манила весенняя ночь, манила тайна, которая напряженно встала между ними. Сердца их дрожали в унисон.

— Дайте мне ваш номер от гардеробной вешалки, — промолвил Долинин (вычеркнуто).

— Позвольте, я достану вашу шляпку и манто (вычеркнуто).

— Позвольте, — промолвил Долинин, — я достану ваши вещи (между “ваши” и “вещи” вставлено “и свои”). Долинин подошел к гардеробу и, предъявив номерок (переделано: “оба номерка”) ...

Тут Илья Борисович задумался. Неловко, неловко замешкать у гардероба. Только что был вдохновенный порыв, вспышка любви между одиноким, пожилым Долининым и случайной соседкой по ложе, девушкой в черном; они решили бежать из театра, подальше от мундиров и декольте. Впереди мерещился автору Купеческий или Царский сад, акации, обрывы, звездная ночь. Автору не терпелось дорваться вместе с героями до этой звездной ночи. Однако надо было получить вещи, а это нарушало эффект. Илья Борисович перечел написанное, надул щеки, уставился на хрустальный шар пресс-папье и, подумав, решил пожертвовать эффектом ради правдоподобия. Это

оказалось нелегко. Талант у него был чисто лирический, природа и переживания давались удивительно просто, но зато он плохо справлялся с житейскими подробностями, как например открывание и закрывание дверей или рукопожатия, когда в комнате много действующих лиц и один или двое здороваются со многими. При этом Илья Борисович постоянно воевал с местоимениями, например, с «она», которое норовило заменять не только героиню, но и сумочку или там кушетку, а потому, чтобы не повторять имени собственного, приходилось говорить «молодая девушка» или «его собеседница», хотя никакой беседы и не происходило. Писание было для Ильи Борисовича неравной борьбой с предметами первой необходимости; предметы роскоши казались гораздо покладистее, но, впрочем, и они подчас артачились, застревали, мешали свободе движений, — и теперь, тяжело покончив с возней у гардероба и готовясь героя разделить тростью, Илья Борисович чистосердечно радовался блеску ее массивного набалдашника и, увы, не предчувствовал, какой к нему иск предъявит эта дорогая трость, как мучительно потребует она упоминания, когда Долинин, ощущая в руках гибкое молодое тело, будет переносить Ирину через весенний ручей»⁽³⁾.

На деле произведение Ильи Борисовича — и есть реализм в прозе. И на примере этого произведения мы видим, насколько это тяжелый тип мышления и способ творчества и какими рисками он изобилует. Он требует особой скрупулезности, ответственности перед реальностью, но при этом и тонкости вкуса и таланта, умения точного сокращения. Отсутствие таланта превращает это произведение сразу в графоманию, наполняет его сором и пошлостью. Необходим тщательный отбор предоставляемого реальностью огромного массива материала и при этом высочайшая деликатность. Реализм действительно — искусство деликатного отображения реальности.

Деликатность отображения прочитывается как **эстетическая** природа реалистического искусства, как важнейшая **реалистическая ценность**. И кстати, эта деликатность во многом способствует появлению у реалистических авторов *имперсонального* вектора (над

(3) Набоков В. Уста к устам. // Владимир Набоков. Собрание сочинений в четырех томах. М.: Издательство «Правда», 1990, Т. 4, С. 427—438.

этим, например, даже в XIX веке так старательно работают Флобер и Чехов) и связанного с этим явного проявления эпического начала. В изначальной системе родов литературы эпос (в отличие от драмы и лирики) подразумевает наличие именно деиндивидуализированного авторского начала.

Самыми знаменитыми эпосами в истории признаны поэмы Гомера, и тут очень показательными становятся знаменитые фрагменты из «Илиады». Один из них — описание Щита Ахилла, выкованного за одну ночь Гефестом. Описание указывает, что щит имеет центр с небольшим возвышением, символизирующим земную твердь, имевшую, по мнению древних, форму щита. На щите Гефест изобразил землю, небо, звезды, море, солнце, серебристый месяц, ну и многочисленные эпизоды городской и сельской жизни в придачу. Это и есть метонимическое мышление в творчестве — когда к земле по смежности дописывается все, что ее окружает в реальности. Второй эпизод, тоже представляющий древнее эпическое метонимическое мышление — это долгое представление бесконечного списка кораблей, на которых выступает к Трое греческая армия, с перечислением всех участвующих в походе племен, их начальников и поселений, которые они представляют.

