

УДК 130.3

ББК 87.8

DOI: 10.51678/2226--0072--2021--3-10-43

**Кривцун Олег Александрович**

Доктор философских наук, профессор, действительный член Российской академии художеств, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, главный научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Москва  
ORCID ID: 0000-0001-8006-6277  
Oleg\_Krivtsun@mail.ru

**Ключевые слова:** артистизм, онтология артистического, вариации артистизма, виртуозность, игровое начало, маэстрия, импровизация.

**Кривцун Олег Александрович**

# Об артистизме в искусстве

Феномен артистизма исследуется как особое выразительное качество, проявляющее себя в разных видах и жанрах искусства. Автор осмысляет вариации артистического начала как важнейшую онтологическую составляющую искусства, порождающую «смысл поверх смысла», вносящую новое измерение в художественное содержание. Предметом анализа стали разнообразные эстетические профили артистизма: от доминирования виртуозности, игрового начала, маэстрии, импровизации до способности парадоксального снятия антиномической напряженности элементов художественной формы. Ценность сиюминутного переживания артистического изучается одновременно с обнаружением граней внутреннего, скрытого артистизма произведения. Особенности проявления артистизма исследованы не только в приемах художественной выразительности, но и в особых формах жизнотворчества.

**Krivtsun Oleg A.**

Doctor of Philosophy, Professor, Full Member of the Russian Academy of Arts, Honored Artist of the Russian Federation, Chief Researcher, State Institute for Art Studies, Moscow  
ORCID ID: 0000-0001-8006-6277  
Oleg\_Krivtsun@mail.ru

**Keywords:** artistry, ontology of the artistic, variations of artistry, virtuosity, playfulness, maestria, improvisation.

**Krivtsun Oleg A.****About Artistry in Art**

The phenomenon of artistry is investigated as a special expressive quality that manifests itself in different types and genres of art. The author comprehends the variations of the artistic principle as the most important ontological component of art, generating “meaning over meaning”, bringing a new dimension to the artistic content. The subject of the analysis is a variety of aesthetic profiles of artistry: from the dominance of virtuosity, playfulness, maestria, improvisation to the ability to paradoxically remove the antinomic tension of the elements of the art form. The value of the momentary artistic experience is studied simultaneously with the discovery of the facets of the inner, hidden artistry of the work. The peculiarities of the manifestation of artistry are investigated not only in ways of artistic expressiveness, but also in special forms of life creation.

В искусствоведческой литературе и художественной критике понятия артистизма, артистического чаще всего используют для оценки эстетических свойств отдельных образов и даже целых произведений, особенно в исполнительских видах искусств (музыка, балет, танец, цирк, вокальное исполнительство и т.п.). В таких случаях понятие артистизма близко соотносится с оценочными прилагательными «искусный», «виртуозный», «изысканный», «утонченный», «грациозный». На этот счет в зарубежной литературе имеются специальные работы. Можно привести в пример публикации об артистизме художественного письма тушью и пером на Востоке (Япония, Корея) [24]. Опубликовано интересное исследование об усилении фермента артистизма в истории исполнительского искусства группы «Битлз» (Великобритания) [26]. Имеется даже специальный труд «Артистизм изгнания», повествующий о нарастающем успехе писателей-романтиков и викторианских писателей на иной культурной почве — в Италии [25].

В целом же надо признать, что понятия артистизма и артистического — это не просто оценочные прилагательные, выявляющие некие приемы художественного письма. В широком смысле они обозначают *сущностные свойства произведения*, которые могут быть проявлены в любых видах искусства на любой сюжет. Поэтому вполне обоснован взгляд на артистизм как *квинтэссенцию художественности*. Следовательно, изучение природы артистического способно пролить свет и на такие сущностные характеристики искусства, которые ускользают при использовании иной исследовательской оптики.

Сегодня феномен артистизма в искусстве — тема для любого исследователя привлекательная, воодушевляющая, однако все еще не получившая специального и фундаментального рассмотрения в отечественной науке<sup>(1)</sup>. Очевидна многогранность этого феномена,

(1) Имеется ряд отечественных статей, рассматривающих локальные аспекты артистизма. Наиболее ранней в этом ряду является яркая и содержательная статья Г.Г. Поспелова «О концепциях „артистизма“ и „подвижничества“ в русском искусстве XIX — начала XX века» («Советское искусствознание '81», Москва, 1982). Позже последовал сборник статей Российского института культурологии «Метаморфозы артистизма. Проблема артистизма в русской культуре первой трети XX века» (Москва, 1997). В 2003 году была защищена кандидатская диссертация Б.К. Бажановой «Феномен артистизма» (Казань, 2003). Отдельные аспекты проявления артистизма получили освещение в книге М.Н. Бойко «Самосознание искусства — самосознание человека» (Москва, 1997), в разделе «Артистическое и дидактическое»; а также в статье М.М. Алленова «Брюллов — Врубель» (Искусствознание. 2003. № 2/03).



Илл. 1. В.И. Шухаев, А.Е. Яковлев. Автопортреты (Арлекин и Пьеро). 1914, х., м. 210×142 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

его непохожие эстетические профили, обнаруживающие себя на разных стадиях истории культуры и в разных видах искусств. Пожалуй, сегодня нет понятия в искусствознании, которое употреблялось бы столь часто и содержание которого было бы столь размыто. Поистине, чем незримее вещь — тем больше она везде. Артистизм как общеэстетическое качество, присущее всем без исключения видам искусств, являет себя разными ликами: от доминирования *виртуозности, игрового начала, импровизации, маэстрии* до утверждения *ценности сиюминутного переживания, способности парадоксального снятия антиномической напряженности элементов художественной формы, обнаружения граней внутреннего, скрытого артистизма произведения*. Выскажу предположение, что именно артистическое начало позволяет оценивать произведение по «количеству содержащегося в нем искусства». Более десяти лет назад была создана коллективная монография «Феномен артистизма в современном искусстве» [19], в которой отечественные ученые предприняли попытку всестороннего изучения артистизма как *определяющего* фермента художественно-



Илл. 2. Б.Д. Григорьев. Портрет В.Э. Мейерхольда. 1916, х., м. 247×163 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

сти, заслоненного и отодвинутого в предшествующие десятилетия концепциями социальной, идеологической и этико-воспитательной природы искусства.

\*\*\*

Один из укоренившихся в науке предрассудков — противопоставление *артистического* и *символического* в искусстве, разведение высокой художественной техники и доверительности, искренности, глубины содержания. Действительно, в образной природе живописи, литературы, как и любых других видов искусства, проявляют себя два структурно взаимосвязанных начала, которые в определенных исторических ситуациях способны демонстрировать антиномические отношения. С одной стороны, доминантой художественного образа может выступать нарратив, отсылающий к существующим помимо искусства этическим и гуманистическим ценностям, осимволичивающий пластическую ткань произведения, аккумулирующий в образном содержании *невидимое*, подтекст. С другой стороны, художественный образ может являть собой самодовлеющее и самоценно-чувственное пространство, триумф составляющей его вещественности, телесности, выступать материальной субстанцией, обнаруживающей выразительность эстетических энергий в рамках самодостаточности своего языка, излучающей эмоциональную заразительность, не подкрепляемую значимостью «концептов», «теорий», философских систем.

В случае превалирования второго начала говорят о выраженной артистической доминанте, связывая ее с игровой стихией произведения, эффектным, сильным чувственным воздействием, ярким, праздничным мироощущением. В разных эпохах и культурах феномен артистизма обнаруживает множественные свойства и ипостаси. Так, например, Макс Дворжак говорит о поисках художниками XV—XVI столетий «*виртуозной артистичности* и новых формальных абстракций» с целью подчеркнуть в произведении «индивидуальную оригинальность и субъективность отношения к окружающему миру» [7, с. 312]. В связи с этим встает вопрос: всем ли формам классического искусства присущ фермент артистизма?