Но, вообще говоря, сопоставление эпического и реалистического начал, их близость и формы присутствия друг в друге в конкретных произведениях (в том числе и живописных) — это целая отдельная тема для исследования. И к эпосу в качестве таких же родственников реализма могут добавиться и роман как литературный жанр, и мистерия, сама по себе и как театральная форма.

А так, между прочим, и сам Набоков оказывается, несмотря на весь его сарказм по поводу возни своего героя-писателя у гардероба, тем же реалистом. Но обладающим даром превращения этого отображения действительности в произведение искусства.

Таковыми же талантливыми метонимистами-реалистами оказываются и Лев Толстой (который, следуя принципу смежности, часто отклоняется от фабулы к обстановке, а от персонажей переходит к пространственно-временному фону), и Чехов, и Бунин, и даже Булгаков. Тогда как целый ряд писателей не идут таким трудным путем, предпочитая получить в свои руки большую свободу от действительности в языке: это и Андрей Белый, и Мандельштам

в их прозе, и Мариенгоф, и Борис Виан, и Газданов. Они жертвуют разными реальностями ради метафорической игры, ради эвристики. Получается, что метафоризм нас удивляет, но реализм завораживает. Каждый выбирает, что из этого ему ближе.

В поэзии, как кажется, начиная с века модерна, реалистическое начало (бывшее в избытке у поколения Пушкина и его наследников) пропадает совсем, уступая пространство стиха метафоре.

И при этом мы видим, как общепризнанный модернист, один из классиков прозы XX века, Марсель Пруст оказывается метонимистом, являя субъективную реальность авторского Я. Особенно рядом с эвристикой Джойса или метафорическим языком Фолкнера. У Пруста это, скажем так, «**неочевидная** форма реализма». Как пишет Пруст в «Обретенном времени», «только с помощью искусства мы можем покинуть самих себя, узнать, как другой видит вселенную; она совсем другая и не схожа с нашей, пейзажи этой вселенной будут нам столь же неведомы, что и ландшафты Луны. Благодаря искусству мы вместо того, чтобы видеть только один — единственный, наш собственный мир, видим мир множественный. Сколько существует самобытных художников, столько и миров открыто нашему взгляду, миров более отличных друг от друга, чем те, что развертываются в бесконечности космоса...» [4, с. 68]. Искусство по Прусту позволяет субъективную реальность авторского Я реализовать — в пространстве объективном, доступном множеству других Я. И здесь же среди великой прозы XX века мы встречаем «странный» реализм Кафки, субъективно-притчевый, опять же неочевидный. Мы говорили о том, что метафорически-эвристическое и метонимически-реалистическое пластические чувства в совсем чистом виде встречаются не так часто. Но достаточно редко появляются художники или писатели, у которых один из этих типов выделить как доминирующий совсем проблематично. Кафка, похоже, относится к таковым. Его завораживающий стиль все время словно раздваивается.

Возможно, это идет от главных мотивов его прозы. Например, мотива безнадежности и надежды, который довольно явно провоцирует избирание именно такого — хоть словесного — но стремящегося стать внесловесным языка. Кафка понимает, что то, что называется словом «надежда», в реальности никогда не переживается человеком

именно как надежда. Надежде сопутствуют и сомнение, и отчаяние, и страх, это намного сложнее и больше, чем просто надежда.

Он старается перевести читателя в более реальное пространство переживаний. От надежды к тому, что происходит в душе человека в ситуации надежды на самом деле, — он и мучает его бесконечно, выстраивая «страшную» надежду, которая присутствует до конца в самой абсолютной катастрофе, устраивая настоящий цугцванг для человека. Надежда Кафки страшна, потому что продлевает ужасное, потому что не является таковой — собственно надеждой. Это случается с героями романов «Процесс» и «Замок», рассказов («Превращение»). Эта страшная надежда и заставляет нас «тревожно бродить вокруг непонимания», оживляет нас, она намного точнее отражает внутреннюю жизнь человека. Литература способна выявить реальность, точнее, не выявить, а отослать к ней (выявить значит в любом случае ошибиться), если она строится особым образом. Так, как у Кафки — безнадежно размыто, раздвоено, несфокусированно (а физически произведения еще и незавершенны, слабоинтерпретируемы и т.д.).

В искусстве Кафки — примеры удивительных аллегорий, символов, мистической выдумки. Но при этом нам никак не удается эти символы и иносказания уложить в себя безболезненно и окончательно — в виде мысли или обобщения. Результат все время колеблется в нерешительности между разными полюсами — одиночества и закона, молчания и обыденной речи. И беспокойство, рождаемое его текстами, оказывается гораздо более глубоким, нежели обеспокоенность просто судьбой его отдельных героев. А достигает этого Кафка за счет двойственности самого языка или стиля. То, что он хочет поведать, отсылается, в конечном счете, к «внелитературной» истине, «внесловному» пространству, но принуждено быть передано через слово. Для этого на монотонный, почти усыпляющий реалистический язык накладывается вся эта размывающая метафорика смыслов, их абсурдность.

Кафка хотел в конце жизни, чтобы все им написанное было уничтожено, и это символично — все его творчество и доказывало невозможность письма о главном, и в этом же доказательстве это главное вдруг проявлялось. «Его мысль не находит укрытия в обобщениях, но... она не совершенно одинока, ибо говорит об этом одиночестве... она не вне закона, так как изгнание, с которым она примиряется

в конечном итоге, и есть ее закон» [5, с. 58]. От этой двойственности кафкианского письма и ощущение его «молчаливости»: оно что-то нам лепечет, что-то очень важное, отчаянное, но само же и понимает, что словами не помочь этому отчаянию, потому словно умолкает, не разрешается ничем, оставляет нас растревоженными на полуслове. Таков один из редких примеров синтеза реалистической и метафорической пластики в рамках одного индивидуального стиля одного из художников слова.

Итак, реализм, еще раз повторимся, — это внутренняя установка автора (художника), такой тип художественного (пластического) сознания (не просто метода), который утверждает: я хочу показать мир таким, какой он есть, а не каким-то иным, как хочет это сделать «метафорист». В реализме связи живые приветствуются, а не оспариваются. И даже сущность классического реализма XIX века состояла прежде всего не в социально-критическом пафосе, а в широком освоении *живых связей* человека с его близким окружением, «микросредой» в национальном, эпохальном, сословном, просто местном проявлении. «Реализм (в отличие от романтизма с его мощной “байронической ветвью”) склонен не к возвышению и идеализации героя, отчужденного от реальности, отпавшего от мира и ему надменно противостоящего, сколько к критике (и весьма суровой) уединенности его сознания. Действительность осознавалась писателями-реалистами как властно требующая от человека *ответственной причастности ей*» [6, с. 362].

Интересно в этом контексте сравнение ролей читателя или зрителя в романтизме и реализме. В романтизме — это сотворчество с автором. В реализме — другая форма сопереживания. Это форма, которая подразумевает со стороны читателя позицию высокой восприимчивости к откровениям экзистенциального содержания. Так что реализм оказывается также близким и к экзистенциализму. Поэтому Кафка возникает неслучайно в наших исследованиях по реализму. И можно, видимо, даже рассматривать в этом контексте экзистенциализм как самореализацию реалистического пластического начала с большим градусом метафоричности, экзальтированности при передаче этой самой реальности.

В отношении живописи реализм усматривается традиционно и вполне очевидно в произведениях разных школ XIX века: в англий-

ской фигуративной живописи, французской школе (Курбе, Милле, Домье), в русской школе (Репин, Суриков, Васнецов), немецкой (Адольф фон Менцель), американской школах (Томас Икинс). Но в связи с пониманием реалистического языка как типа мышления, направленного на деликатное, бережное отображение действительности, реалистическое пластическое мышление обнаруживается и у художников времен модернизма, в том числе в России.