Ответ на этот вопрос связан с пониманием природы *художественного смысла*. Если мы априори отмечаем у художника ведущую роль

пластического, а не вербального мышления, следовательно любые аллегории и литературные сюжеты не являются в живописном произведении «подкладкой смысла», а трансформируются по пластическим закономерностям (литературным, музыкальным, кинематографическим) данного вида искусства. Другими словами, *иконические* знаки и *семантические* знаки связываются в произведении не через союз «и», а находятся в постоянном взаимопереходе, взаимотрансформации, перекодировке, обретая в этом мерцании истинно художественную выразительность. Другое дело, что в истории культуры мы имеем дело с попеременным «эшелонированием» этих двух способов формообразования: искусство, существующее в рамках самодостаточности своего языка, и творчество, корреспондирующее к культурным запасам сознания. По сути, в рамках широкого понимания артистизм призван *генерировать* и *удерживать* смыслы, а не противопоставлять себя смыслам.

Вместе с тем обозначенная дихотомия, по-видимому, выступала в истории искусствознания важным инструментом для опознания искусства в моменты его становления и самоопределения в классической культуре. У исследователей искусства XIX века вошло в обиход различие творчества художников, ориентированных, с одной стороны, на принципы «артистизма» (К. Брюллов, М. Врубель, В. Серов, К. Коровин и др.), с другой стороны — на принципы «подвижничества» (И. Крамской, Н. Ге, В. Перов и др.). Первые интерпретированы как тип артистов-виртуозов, которым свойственен апломб технической умелости, акцентирующий в искусстве роль *исполнительского мастерства*. Красноречив призыв Брюллова: «Делайте с карандашом то же, что делают настоящие артисты со смычком, с голосом. Чувствуйте каждое движение сами, будьте актером». Подобного рода «паганиниевский блеск» обнаруживает фермент артистизма живописного произведения не столько в его содержательных смыслах, сколько в самом *искусстве изобразительности*.

Во второй половине девятнадцатого и в начале двадцатого века столь решительный акцент на фактуре, технике мазка, на самом «веществе живописи» есть уже не столько манифестация индивидуальной оригинальности, сколько стремление насладиться *природно-чувственными энергиями* вне любого идеологического наполнения, раскрыть витальную силу бытия, воспринимать не привнесенные



Илл. 3. М. Шагал. Художник, летящий к Луне. 1917, бумага, акварель, гуашь. 32×30 см. Частная коллекция

извне смыслы, а переживать через живописный язык и текстуру картины саму субстанцию природы: похожую на сияние драгоценных камней или шероховатую кору дерева, на зернистую гальку, на водную рябь, песчаный нанос и т.п. Таковы и картины импрессионистов, радующих глаз исследованием материальных субстанций и структур, бесцельных игр со светом, эйфорией случайных находок, потоками чистых эмоциональных энергий. Поиски «центральных смыслов» эпох и культур, как и опыт живописи в «рассказывании историй» с этих творческих позиций, стали считаться сомнительным занятием. Однако посмотрим глубже — и обнаружим, что праздничность и артистизм такого рода «созерцательного письма» рождались далеко не спонтанно и вовсе не были отражением духа безмятежной среды. Импрессионисты созидали новую художественную реальность, проявляя недюжинную творческую волю, наделяя нас новым зрением и в значительной мере *преобразуя собственную жизненную линию*, собственную бытийную биографию. В этом смысле достижение

артистической высоты в искусстве никогда не было делом легким; зачастую оно свершалось не благодаря, а вопреки.

Действительно, артистическое нередко мыслилось как противоположность символическому, сокрытому, подразумеваемому. Для постижения последнего требуется не столько эмоциональная открытость, сколько умение разгадать специальный культурный код, владение лексикой «культурно-дрессированного ума». В такого рода произведениях речь идет о сложных репрезентативных живописных «крючках», «нитках» и «петельках». Чем больше «ниток» и «петелек» автору удалось спрятать, а зрителю — обнаружить, выдернуть из картины, тем занятнее процесс восприятия и тем полнее торжество зрителя. В рамках большой исторической панорамы становится видно, как соотношение вещно-эстетической стороны произведения и его семантической толщи в аспекте артистизма может оказываться подвижным и в разной степени востребованным. Однако даже, казалось бы, в высшей степени «нефункциональный» артистический жест обладает собственной онтологией, отбрасывает свою культурно-смысловую тень. В этом отношении несомненны *мифогенные способности артистизма*, ожидающие специального исследования.

\*\*\*

Учитывая сказанное, автор данной статьи исходит из понимания того, что в широком смысле артистическое начало есть *имманентная составляющая полноценного художественного образа*. В более узком смысле артистизм трактуется как виртуозное совершенство художественной формы, как способ творчества, культивирующий игровое начало, неожиданность, парадокс, эмоциональную вспышку, сбивающий привычную инерцию восприятия. В этом отношении антитезой артистизму выступают такие признаки, как излишняя приверженность канону, дидактике, художественному этикету, «формальное совершенство», скованность письма и резонерство.

История искусства новейшего времени позволяет наблюдать, как в определенный момент артистизм «отслаивается» и начинает шествовать сам по себе в качестве *искусства для искусства*, как проявление тяги к чистому эстетизму. В какой мере сгущение качеств артистизма и манифестация его как самоценного феномена поро-



Илл. 4. Никола де Сталь. Сосуды. 1952, х., м. 92×73 см. Частная коллекция

дили в сознании современников новые представления о критериях художественности? — Несомненно, породили. Как с позиций нынешнего культурного опыта можно оценить эпизоды художественного процесса, интерпретировавшиеся прежде как «трагедия эстетизма»; не трансформируют ли они искусство в плоскость «частичной проблематики»? Способна ли энергетика самодовлеющего артистического преобразования снять понятийно не решаемые проблемы сегодняшнего бытия человека?

В современной художественной практике обнаруживает себя новый аспект артистизма, проявляющийся в игровых формах творчества — перформансах, хеппенингах, акциях. Возникает ситуация,

в которой исполнительское мастерство автора присутствует уже в нескольких ипостасях: и как способность создать совершенную форму, и как способность творца самого *представлять данное произведение* публике, режиссировать и выстраивать его сценарий, участвовать в «предъявлении». В современном мире художники настойчиво пытаются найти формы существования искусства, которые размыкали бы границы художественного произведения вовне. Такого рода явления в искусстве подтверждают актуальность их исследования сквозь призму артистизма и вместе с тем задают новые вопросы. Нередко мы видим, как художник парит в невесомости, испытывая затруднительное отсутствие гравитации. *Все труднее обнаружить то, что глубоко захватывает тебя и побуждает по-настоящему жить, а не довольствоваться «жизнью в ее отсутствующей разновидности».* Может ли в этих условиях артистизм выступать как панацея, как инструмент победы над неуютным, безысходным, трагическим миром? Идея о том, что *самой своей природой искусство потенцирует свойства артистичности бытия*, проходит сквозной линией через исследования артистизма. В подобных случаях мы становимся свидетелями, как даже в неблагоприятных социокультурных условиях художник способен поднять изобразительность на уровень артистизма, действительно подтверждая призыв М. Хайдеггера «уметь поэтически жить на этой земле».

Многое остается непроясненным — в какой мере артистическое начало может быть выражено в искусстве, ориентированном на стройность тектоники, принцип целостности, на «вечные ценности», сопряженные с бесконечностью уже архивированных символов? И, с другой стороны, как артистическое проявляет себя в творчестве, выходящем за рамки социальных конвенций, культивирующем в художественной форме слом инерции, власть случайности, алеаторику природного бытия? Актуален сегодня и вопрос, акцентированный в свое время Д. Дидро: в какой мере артистическое начало можно рассматривать как момент преодоления дихотомии естественного («человеческого») и искусственного («внечеловеческого»), поскольку артистизм дает нам возможность обнаружить технику и техничность в основании таких форм человеческого поведения, которые, на первый взгляд, кажутся «самыми естественными».

Можно проследить и то, как разные грани артистического начала в современном искусстве отражают сдвиги в *историческом мироощуще-*



Илл. 5. Уильям ван Элен. Крайслер-билдинг. Нью-Йорк. 1930

*нии и самовосприятия человека.* Репрезентация в новейшем творчестве энергий природных стихий, различных форм чувственности, телесности рассматриваются как специальные усилия по поиску «*новой ауры*» артистического, способной быть независимой от фантомов и иллюзий *логоцентрического*, выводного знания. Нынешняя художественная практика полна противоречий и проблем, когда художник хочет разрушать поэтичность в ее классическом понимании, коллобродить, скрывая боль, уходить от «жречества», от благоприличной значительности. Именно эта ситуация и обостряет особый интерес к артистизму как свету жизни, который хранится в ножнах искусства. Оценка таланта как *артистизма оформления бытия* известна еще с античности, начиная с аристотелевской трактовки искусства как «*бытия в возможности*».

\*\*\*

Историческая панорама творчества полна шедевров искусства, чья притягательность образуется на самых разных эстетических и стилистических основаниях: произведение может демонстрировать

мастерски воплощенный принцип «зрелища» либо принцип «созерцания», триумф «пластичности» либо «живописности», захватывать развертыванием занимательной истории или приемом воссоздания сполохов «потока сознания», восходящим к глубинным философским рефлексиям. Э. Делакруа и К. Моне, К. Брюллов и В. Ван Гог, Ч. Диккенс и М. Пруст, В. Беллини и Г. Малер, В. Кандинский и Николая де Сталь, Хаим Сутин и Ансельм Кифер, — всем им по-своему удалось создать *совершенное в своем роде*, наделить произведения высочайшей энергетикой и витальностью, огромным резервом смыслов и эмоциональности. Если предположить, что каждый стиль в той или иной мере несет в себе «фермент артистизма», в чем раскрывают себя формы последнего? В степени явленности артистического начала неизменно видят квинтэссенцию художественности. Если это так, то в артистизме как особом выразительном качестве обнаруживают себя важнейшие *антиномии творчества и антиномии художнического сознания* в целом.

Попытаемся отвлечься от распространенного ныне метафорического и беллетристического употребления этого термина и выявить природу и ипостаси артистического начала в искусстве. Человеческое познание в принципе метафорично, имеет эстетическую природу, которая не оперирует понятиями, способными к ясной верификации. В этом отношении самой своей образной, метафорической природой искусство потенцирует свойства артистичности бытия. Вспомним хотя бы разные модусы *мифологического мышления* в истории, неистребимые и в новейшее время. Поэтически поименовывая вещи, человеческое воображение высвечивает грани их сущности «в последней дрожи вещества» (В. Ходасевич). Сочиненный образ сразу приобретает моделирующую роль — не только формирует представление об объекте, но также предопределяет *способ мышления* о нем.

Тяготение искусства к метафоре связано прежде всего с желанием оттолкнуться от обыденного взгляда на мир. Когда прибегают к старому слову, то оно часто устремляется по каналу рассудка, «вырытому букварем», метафора же «прорывает новый канал, а порой прорывается напролом» [13, с. 122]. Этим и обусловлена столь акцентированная способность творчества к созиданию «повышенной жизни». Синтетичность, диффузность метафоры, отсутствие или необязательность мотивации, апелляция к воображению, а не к знанию, способность выбора кратчайшего пути к сущности объекта, — все это делает мир

искусства зачастую полем более интенсивного переживания, чем сама жизнь. Живущий творчеством живет вдвойне — на разные лады эта мысль варьировалась в европейской культуре, начиная с романтиков.

При этом своенравность артистического блеска в художественном целом нередко обнаруживалась благодаря культу случайности, алогизмам, умению улавливать и создавать сходство между очень разными индивидами и классами объектов. Вот пример: однажды во время репетиции во МХАТе Борису Ливанову сообщили, что его вызывают в художественную часть. Актер моментально отреагировал: «Как это художественная часть может вызывать к себе художественное целое?» Человек обыденного мышления, наверное, не сразу схватит эту внезапную связку, блестяще явленный парадокс. Образное мышление повсюду разрушает смысловые матрицы и стандарты, учит сопрягать далеко отстоящие феномены, формирует ощущение полноты и насыщенности жизни, свободы и бесконечных импровизаций в ней человека, этим оно и ценно. «Случайность здесь оказывается более сильной связью, чем самая тесная логическая связь» [17, с. 185], — писал Ю.Н. Тынянов, имея в виду метафору Б.Л. Пастернака.

Подобные свойства артистизма, как можно заметить, колеблют такие веками кристаллизовавшиеся ценности художественного письма, как гармония, целостность, симметрия, мера. Намеренная скособоченность фразы, «поэзия-хромоножка», озорные синкопы, разрушающие иго правил, — вот сущностные признаки, которые воспаляют сильный эффект художественного высказывания. Здесь мы вплотную сталкиваемся с качеством «непослушности» или даже «незаконнорожденности» любого артистического жеста — ведь его опознание как раз и возможно только в ситуации взламывания априорных и фундаментальных правил веками устоявшегося художественного этикета.

И напротив, все, что вошло в привычку, порождает отношения слепоты и глухоты к этим вещам, людям, животным. Но вдруг вспыхнула молния — и в этот миг мы увидели собаку, поле, деревья, дом *впервые*. Мы вдруг видим все, что есть в них особенного, безумного, нелепого, прекрасного. Это новое — моментально стирает привычку, срывает покров, заставляет встряхнуться от оцепенения. В этом и состоит роль поэзии и искусства в целом — оно являет *нагими* все те вещи, которые нас окружают и которые наши органы чувств воспринимают чисто



Илл. 6. Пьенца. Город в итальянской провинции Сиена. Пример ландшафтного дизайна. 2018

машинально. Рождаются необыкновенные предметы и ощущения, «поражая того, кто спит, бодрствуя» [11, с. 647].

Искусство показывает человеку то, по чему его взгляд скользит каждый день под таким углом, с такой стремительностью, чтобы ему почудилось, будто он видит это впервые, чтобы это взволновало его. Обогащенные художественные фантазии привносят в мир новое чувство жизни, которое не родилось бы вне искусства. Ни Г. Гольбейн, ни А. Ван Дейк не могли бы найти в тогдашней Англии того, чем одарили нас их полотна. Свои образы красоты они принесли с собой. Размышляя о моделирующей роли творчества, Жоан Миро остроумно заметил: «Люди научились теперь видеть туман не оттого, что бывают туманы, а оттого, что поэты и живописцы объяснили им притягательность таких погодных явлений» [курсив мой. — О.К.] [цит. по: 16, с. 222].

В самом деле, с искушенным человеком природа говорит на языке многомерных эмоциональных опосредований, мобилизуя его опыт художественной восприимчивости: в узорах зимнего окна прочитываются мотивы Врубеля, в хлебных полях — Ван Гога, в ветвях

деревьев — рука Рембрандта. В каком-то высоком смысле искусство — наш духовный протест, потребность возвысить себя и наша галантная попытка указать природе ее истинное место. На эффе́кте усиленной жизни, даримой искусством, настаивал и режиссер Питер Брук: «В мире найдется немало зрителей, которые с уверенностью скажут, что видели в театре лик невидимого и жили в зрительном зале более полной жизнью, чем живут обычно» [4, с. 84]. В этом отношении соперничество творчества и жизни чаще всего завершается победой искусства.

\*\*\*

Все случаи нашей жизни — это материалы, из которых творческая личность может делать, что хочет. Бесстрастный взгляд видит город как серую скуку, природу — как зеленую скуку. Вместе с тем богатый духом художник, не лишенный чувства парадокса и удивления, способен транспонировать сколь угодно сдавленную и погасшую жизнь на артистический лад. Всякое знакомство, всякое происшествие для человека с воображением легко может стать первым звеном красочной вереницы, началом бесконечного романа. Во всех подобных случаях мастер интуитивно ощущает: *форма — это все*. Сумейте языком искусства выразить свою печаль, и она станет вашей отрадой. Сумейте выразить радость, и она многократно возрастет.

М.Л. Гаспаров приводит суждение одного из коллег о Пастернаке: «Он не мог отделаться от двух противоестественных желаний: хотел жить и одновременно хотел, чтобы жизнь имела смысл» [6, с. 265]. На первый взгляд — парадокс. Но, вдумавшись, ощущаешь точность этой антиномии. Сама по себе жизнь — спонтанна, хаотична, полна пустот, обрывов и столь же мимолетных взлетов. Жизнь не вписывается ни в какие знакомые нам слова, знаки и символы, сквозь которые мы привыкли ее мыслить. Смысл рождается, когда человек обузывает жизнь, ориентируясь на значимые для него цели: рассчитывает стратегию, осуществляет трудный ежеминутный выбор, то есть привносит структуру в широкое понимание. Такая дихотомия «естественности» и «сделанности» будоражила и сознание романтиков: «Стоит ли духовное творчество того, чтобы в жертву ему была принесена реальная жизнь?» (Новалис); и еще определеннее: «Кто работает — тот

не живет» (Гофман) [цит. по: 12, с. 177, 213]. Растворение как в одной, так и в другой крайности для искусства губительно. Интуитивно оно сторонится расчета в той же мере, что и сырых интуиций. Вместе с тем мятущееся *чувство неприкаянности* художника в реальном мире выступает едва ли не как инвариант творческого сознания, проходящий сквозь века: «Иногда я спрашиваю себя — не является ли постоянно ощущаемая мной тягостная тревога следствием моего невероятного безразличия ко всему земному; не есть ли мое творчество — борьба за то, чтобы заинтересовать себя самого вещами, которые занимают других. Не есть ли моя доброта — ежеминутное усилие, чтобы завоевать отсутствующие контакты с окружающим миром?» [11, с. 578] — размышляет на эту тему Жан Кокто.