Мы говорили, что еще импрессионизм старался запечатлеть действительность максимально близко к действительному положению дел, максимально непредвзято, и при этом не упустив из реальности ее сущностной характеристики — текучести. Классика так понятного импрессионизма — это «Завтрак на траве» Клода Моне или его многочисленные «Стога сена» и «Руанские соборы», в бесконечности изображений которых так щедро отобразилась реалистическая щепетильность автора. Мы говорили, что импрессиониста можно назвать и реалистом, и натуралистом, и, в общем, «миметическим» художником, и, то есть «метонимическим». Импрессионизм стремится явить нам мир (проявляя метонимическое пластическое мышление). У импрессиониста мы обнаруживаем взгляд рядом стоящего наблюдателя (в чем и выражается метонимическое отношение смежности между предметами и между предметом и художником). И это взгляд «деликатного» реалиста, который является взглядом человека-хранителя действительности.

Среди русских художников начала XX века есть и «очевидные» реалисты (такие как Серов, Коровин, Серебрякова), но есть и те художники, которых можно назвать, так скажем, «внутренними» (речь о реальности субъективности автора) или «неочевидными» реалистами. Приведем некоторые примеры.

Из художников этой поры уделим сначала некоторое время такому мастеру, как Кузьма Петров-Водкин, который анонсирует фактически «сезанистскую» программу: восстановление самой сущности живописи — вещественности цвета и формы. Предмет искусства, пишет он, это бытие природы в цвете и формах. «Наросшая» над природой культурная оболочка — то, что мешает современному художнику. А стремится вернуть в искусство он то, что не является производным от культуротворчества — свободные природные формы, напитанные свободными, не нагруженными условными смыслами цветами (очи-

ститься от цветовых архетипов-штампов, композиционно вырваться из традиционной статичности).

Во что же такая «неореалистическая», «сезанистская» позиция художника выливается в реальном творчестве? Возьмем его «веселые» натюрморты («Утренний натюрморт», «Розовый натюрморт. Ветка яблони», «Натюрморт с самоваром»), в которых всегда присутствуют веселые солнечные лучи, отраженные в стеклянной и металлической посуде. В них во всем — в кисти, в красках, в цветах — присутствует влияние модернистского авангарда. Но при этом, во всем же чувствуется деликатность отображения реалий, предметов, атмосферы — во всем чувствуется «неочевидный реализм». Можно, наверное, сказать, что у Петрова-Водкина присутствует деликатность реализма на полотне при признаках модернизма «в кисти», в то время как, например, у Сальвадора Дали, у сюрреалистов вообще, при «реалистичной» «кисти», в способе передачи мира присутствует метафорическое преобразование.

Петров-Водкин подобно импрессионистам, работающим тоже как бы в стиле неочевидного реализма, передает реальность, сохраняя ее текучесть, ее жизнь во времени. Реальность не просто пространственную, а пространственно-временную. Натюрморт вообще жанр достаточно устойчивый к протеканию времени. Но в «Утреннем натюрморте» словно бы течет реальное время. Помимо всепроникающей воздушной среды (свежего, ласкового утреннего света), в создании единого эмоционального целого участвует сквозящий во всем внутренний динамизм, создаваемый резкими пересекающимися диагоналями, через одни предметы восходящими, через другие — нисходящими. Причем движение все-таки заключено не столько во внешних, видимых перемещениях фигур, предметов, сколько во внутреннем, хоть и почти невесомом, но напряжении линий и осей в картине. Даже во взгляде собаки чувствуется ожидание и легкий укор за это ожидание, адресованный человеку, — она тоже живет уже немного в следующем моменте, то есть в реально протекающем времени.

В этом динамизме как раз заключена реальность субъективности художника, накладываемая на собственно реальность предметов и природы. Эта индивидуальная особенность проявляется и в других работах Петрова-Водкина, особенно в тех, где он использует

необычную, как бы сферическую перспективу, тоже создающую авторскую динамику. При этом Петров-Водкин всегда внутренне дистанцировался от авангарда и чувствовал себя плывущим против течения, но реалистичность его субъективности все-таки прорывалась в его картины в виде таких метафорических (эвристических) по сути «ингредиентов», как движение в натюрморте.