Красота в представлении романтиков становится критерием истины и добра. «Добро, которое не есть красота, не есть также и абсолютное добро» [20, с. 84], — уверенно заявляет Шеллинг. Интересно резонируют эти идеи и в сознании современного поэта: «Когда я делаю свое дело, я не думаю о красоте. Но если в итоге получилось некрасиво — значит делал что-то не так» (Иосиф Бродский) [3, с. 34].

Разумеется, эстетическое наслаждение, о котором вели речь романтики, — это не просто чувственное наслаждение «варвара»; речь идет о наслаждении человека в высшей степени утонченного, стоящего на вершине человеческой культуры. Артистизм как квинтэссенция эстетизма означает признание красоты высшим благом и высшей истиной, а наслаждение красотой — высшей способностью и жизненным принципом. Сильная художественно окрашенная интенциональность сознания — все видеть и претворять в ключе эстетически выразительного — таила в себе и очевидные риски. Это наблюдение нашло гипертрофированное отражение в повести Э. Гофмана «Песочный человек». История ее героя, студента Натанаэля — история сознания, не способного к верному, тождественному восприятию мира. В своей романтической закомплексованности его воображение культивирует фантазмагии, мистификации, ужасы. Итог такой жизни плачевен, грозит полной потерей себя. О подобном состоянии человека, абсолютно связвшего себя с вымышленным миром, точно сказал Брентано: «*фантазия сама нас наполовину сожрала!*» [цит. по: 10, с. 197]. Убежденность в том, что реальная жизнь принципиально

вторична по сравнению с поэзией, может приобретать совершенно искаженные формы.

«Мы без конца унижаем Мысль, то и дело соотнося ее с практикой. Цель же искусства просто в том, чтобы создавать настроение» [18, с. 302], — убежденный в этом Оскар Уайльд видел в овладении культурой созерцания истинное назначение человека. В известном смысле принцип созерцательности противостоит принципу актуальности в искусстве. Нынешнее общество устроено так, что все общезначимое, актуальное *сразу приобретает характер товара*. Импрессионистический (созерцательный) способ видения, акцентирующий, на первый взгляд, необязательное и случайное, преодолевает «конъюнктурный интерес» к вещи по определению. Именно это бескорыстное отношение к мгновению и позволило, собственно, импрессионизму как художественному течению поднять свою роль до вневременного значения, придать краткому мигу бытия эстетическую непреложность. Вместе с тем коллективное сознание не всегда способно быть гибким, органично перенастраивая свое восприятие с экспрессивного на импрессионистические типы красоты.

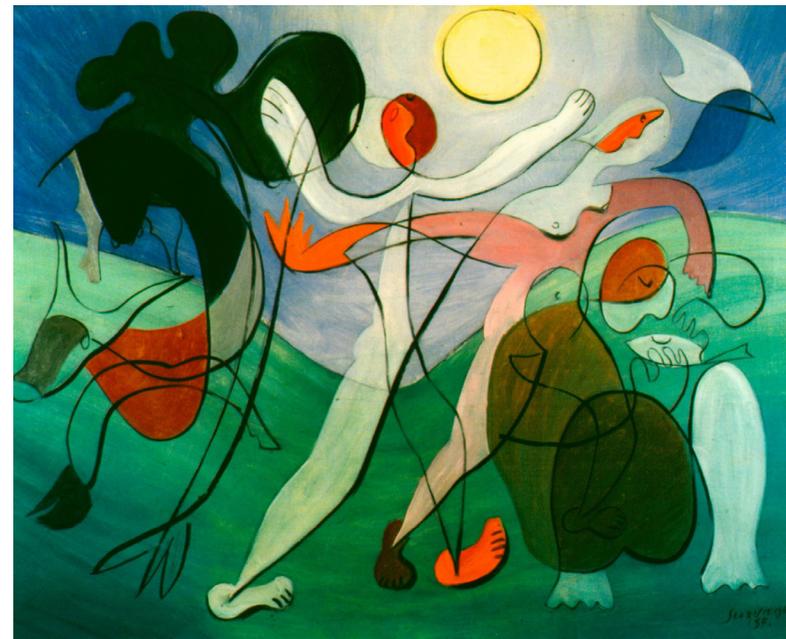
Артистизм созерцательности, который культивирует искусство, сразу и очевидно рождает сопоставления с установками феноменологической философии XX века<sup>(2)</sup>. В основе феноменологического метода — описание, но не конструкция или воображение. Феноменологическая стратегия состоит в том, чтобы отказаться от редукционизма и *описать вещи такими, какими они проявляют себя, не отсылая к чему-то другому, т.е. описать их как феномены*. Основной принцип феноменологии — «к самим вещам», что означает: преодолеть предрассудки и предвзятые мнения, освободиться от привычных установок и навязываемых предпосылок, отстраниться от методологических шаблонов и клише и обратиться к первичному, изначальному опыту сознания, в котором вещи предстают не как предметы уже имеющихся теорий, точек зрения, установок, не как нечто, на что мы смотрим глазами других, но как феномены, сами раскрывающиеся перед нами

(2) Предмет феноменологии — фундаментальные феномены человеческого бытия: сознание и самосознание, любовь и ненависть, познание и художественное творчество, воля и желание, страх и совесть, свобода и смерть, история и историчность, личностное и ценностное бытие, бытие другого и собственное бытие и др.

в нашем первичном опыте. Вещи говорят с нами, когда мы сами открываемся им навстречу, когда мы не мешаем им предстать перед нами такими, каковы они суть — так же как другой человек раскрывает себя нам, когда мы внимаем ему, а не оцениваем его, когда мы лишены предвзятости и обретаем особую настроенность, меняя наши привычные, обыденные установки. Существенно, что подобные идеи задолго до того, как они были в таком виде сформулированы Э. Гуссерлем и М. Хайдеггером, прочитываются в практике и художественном методе П. Сезанна, П. Пикассо, Ж. Брака, Р.М. Рильке.

\*\*\*

Так, Пикассо никогда не выпускает из поля зрения предметную энергию и никогда не приукрашивает предметы. Пикассо «отменяет их отождествление и сохраняет похожесть этих предметов, выраженную уже другими шифрами, но составляющими то же целое. Он *заменяет иллюзию рассудка оптической иллюзией*, в которой работают „очарованные арабески и пятна“» [11, с. 628]. Когда Пикассо заканчивает полотно, оно становится прекрасным благодаря *энергии сходства*, даже если наш глаз и не выделяет напрямую те предметы, которые это сходство обосновывают. Красноречиво в этом ряду и известное признание Сезанна: «Классический художник, создававший произведение, как бы говорил „Я люблю эту вещь“, вместо того, чтобы просто сказать „Вот она“». Принцип созерцания как особо загадочный и неизъяснимый тип художественной выразительности интуитивно использовали и выдающиеся художники прошлого. Магия «Джоконды», пожалуй, и состоит в том, что Леонардо наделил модель этой неприступностью, особым движением, направленным вовнутрь, когда картина полностью занята сама собой и не апеллирует ни к чему внешнему. Здесь можно вспомнить, что важнейшее понятие японской эстетики, обозначаемое термином «едзе» (избыточное чувство), указывает на что-то оставшееся нераскрытым до конца, выражаемое в намеке, недосказанности, требующее внутренней работы читателя или зрителя [см.: 14, с. 260]. В некотором смысле миметическое и созерцательное могут являть себя как разнополюсные начала. Многие художники, набрасывавшие этюды с натуры, затем создавали произведение, исключительно мобилизуя возможности воображения. Так, О. Роден, добываясь сложных



Илл. 7. Л. Сюрваж. Праздник. 1934. Частная коллекция

качеств обобщения и «внутреннего света» своих скульптур, на сеансах фиксировал огромное количество (до восьмидесяти) ракурсов и профилей у модели, чтобы затем по памяти осуществить работу из глубины своего воспоминания.

\*\*\*

Артистический жест подобен вспышке, рождающей иррациональное упоение самим чувством жизни. Он указывает на свободу, способность к игре, импровизации, творчеству. Экспрессивная и суггестивная функции артистизма зачастую превалируют над переносным смыслом. Это переживание, не обязательно ведущее к символической означенности, уже само по себе глубоко содержательно — хотя бы тем чувством подъема, что сопричастно любому порыву, драйву, напору. Артистическое начало не задействовано там, где властвует трагедийный дух, поскольку артистическому органично присуща атмосфера

игры, травестийности, действия вверх тормашками, амбивалентности, двойничества, уничтожения дистанции между разнозаряженными полюсами. Вместе с тем, утверждая онтологическую природу искусства, Ф. Шиллер писал: «Художник играет с нами, но не стремится нас разыграть» [21, с. 119]. Действительно, момент игры не всегда самодовлеющ: он может быть содержательно вплетен в смысловую составляющую интриги (возьмем хотя бы «Восемь с половиной» или «Амаркорд» Федерико Феллини), а может быть задействован и сам по себе — культивируя ценность неожиданного, чужачества, импровизации, розыгрыша (многочисленные шедевры больших и малых форм Д. Хармса!).

Поэту Уоллесу Стивенсу принадлежит замечательная фраза: «Я не знаю, что предпочесть: красоту изгибов или красоту намеков» [15, с. 58], очень точно характеризующая антиномическое напряжение между чувственно-игровым и содержательно-онтологическим в эстетическом переживании. Другое дело, когда артистически-эпатажные жесты переходят просто в эпатажные. Отслаивание артистического делает последние механическими, надуманными, головными. Зрительная аффектация может быть безмерно сильной, однако подобные приемы не обладают правом первородства, свойственным настоящему искусству; они выскакивают как «черт из табакерки». Любому, кто посещал выставки современного актуального искусства, знакома подобная картина: сокрушаются «незыблемые основания», художник форсированно пугает, либо «опускает», либо возбуждает зрителя, но череда новоявленных арт-изобретений пробуксовывает — бесконечные сцены грязного секса, потерянного или спившегося человека кажутся назойливыми и вымученными, начисто лишены поэтического фермента. И дело не в пристрастии к «чернухе». Хотя, как отмечалось, артистическое и сторонится трагедийных образов, обладает выраженным позитивным зарядом, «светлуха» в данном случае тоже не спасает: вне поэтического преобразования она столь же искусственна и декларативна.

Игровое начало как изысканная форма жизнотворчества, как способ противостояния серости обывательского существования особенно ценится в дендистской культуре. Альбер Камю пронизательно пишет о *культе позы* в романтическом индивидуализме как единственном приеме, спасающем достоинство денди: «Поза собирает в некую

эстетическую целостность человека, отданного во власть случая и разрушаемого божественным насилием. Обреченное на смерть существо блистает хотя бы перед исчезновением, и этот блеск — его оправдание. Поза — его точка опоры, поза — единственное, что можно противопоставить богу» [9, с. 157].

Обращаясь к публике, автор словно говорит: «Вот вам мое творение, а теперь, если можете, закончите его сами, в вашем уме и сердце». Поэтика открытости и бесконечности художественного утвердилась еще со времен немецкой классической философии. Гегелевское определение прекрасного как «идеи в ее внешнем инобытии» фактически тождественно установлению Шеллинга: прекрасное — «бесконечное, выраженное в конечном»; а также формулировке Шиллера: прекрасное — это «свобода в явлении». Таким образом, артистизм открытой формы — достояние не только современных художественных практик, но и свойство любого классического произведения, обладающего колоссальным запасом прочности, таящего резервы смысла, предназначенные к разгадке временем.

На степень недосказанности, открытости артистического письма влияет и переуплотненность нынешней художественной памяти человечества. Многократно исхожены возможности всех мыслимых стилей. Креативность может быть найдена там, где ее совсем не ожидаешь. Если ранее, образно говоря, здание сооружалось с помощью лесов, то ныне приходится признать, что художник может оставить леса и убрать само здание, да так, что при *этом в лесах сохранится вся архитектура*. В XX веке не раз рождались манифесты, в которых подвергаются сомнению ценности «культурно-дрессированного ума» нашего современника, способного легко находить отмычки к любым стилевым приемам и шифрам. Между тем в сознание человека по-настоящему входит не то, восприятие чего почти доведено до автоматизма, а произведение, являющее собой «предмет, трудный для сборки», в котором живут зоны непроясненности, неочевидных связей.

Если автор стреляет слишком метко и притом из чересчур совершенного оружия, то пуля проходит навывлет. Как только поэзия становится ясной для всех, она перестает быть притягательной для некоторых. В свое время еще Гийом Аполлинер говорил о свете «столь неясном, что можно взглядом проникнуть в самую глубину» [22, р. 48]. Идея о том, что артистическое пребывает не в удовольствии

от гладких произведений, побуждающих к расслабленности и отдыху, а рождается из чувства дискомфорта, беспокойства, «поэтической хромоты», а порой и небрежности — проходит лейтмотивом в эстетике Жана Кокто<sup>(3)</sup>. Художник способен усилить это болезненное ощущение догадки, нераскрытости. В итоге творение похоже на текст, начало которого нам известно, но продолжение которого мы не можем прочесть, словно он напечатан на оборотной стороне страницы, а читать мы можем только лицевую. Смутная изнанка создает особую энергию напряжения. И чем выше эта энергия, тем сильнее аура произведения.

\*\*\*

Было бы, вместе с тем, натяжкой сопрягать артистизм исключительно со свойством недосказанности и открытости. По-видимому, у любого воспринимающего искусство желание окунуться в новое укоренено с потребностью хотя бы контурно ощутить некий знаменатель, связывающий парадоксальные правила игры. Влечение к единству столь сильно в человеке, что художник в процессе созидания произведения старается, пусть даже через сложные опосредования, выстроить явные и неявные намеки, помогающие зрителю *объединить* происходящее хотя бы в воображении.

Если композитор, к примеру, далеко уходит от привычного уху, публика злится на него точно так же, как злилась бы в подобном случае на художника или писателя. В свое время чуткий Ж. Кокто излишне категорично утверждал, что в «Фаусте» Ш. Гуно любят, в то время как в «Тристане и Изольде» Р. Вагнера — занимаются любовью [11, с. 697]. Это и так, и не так. С позиций художественного сознания начала XX века действительно может казаться, что французским композитором любовное чувство воссоздано языком выразительного «художественного этикета». В сравнении с ним Вагнер — безудержно выхлестывает страсть вовне, достигая предельного исступления, урагана чувств, рушащего архитектуру отдельных оперных номеров. Вместе с тем относительность такой исторической оценки Вагнера

очевидна. Если сегодня, скажем, сравнить того же «Тристана» с «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича — то, уже не раздумывая, мы станем утверждать, что в «Тристане» *любят*, а в «Леди Макбет» *занимаются любовью*: в ряде центральных сцен симфонические картины пьянящего чувства у Шостаковича максимально обнажены, бесстыдны, для их воплощения современным ухом найдена лексика бушующей и чрезмерной оргиастической стихии.

Очевидно, так устроены человеческие механизмы адаптации авангардного художественного языка. Отступление от рифмы и от жестких правил ради иных интуитивных правил ведет к *жесткому упорядочиванию и рифме с новыми ограничениями*. Всякий раз, когда искусство приближается к высшему совершенству, именуемому классикой, оно провоцирует рождение новых импульсов художественного мышления, чьи зоны недосказанности и открытости рождаются на совсем неожиданных основаниях. В итоге понимаешь, что явление артистического максимума — это лишь мгновение, это молодость, которая наступает и проходит в любом возрасте, в любых стилях, но никогда не бывает долговечной. Когда импрессионисты множат цветовые спектры в своих пейзажах, Сезанн проводит четкие границы и рисует вечные яблоки, которые не подточит ни один червь. Когда звуки Моцарта становятся кружевными и слишком ангельскими, приходит восстанавливающий равновесие драматизм музыки Бетховена, предельно человеческий. Когда боги Вагнера начинают тяготить музыку непомерной грандиозностью, приходит Дебюсси с лирикой затонувшего замка, склонившейся над водой лилии. Наблюдая эти исторические механизмы резкой смены приемов формообразования, в их основе всегда можно обнаружить сильную интуитивную тягу художников к тому, что могло бы ощущаться как *победа новой витальности над прежней организацией*.