Еще одним метафорическим элементом при общем реалистическом устремлении у Петрова-Водкина становится так называемая «сферическая» перспектива (использованная в его главной картине «Купание красного коня» и в других картинах — таких как, например, «Мать»). Она словно бы предлагает вниманию зрителя передвинуться из материи картины на такую стадию ее восприятия, на которой воспринимаемое уже синтезируется в сознании зрителя в итоговый образ — не так важно в общем случае, в какой. Центральные фигуры выдвинуты к зрителю, объемны. Периферия располагается ближе к плоскости картины, ограничивается тесным пространством, превращающимся в среду (часто в картинах встречаются резкие перепады объемных поверхностей — тоже искривленных сферически) — происходит как бы ввинчивание в «пространство сознания» зрителя. Который вынужден поэтому воспринимать не само плотно — вместе ли, или по частям и снова вместе, — а собирать уже в сознании отдельные фрагменты воспринятого. Всеми средствами самое главное передвигается из материального, внешне-формального во внутреннее. В этом присутствует авторский метафоризм, который устраняет из процесса восприятия привычные зрителю первые «культуро-производные» шаги восприятия, в чем и видит свою задачу художник.

Если же говорить о самой картине «Купание красного коня», то она отличается от многих реалистических картин, написанных на эту тему в начале XX века (например, прекрасным «очевидным» реалистом Аркадием Пластовым), вышеуказанными композиционными особенностями. Но также и каким-то всепронизывающим экзистенциальным замиранием, присутствующим в картине. Задний план словно представляет нам вечный жизненный круговорот от горестей и испытаний к утешению и покою: не прекращающееся обращение рыжего коня в белого и обратно. Этот план, как театральный задник, служит важнейшим контекстным фоном для

центральных фигур картины. Последние вырываются из этого круговорота на первый план и замирают в трепете: что же будет с утонченным юношей-всадником и пылающим конем дальше? Не известно, в какую сторону двинутся они, испытание или успокоение ждет того или другого. И зритель замирает, участвуя во вселенском ожидании. Так эта картина и вспоминается нам дальше — как вечный вопрос без ответа: что же будет дальше со всеми нами? Сам художник был признателен поэту Рюрику Ивневу за такую стихотворную трактовку картины: «Я слышу шепот душ, измученных в горении... И, юноша, твой плач на огненном коне...»

Если говорить о других интересных художниках времени модерна, можно вспомнить Павла Кузнецова. В период «Голубой розы» у него видим полностью символистско-метафорический подход к живописи, эвристическое пластическое чувство. А потом, в период написания азиатских степных пейзажей, встречаем совсем другое. На этих пейзажах, несмотря на условность фигуративности, все равно все посвящено исключительно деликатному отображению реальности, и потому на этих картинах всегда «овца и юрта остаются овцой и юртой», не неся никаких иных смыслов, и даже мираж в степи — только кому-то привидевшийся мираж (то ли кому-то из этих женщин, спящих в кошаре, то ли случайному путнику, может, самому художнику), без всякой иной символики. Эпизоды из повседневной жизни киргизов на картинах Павла Кузнецова сравнивают с библейскими сценами. Такой «мистериальный» неопрIMITивизм у художника, становление которого пришлось на расцвет «Голубой розы», удивительным образом сближает его с живописью художников «Бубнового валета», которые в свое время вступали в стилистическую полемику с метафоризмом голуборозовцев.

Говоря о последних, можем заметить, что искусство прямого действия Михаила Ларионова, Натальи Гончаровой (вообще художников «Бубнового валета») — это и есть прямая реакция на те же самые предметы и реалии окружающего мира в чистом виде. Фигуративность хоть и проблематизируется здесь, но не теряет своей очевидности, персонажи («Автопортрет с лилиями» Гончаровой в Третьяковке, например) и предметы (натюрморт «Шампанское и розы» Ларионова, Галерея искусства стран Европы и Америки XIX–XX веков, Пушкинский музей) остаются собой. И у Гончаровой, и у Ларионова

живопись там и тут «снабжается» метафорическими ходами, но, по сути, их пластическое видение остается реалистическим.