\*\*\*

Мистериальное напряжение мифа, еще аккумулировавшее себя в некоторых опытах Серебряного века, стало резко падать к середине 20-х годов XX века. В ситуации провисания ценностей Ж.-Ф. Лиотар произнес показательную фразу — своеобразное пожелание художникам, ищущим основ: «Не верить ни во что, но — интенсивно»

(3) Оценивая поэтическое чутье Кокто, Алехо Карпентьер восклицал: «Кокто — истинный Страдивари среди барометров».

[цит. по: 8, с. 129]. Действительно, и конструктивное, и «бесцельное» искусство самых разных течений последнего столетия, как можно заметить, отличается одно общее качество — наполненность эстетической энергетикой, авторским посылом, драйвом. Как уже было показано, этот художественный порыв всякий раз принимает особые формы: как экстенсивно-взрывные, так и лапидарные, созерцательные, содержательная переуплотненность которых клубится внутри, «за кадром» образа. Схожая ориентация разнородных художественных практик состоит в том, что надежда возлагается на *эстетический жест сам по себе*, на культивирование идиоматики художественного выражения, ценность которой — «по ту сторону» вербального начала как языка изолгавшегося разума. Бунт против литературоцентричности был бунтом против повествовательности, фигуративности и т.п. Глаз, ухо художника настраиваются на такие открытия формообразования, чья креативность зиждется на экспериментах с потенцированием *безусловных начал языка искусства*: линии, цвета, света, объема, человеческой пластики, вокального интонирования, акустических эффектов.

Другими словами, новейшее искусство еще в большей мере, чем раньше, оценивается по «количеству содержащегося в нем искусства». Социальные, идеологические коннотации отступают на второй план, а на первый выступает чувство удовольствия от художества, в котором явлена «поэзия как ворованный воздух». В этом известном мандельштамовском выражении схвачена вневременная суть творчества с его ориентацией на парадоксальность, мятежность, неуспокоенность в самопредъявлении человеческого духа — значимость, которая не может быть измерена никакими внешними факторами.

Эстетика диссонанса, программный интерес к примитиву, к инфантильному искусству, раскрытие человеческого потенциала в негативных, разрушительных сторонах жизни — выразительные черты и творческого метода экспрессионизма. Вместо линейного времени в искусство приходит новая логика симультанизма и взрыва, сжимающих последовательное движение в мгновение вспышки (Эрнст Кирхнер, Отто Дикс, Георг Грос). В их произведениях — парадоксальный замес чувственности и безумия, инфантилизма и экстаза. Обертоны перевозбужденной психики, полной навязчивых желаний, страха, отчаяния, болезненной эротики отличают и поэзию экспресси-

онизма (Георг Тракль, Готфрид Бенн). Их лирика рассчитана на тот же моментальный острый чувственный эффект, что и живопись. Г. Бенн наслаждается вождением в «дремоте ядовитых сумерек плоти», повествует о человеке, в жизни которого спуталось «чередование смерти и цветенья», «кровь любви и стремление к бездне», а его «сперма слабосильна, как слюна» [2, с. 156]. Красота дурманящего иррационального порыва — неперемнная составляющая «артистического удара» произведений экспрессионистов.

Вполне понятно, почему столь значительное место в теориях и практиках последнего столетия заняли идеи *«самодовлеющей декоративности»*, воплощенные в искусстве модерна, в «тотальном стиле» ар-деко, в энергичных манифестах «театра как такового» Н. Евреинова, идеях триумфа театральности А. Арто<sup>(4)</sup>, в утверждении статуса «поэта-артиста» А. Блока и В. Маяковского. Содержание повседневной жизни в социуме враждебно человеку. Следовательно, сами *средства искусства* при изобретательном использовании вполне могут и должны быть подняты на уровень воплощения *целей искусства* — в этом видится безусловность нового типа артистической креативности. Данный тезис многократно перепроверяет себя в разных видах творчества, и с этим, в частности, связано особое внимание в эстетике XX века к разработке такого нового понятия, как художественная *аура*. Аура — подтверждение присутствия в произведении высочайшей энергетике и одновременно — знак вербальной невыразимости его содержания, невозможности перевода переживаемых художественным чувством «зон непроясненности» в зоны очерченных понятий. Сегодня вполне современно звучит мысль Г. Гадамера о том, что «у поэтического и философского способов речи есть одна общая черта. Они не могут быть „ложными“. Ибо вне их нет мерила, каким их можно было бы измерить и какому они соответствовали бы. При этом они далеки от какого-либо произвола. С ними связан риск иного рода — риск изменить самому себе» [5, с. 125].

\*\*\*

(4) См.: «Разрушить язык, чтобы коснуться жизни — это и значит заниматься театром» [1, с. 12].

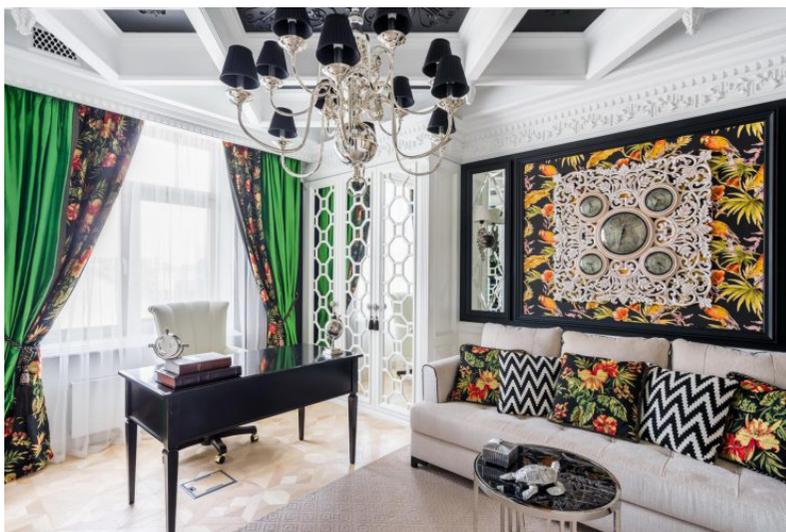
Вполне закономерен, в связи с этим, дрейф художников первого ряда в сторону *декоративного письма и декоративной пластики*. Много написано о самобытности керамических произведений Пикассо, удивительных по мажорности звучания: никаких диссонансов, никакой намеренной деформации. Летящие стремительные мазки сверкающих эмалевых красок, остроумное и дерзкое сочетание сложных технических приемов — плод неистощимой фантазии, вдохновенной маэстрии художника. Освобождая гончарную скульптуру от целесообразности, сводя на нет ее функцию и превращая просто в объект, Пикассо тем самым обнажал чистый артистизм своего деяния. Вполне понятно, почему массовому декоративно-прикладному искусству Европы между двух войн удалось столь возвысить свой статус: ведь оно напитывалось духом высокой фантазии и преображения блистательных живописцев первого ряда, опережавших свое время. И применительно к творчеству Пикассо, и в отношении А. Матисса, а также Р. Делоне, Ж. Брака абсолютно верно негодование Э. Дега: «Нас расстреливали, но при этом обшаривали наши карманы» [23, р. 261]. Неприятие, жесткая критика со стороны обывателя не исключала «застревания» в его сознании мощных волнующих вибраций, исходящих от новых форм, которые моментально подхватывала и раскручивала массовая индустрия рекламы, моды, мебели.

Во многом именно по этой причине *ар-деко* впоследствии оказался сущностным для XX столетия явлением, а вовсе не «модой толпы», как считали его первые критики. Сентиментальность и чувственная осязаемость этого стиля причудливо сталкивается с функциональным ритмико-динамическим единством, а возникающий при этом эмоциональный диссонанс и образует особую эстетическую притягательность этого «тотального» стиля. К *ар-деко* не случайно прикрепило название «джаз-модерн». Как и кубизм, джаз вырос на африканских традициях. Интернациональный характер *ар-деко* с большим щегольством и размахом явил себя как во Франции и Германии, так почти одновременно и в других европейских странах, а также в Америке. Показательно, что в *ар-деко* никогда не существовало определенного набора правил. Этот стиль сопрягал себя просто с наслаждением и комфортом, способностью всякий раз породить новое чувство жизни. Пожалуй, именно эти качества содействовали обретению в практике *ар-деко* своеобразной *мифогенной способно-*

*сти искусства*, утраченной в начале века, обеспечили ему авторитет «романтического видения мира» в прошедшем столетии. Стиль этот складывался в атмосфере разочарования в продолжающемся использовании историзма в дизайне. Отсюда его намеренно акцентированная современность и культивирование самодостаточности. Роскошная мебель Жака Рюльманна и авангардистские интерьеры Кема Вебера, изящные линии Уолтера Тига и экзотический декор Мориса Дюфрена, — все эти произведения прихотливо совмещали принципы модерна и неоклассицизма, настроения легкомыслия и респектабельности; причудливо перемешивали подтексты и смыслы, порождали эмоциональную открытость и известный демократизм *ар-деко*. В дизайне предметов, рисунков и архитектурных сооружений этого стиля использовался широкий ассортимент угловатых шевронов и плавных дуг, стилизация, кубистический рисунок или футуристически обтекаемые формы. Их современность была отражена в новейших конструкциях и технологии изготовления, в самих обозначениях «зигзаг», «джаз-модерн», культивирующих так называемые «скоростные линии», лаконизм и обтекаемость форм. Сознательная эклектичность *ар-деко*, поднятая его создателями на уровень новой кумулятивной креативности, позволила эстетике этого стиля стать своего рода международным языком комфорта и прогресса.

В своих разных проявлениях *ар-деко* мог знаменовать успех и надежность, легкомыслие и эксцентрику; но при всем этом определяющей стала его *антропоцентричность*, умение подстроиться к нужным настроениям, виртуозно и артистично отразить столь распространенную тягу человека к «идеализированной идентичности». Каждый мог в этом стиле выбрать себе вещь, которая говорит его владельцу: «Я ждала тебя». Теплота, изысканность и некоторая сентиментальность *ар-деко* заметно укрепили тенденции гедонизма в культурном бытии современного человека.

В результате распространения подобных течений мы стали свидетелями ситуации, которую сегодня можно обозначить как *артизацию дословного художественного жеста*. Как предъявление процессуальности изобретательного художественного высказывания, акта эстетического преображения в качестве полноценного и самодостаточного явления творчества.

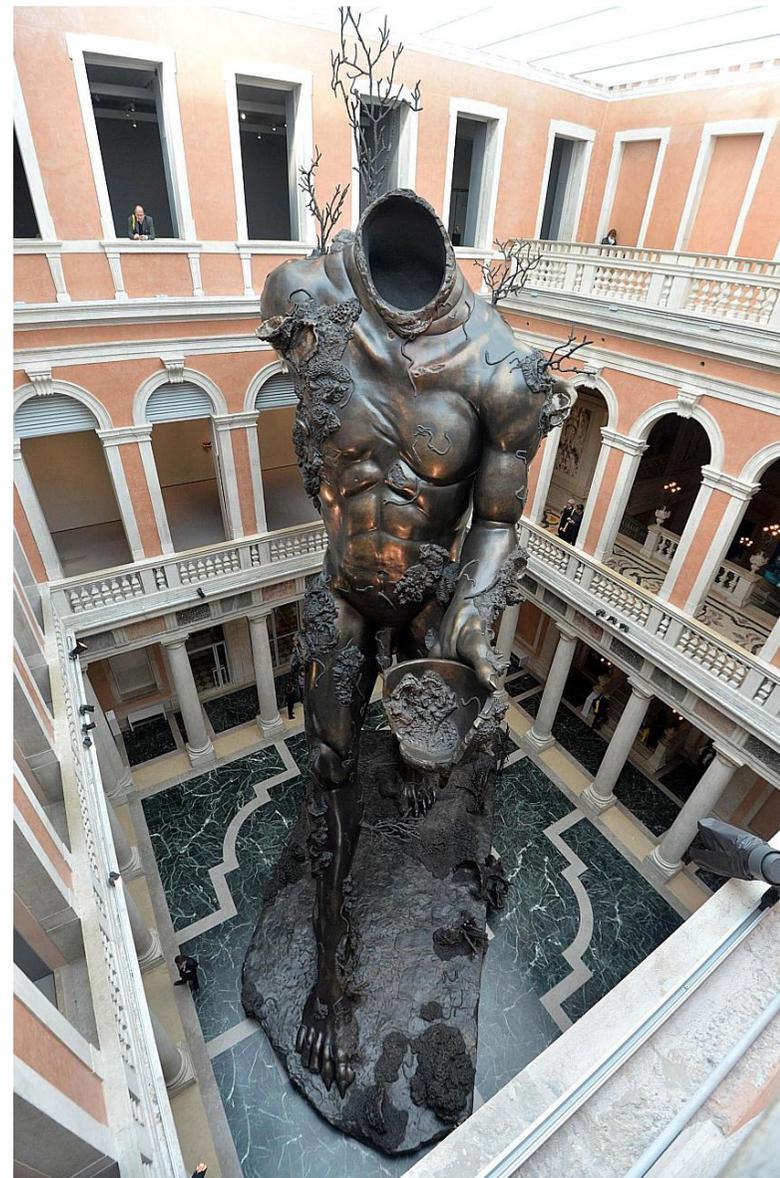


**Илл. 8.** Архитектурное бюро Игоря Сушкова. Интерьер в стиле нео ар деко. 2018. Санкт-Петербург

Как можно было увидеть, качества артистизма в разностилевых произведениях носят многоосевой характер. Всякие подытоживающие слова будут схематичны, тем не менее попытаемся суммировать следующие признаки этого феномена:

- парадоксальность и неожиданность эмоционального воздействия артистизма; его моментальная явленность, чаще всего — через артистизм художественного приема, особого художественного жеста;
- прямая апелляция к чувству и, как правило, неотрефлексированность первичного восприятия артистического; часто — его эмоциональная аффектация, избыточность;
- артистизм проявляет себя не столько в отшлифованной цельности произведения, сколько в спонтанном «нерве» художественной формы, ощущаемом как непреднамеренная вспышка;
- в феномене артистизма явлена антиномичная напряженность разнополюсных начал и одновременно дано их неожиданное снятие.

\*\*\*



**Илл. 8.** Архитектурное бюро Игоря Сушкова. Интерьер в стиле нео ар деко. 2018. Санкт-Петербург

Расцвет артистического гедонизма новейшего времени мыслил себя как противовес мертвящей прозе повседневности. Желание *созидать жизнь*, а не воспроизводить ее, сопровождалось растущей индифферентностью к любым мировоззренческим концептам и идеологиям, у которых скучные пороки и еще более скучные добродетели, утверждением культа жизни как таковой. Параллельно и экзистенциализм убеждал: в искусстве (как и в жизни) не существует *универсальной* правды. Коль скоро бытие духа бесконечно, бесконечна и множественность открывающихся ему истин. Как и романтики два столетия назад, современники вновь столкнулись с явлением автономности и самоценности художественного. Согласно природе артистического, искусство не находится в рабском отношении к действительности, абсолютно не сама реальность, а ее эстетическое преображение, умение делать эту реальность человеческой: отсюда правда в искусстве — это правда, противоположность которой тоже истинна.

Этическая высота артистизма — в самом по себе *усилии* художника осуществить творческий жест. Усилие тем более затратном, чем более релятивны свойства окружающего человека мира. Дарованный человеку талант распахнуть эвристические дебри чего-то такого, что и предположить было невозможно, открыть манящую бесконечность и яркую остроту непредвиденного — это всегда шок. Но шок — победоносный, ликующе-позитивный. Триумф артистизма, с его неодолимым стремлением превращать любой объект в совершенный, побеждать неуютность и прозу обыденности, продемонстрировал столь нужную человеку новейшего времени способность бороться с пустотой, гипнотизировать пространство.