И даже про Матисса — одного из отцов всего европейского живописного модернизма XX века (заметно повлиявшего и на тех русских художников, о которых шла речь выше) — можно сказать, что, несмотря на его радостное фантазирование, на культ «первичных художественных инстинктов», его письмо тоже наделено некой деликатностью, непровокативностью, неагрессивностью, хотя традиционно Матисс считается предтечей метафорики экспрессионистов. Зал с картинами Матисса в Пушкинском (в Галерее искусства стран Европы и Америки XIX–XX вв.) с натюрмортами, живописными интерьерами, со знаменитыми «Золотыми рыбками» — место отдохновения для любого глаза, в том числе и настроенного сугубо реалистически. Матисс действительно «движется к безмятежности через упрощение идей и средств». Его фантазирование — это не метафорика-эвристика, это изысканная игра вокруг никуда не исчезающих реальных форм.

Вообще же говоря, широко понимаемый реализм, такой, как мы его описываем, свойственен всему Новому времени. Можно согласиться с тем, что он доминирует в эту эпоху. И если выше в качестве первых примеров реалистической пластики мы приводим женские фигуры Боттичелли или Тициана, то это совсем не случайно: первые образцы именно такого отображения мира в живописи появляются в их время: время ренессанса интереса к земной жизни и к человеку, ее проживающему. Время больших мастеров такого деликатного отображения этих составляющих мироздания: Боттичелли и Леонардо, Рафаэля и Тициана, Дюрера и Питера Брейгеля Старшего.

И все-таки последний выделяется и в таком ряду имен уже упоминавшейся раздвоенностью (свойственной тому же Кафке) — между пластическим реалистическим языком и между присутствующими практически на каждом его полотне элементами эвристики, особого авторского преломления реального мира, которые увязываются с метафоризмом. Самое большое собрание картин Питера Брейгеля находится в Венском Музее истории искусств, в отдельном зале, окруженном залами с картинами других знаменитых художников фламандско-голландской и немецкой живописи этой эпохи. И в этом зале у зрителя обязательно появляется ощущение прерывания ка-

кого-то более-менее гладкого, связного временного хода истории живописи. В брейгелевские, на первый взгляд, реалистические пейзажи, жанровые зарисовки из крестьянской жизни, притчевые полотна все время примешивается какая-то «метафорическая чертовщинка».

Одно из самых знаменитых полотен Питера Брейгеля, в том числе и благодаря его важному появлению в знаменитом «Солярисе» Андрея Тарковского, «Охотники на снегу» — одно из пяти сохранившихся полотен из позднего цикла художника, посвященного разным временам года и разным месяцам внутри этих времен. Почему эта картина появляется в фильме? Возможно, из-за особой «космической» точки зрения, которую Брейгель дарит зрителю, давая ему возможность парить над землей, становиться обитателем мира без границ, ощущать единство всего человеческого рода и того, что обитает на земле. И при этом Брейгель не пропускает ни одной мельчайшей подробности — он являет космос, но в котором есть место всему самому малому, столь нуждающемуся во внимании.

В фильме тоже присутствует «космический» взгляд на весь мир — и родной для землян, и мир вымышленный. Тарковский сделал символом нашей цивилизации картину с обыденным, ничем не примечательным сюжетом: зимний день, деревня, охотники возвращаются домой. И замороженный зритель безоговорочно ощущает точность режиссерского выбора. Удивительна такая органичность присутствия полотна, написанного в XVI в., в визуальном кинематографическом ряде второй половины XX в.

И дело здесь скорее всего в том, что, да, Брейгель пишет мир сверху (и не только в этом пейзаже). Но при этом подвергает это пространство еще и неким преобразованиям, чему помогает тип композиционного построения, совмещающего панорамное изображение с резким перспективным сокращением. Зритель, вслед за художником, смотрит на землю с большой высоты: так видит мир парящая в небе птица или человек, поднявшийся на высокую вершину. В то же время художник помещает зрителя за спиной у охотников, то есть на небольшой возвышенности, спускающейся к запруде. Увидеть отсюда всю долину вроде бы невозможно, но в мире Брейгеля властвуют свои, «метафорические» по отношению к привычной перспективе законы.

Если дальше анализировать композицию картины с точки зрения перспективы, то получается так, что мы не находим в «Охотниках» безусловно правильных перспективных построений: среди заснеженных крыш, проглядывающих за стволами деревьев, нет ни одной прямой линии, крыши слегка вогнуты, как вогнуто и все пространство картины. Кажется, что брейгелевский пейзаж едва заметно деформирован, как будто написан на внутренней поверхности огромной чаши, поэтому он магнетически «втягивает» взгляд зрителя — и поэтому возникает волшебный эффект нашего участия в происходящем.

Основная диагональ, идущая снизу слева, от охотников на холме, направо вверх к пейзажу, вбирающему в себя множество будто происходящих здесь и всегда, как в рождественской зимней мистерии, мини-сценок, будто упирается в дно этой чаши и рассеивается на множество других линий: контуры заснеженных островерхих крыш, очертания пологих холмов и крутых горных склонов. Художник плавно совмещает ближний и дальний планы, поэтому у нас и возникает ощущение всеохватного простора: пространство, открывающееся нам, явственно ощущается как часть бесконечного целого.

Вся композиция картины подчинена общей цели — увести нас за край земли, за горизонт — за пределы этого мира и этой реальности, в конце концов. С помощью такого лукавого взгляда, словно подсмеивающегося над привычками нашего восприятия, с помощью такой метафорической организации пространства Брейгель нас все время разыгрывает, по-доброму, все время успокаивая там и тут вкрапленным в полотно человеческим теплом. Все в мире очень необычно, говорит он, но все будет хорошо: пожар потушат, птица преодолит земное притяжение и взлетит высоко, люди на коньках и без них будут всегда заполнять эти пространства — ледяные и снежные, и серое небо будет все так же спокойно и обнадеживающе проглядывать сквозь чуть заснеженные тончайшие ветви деревьев. От этого присутствия человеческого и природного тепла и мягкости все время кажется, что зимний пейзаж вот-вот оживет: зазвучат голоса конькобежцев, хрустнет снег под ногой охотника, залает собака.

Критиками подмечено, что Брейгель в своих более поздних работах уходит все дальше «от использования методов выражения, присущих словесным искусствам — театральному действию и литературе, в своей специфике чуждых изобразительному искусству»

[7, с. 198]. Брейгель пишет менее напористо и агрессивно, но более прямо и неприкрыто, изображая жизненные явления. Скептицизма по отношению к человеческой природе остается все меньше, отражение мира становится непосредственным, реальным.

Да, люди на полотне кажутся крошечными, художник намеренно подчеркивает этот контраст. И тем не менее пространство брейгелевской картины соразмерно человеку. Человек мал, но ни в коем случае не ничтожен — ведь его повседневные заботы и радости сопряжены с заботами живой природы, с никогда не прерываемой сменой времен года. Кстати, если увеличить практически любой небольшой фрагмент картины, то можно получить вполне самостоятельную новую картину, новый мир — и в этом тоже заложен некий брейгелевский метафоризм, некое высшее трюкачество. Действительно, «Брейгель умел не только интересоваться людьми, но в отдельных случаях и отдавать им глубоко затаенную в его душе *нежность*» [7, с. 67]. В этом притягательность и «Охотников на снегу», здесь геометрия, четкая поначалу, исчезает в глубине картины, и человеческое там истончается, становится таким притягательно-ускользающим.

Метафоризм присущ Брейгелю-реалисту во многих других картинах. Его «крестьянские» зарисовки (танец, свадьба) очень фактурны (массивные фигуры, сгорбленные спины, грубые одежды), люди на них двигаются несколько утрированно, но очень по-земному. И все-таки они и здесь напоминают скорее персонажей театрализованных представлений, реалистическое начало опять приправляется лукавой сумасшедшинкой взгляда художника.

Как и в случае знаменитых брейгелевских «Слепых». Линия рисунка вроде бы взята из смеховой культуры, но здесь, конечно, не до смеха. Персонажи действительно «терпящие», и здесь важна длительность, пребывание в этом моменте времени. Пока они терпят крушение, у нас есть время, чтобы замереть в сострадании. Метафоричность и состоит в этой остановке времени. Здесь во всем, в композиции, в тонах — неизбывная печаль — но есть утешение и очищение, всегда приносимые нам Питером Брейгелем.