## Список литературы:

- 1 Арто А. Театр и его двойник. М.: Мартис, 1993. 191 с.
- 2 Бенн Г. Собрание стихотворений / Сост., предисл., прим. и перевод с нем. В.Л. Топорова. СПб.: Евразия, 1997. 510 с.
- 3 Бродский о Цветаевой: [Сборник] / Вступ. ст. И. Кудровой. М.: Независимая газета, 1998. 208 с.
- 4 Брук П. Пустое пространство / Пер. с англ. М.: Прогресс, 1976. 239 с.
- 5 Гадамер Г. Актуальность прекрасного / Пер. с нем. М.: Искусство, 1991. 367 с.
- 6 Гаспаров М.Л. Записи и выписки. М.: НЛО, 2000. 416 с.
- 7 Дворжак М. История искусства как история духа. СПб.: Гуманитар. агентство «Акад. проект», 2001. 332 с.
- 8 Зенкин С.Н. Жития великих еретиков: Фигуры Иного в литературной биографии // Иностранная литература. 2000. № 4. С. 123–139.
- 9 Камю А. Бунтующий человек: Философия. Политика. Искусство / Пер. с фр. М.: Политиздат, 1990. 415 с.
- 10 Карельский А.В. Немецкий Орфей: беседы по истории западных литератур // Иностранная литература. 2006. № 6. С. 173–206.
- 11 Кокто Ж. Петух и Арлекин. СПб.: Кристалл, 2000. 878 с.
- 12 Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Ред. А.С. Дмитриев. М.: Изд-во Московского университета, 1980. 639 с.
- 13 Лихтенберг Г.К. Афоризмы / Пер. с нем. М.: Наука, 1964. 208 с.
- 14 Николаева Н.С. Японское искусство в суждениях Ван Гога // Иностранная литература. 2003. № 3. С. 255–263.
- 15 От Уитмена до Лоуэлла: Американские поэты в переводах В. Британишского / Сост., ввод. тексты В.Л. Британишского. М.: Аграф, 2005. 287 с.
- 16 Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве / Сост., пер., прим. и предисл. Б.В. Дубина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. 304 с.
- 17 Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
- 18 Уайльд О. Избранные произведения в 2 т. Т. 2. М.: Республика, 1993. 544 с.
- 19 Феномен артистизма в современном искусстве / Отв. ред. О.А. Кривцун. М.: Индрик, 2008. 519 с.
- 20 Шеллинг Ф.В.И. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.
- 21 Шиллер Ф. Собрание сочинений в 7 т. Т. 6: Статьи по эстетике. М.: Гослитиздат, 1957. 790 с.
- 22 Apollinaire G. Chroniques d'Art. Paris: Gallimard, 1960. 524 p.
- 23 Archivi del Futurismo / M. Drudi Gambillo, T. Fiori. Vol. 1. Roma: De Luca, 1958. 618 p.
- 24 Artistry in Ink / Ed. by S. Noma; transl. by E. Strong. New York: Crown, 1957. 36 p.
- 25 Stabler, J. The Artistry of Exile: Romantic and Victorian Writers in Italy. Oxford: Oxford University Press, 2013. XIV. 272 p.
- 26 Womack, K. Long and Winding Roads: the Evolving Artistry of the Beatles. New York; London: Continuum, 2007. VIII. 328 p.

## References:

- 1 Arto A. *Teatr i ego dvojniki* [Theater and Its Double]. Moscow, Martis Publ., 1993. 191 p. (In Russ.)
- 2 Benn G. *Sobranie stihotvoreniy* [Collected Poems], comp., preface, approx. and transl. from German V.L. Toporov. St. Petersburg, Evraziya Publ., 1997. 510 p. (In Russ.)
- 3 *Brodskij o Cvetaevoy: Sbornik* [Brodsky about Tsvetaeva: Collection of Articles], intr. I. Kudrova. Moscow, Nezavisimaya gazeta Publ., 1998. 208 p. (In Russ.)
- 4 Bruk p. *Pustoe prostranstvo* [Empty Space], transl. from Eng. Moscow, Progress Publ., 1976. 239 p. (In Russ.)
- 5 Gadamer G. *Aktual'nost' prekrasnogo* [The Relevance of the Beautiful], transl. from German. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 367 p. (In Russ.)
- 6 Gasparov M.L. *Zapisi i vypiski* [Records and Extracts]. Moscow, NLO Publ., 2000. 416 p. (In Russ.)
- 7 Dvorzhak M. *Istoriya iskusstva kak istoriya duha* [The History of Art as the History of the Spirit]. St. Petersburg, Gumanitar. agentstvo "Akad. proekt" Publ., 2001. 332 p. (In Russ.)
- 8 Zenkin S.N. Zhitiya velikih eretikov: Figury Inogo v literaturnoj biografii [The Lives of the Great Heretics: Figures of the Other in Literary Biography]. *Inostrannaya literatura*, 2000, no. 4, pp. 123–139. (In Russ.)
- 9 Kamyu A. *Buntuyushchij chelovek: Filosofiya. Politika. Iskusstvo* [The Rebellious Man: Philosophy. Politics. Art], transl. from French. Moscow, Politizdat Publ., 1990. 415 p. (In Russ.)
- 10 Karel'skij A.V. Nemeckij Orfej: Besedy po istorii zapadnykh literatur [German Orpheus: Conversations on the History of Western Literatures]. *Inostrannaya literatura*, 2006, no. 6, pp. 173–206. (In Russ.)
- 11 Kokto Zh. *Petuh i Arlekin* [Rooster and Harlequin]. Saint-Petersburg, Kristall Publ., 2000. 878 p. (In Russ.)
- 12 *Literaturnye manifesty zapadnoevropejskikh romantikov* [Literary Manifestos of Western European Romantics], ed. A.S. Dmitriev. Moscow, Izd-vo Moskovskogo universiteta Publ., 1980. 639 p. (In Russ.)
- 13 Lihtenberg G.K. *Aforizmy* [Aphorisms], transl. from German. Moscow, Nauka Publ., 1964. 208 p. (In Russ.)
- 14 Nikolaeva N.S. Yaponskoe iskusstvo v suzheniyah Van Goga [Japanese Art in Van Gogh's Judgments]. *Inostrannaya literatura*, 2003, no. 3, pp. 255–263. (In Russ.)
- 15 *Ot Uitmena do Louella: Amerikanskije poety v perevodah V. Britanishskogo* [From Whitman to Lowell: American Poets in the Translations of V. Britishishsky], comp., introduction. texts V.L. Britishishsky. Moscow, Agraf Publ., 2005. 287 p. (In Russ.)
- 16 *Prostranstvo drugimi slovami: Francuzskie poety XX veka ob obraze v iskusstve* [Space in Other Words: French Poets of the 20th Century About the Image in Art], comp., transl., approx. and preface B.V. Dubin. St. Petersburg, Ivan Limbach Publ., 2005. 304 p. (In Russ.)
- 17 Tynyanov Yu.N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Movie]. Moscow, Nauka Publ., 1977. 574 p. (In Russ.)
- 18 Uajl'd O. *Izbrannye proizvedeniya v 2-h tomah* [Selected Works, in 2 volumes], vol. 2. Moscow, Respublika Publ., 1993. 544 p. (In Russ.)
- 19 *Fenomen artistizma v sovremennom iskusstve* [The Phenomenon of Artistry in Contemporary Art], ed. O.A. Krivtsun. Moscow, Indrik Publ., 2008. 519 p. (In Russ.)
- 20 Shelling F.V.J. *Filosofiya iskusstva* [Philosophy of Art]. Moscow, Mysl' Publ., 1966. 496 p. (In Russ.)
- 21 Shiller F. *Sobranie sochinenij v 7 tomah* [Collected Works, in 7 Volumes]. Vol. 6: *Stat'i po estetike* [Vol. 6: Articles on Aesthetics]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1957. 790 p. (In Russ.)
- 22 Apollinaire G. *Chroniques d'Art*. Paris, Gallimard, 1960. 524 p.
- 23 *Archivi del Futurismo*, comp. by M. Drudi Gambillo, T. Fiori. Vol. 1. Roma, De Luca, 1958. 618 p.
- 24 *Artistry in Ink*, ed. S. Noma, transl. E. Strong. New York, Crown, 1957. 36 p.
- 25 Stabler, J. *The Artistry of Exile: Romantic and Victorian Writers in Italy*. Oxford, Oxford University Press, 2013. XIV. 272 p.
- 26 Womack, K. *Long and Winding Roads: the Evolving Artistry of the Beatles*. New York, London, Continuum, 2007. VIII. 328 p.