В других видах искусства — во вроде бы авангардных формах мы можем наблюдать тот же «неочевидный» реализм. Например, все то же кино Тарковского. Его длинный кадр (по три-четыре минуты каждый!) сам по себе приближает нас к восприятию действительности

человеком в повседневности. И эта реалистическая пластика парадоксально сохраняется у него в монтажных стыках, которые должны вроде бы разрушать ткань реальности. И так же значительно для Тарковского пейзажно-натюрмортное восприятие, видение мира. Например, натюрморт в начальных сценах Соляриса, — с остывшим чаем в чашке, мокрым яблоком и осой, не улетающей от яблока, несмотря на барабаниющие по столу капли дождя, — весь сочится реальностью. Эта натюрмортность — конечно, признак реалистического пластического чувства.

И еще один нюанс хотелось бы отметить, связанный с реалистическим пластическим чувством. Возможно, реализм единственный (благодаря своей деликатности) способ творчества, направленный на *восстановление внутренних сил человека*, формирование его защитной реакции. В истории искусства реализм зарекомендовал себя как наиболее лояльный, неагрессивный по отношению к воспринимаемой действительности способ воспроизведения, учитывающий ее естество.

От этого позыва реализма на восстановление человеческих сил — и присутствие *идиллического* фермента в произведениях реалистов. Так, В.Е. Хализев на примере чеховского «Вишневого сада» связывает идиллическое начало с «присутствием в извечно несовершенной, исполненной разладов и противоречий реальности неких “зон” (очагов) гармонии, единения людей, их взаимной расположенности, “распахнутости” навстречу друг другу» [8, с. 369–388]. Идиллические ценности в составе человеческого существования неотъемлемы. При их отсутствии жизнь неминуемо склоняется в сторону хаоса, к тупикам тотального отчуждения от реальности, к безысходному мраку.

Поэтому очень важным оказывается разведение таких понятий, таких человеческих вариантов мировосприятия, как реализм и пантрагизм. В последнем присутствует скорее уже даже натурализм, натуральная трактовка происходящего: здесь оголенно воспринимается реальность страданий, смертей, потерь — эта реальность куда более натуральна, нежели художественна. Таким образом, из этого сравнения становится понятно, что реализм в искусстве — посвящен как бы не совсем чистой реальности.

Тут присутствует идиллическое, отделяющее реализм от натурализма, дающее ему иные, именно *ненатуралистические* корни. Идиллическое (это, наверное, и есть идеальное, но привнесённое

уже в конкретную ткань реалистического произведения) является как раз элементом, предназначенным в реализме для восстановления человеческих сил. И в подлинно реалистическом искусстве (как у Чехова) нормальные, поистине человеческие отношения — это не только нечто должное и желанное, но и (пусть и не сполна) *осуществляемое*. В этой осуществимости идиллического (а может, и идеального) скрывается самая суть реализма в искусстве.

Поэтому идиллический фермент должен присутствовать и в реалистической живописи в каком-то виде, и он там присутствует: взять тот же «Утренний натюрморт» Петрова-Водкина или Серова с той же «Девочкой с персиками». Вся загадка реализма, возможно, в том и состоит, что без любви он невозможен.

Список литературы:

- 1 Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990.
- 2 Маркин Ю.П. Экспрессионизм. Живопись. Графика. М.: АСТ, 2004.
- 3 Пестова Н.В. Немецкий литературный экспрессионизм. М-во образования Рос. Федерации, Урал. гос. пед. ун-т, Ин-т иностр. яз. УрГПУ. Екатеринбург, 2004.
- 4 Ж. Делез. Марсель Пруст и знаки. СПб.: Алетейя, 1999.
- 5 Бланишо М. От Кафки к Кафке. М.: Логос, 1998.
- 6 Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высш. шк., 1999.
- 7 Гершензон-Чегодаева Н.М. Брейгель. М.: Искусство, 1983.
- 8 Хализев В.Е. Ценностные ориентации русской классики. М.: Гнозис, 2005.