

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО

Виктор Арнаутов

ТРЕТЬЯ ПЕРИОДА (о работах Арна Димитриево)

До сих пор мало кто задавался вопросом: отчего большинство ленинградских неофициальных художников предпочитает именоваться "петербургскими"? Это откровенно пессимистическое самоназвание, однако, сопровождается распространенным представлением об авангардном характере искусства, возникшего здесь в 50 годах как антипод официальному, "рутинному", консервативному. Не удивительно, что вешевой темой ленинградской неофициальной живописи до сих пор продолжает оставаться ностальгия по той эпохе русской истории, когда художественный авангард был действительно явлением живым и значимым, и многие из наших живописцев продолжают по инерции считать себя "авангардными" в том весьма определенном и уже академизированном смысле, какой вкладывался в это понятие в начале XX века, в бытность Ленинграда Петербургом. Тоска по утраченному Петербургу начала века срочни тоске по эстетизированному Парижу "прекрасной эпохи". Образ художника-новатора, мастера-бунтара и т.д., в духе Ван Гога или Сезанна, сохраняет свою свежесть и привлекательность в качестве "повеленческого образца" для большинства ленинградских неофициальных живописцев, что, естественно, сказывается и на стилистике их работ, визуальное соотношение прежде всего с постсезаннистским периодом истории живописи. Для них время остановилось в начале века, для наиболее продвинутых — на 20-х годах, а язык новейшего искусства звучит как варварская тарабарщина.

На этом фоне творчество Бريا Лысенко, будучи сознательно ориентировано не на прошлое, а на настоящее и на будущее, едва ли не единственно подлинно авангардное явление в художественной жизни Ленинграда, да и не только Ленинграда. К счастью, его очень трудно, почти невозможно определить как "петербургского" художника. Концент его творчества связан с идеей времени, с использованием особого психофизического феномена восприятия временных отношений, переведенных в отношения пространственные, когда зритель вынужден конструировать пространственную структуру работы за счет привнесения в нее элементов внешнеобразительного ряда, т.е. осуществлять "обратный перевод" пространственной структуры во временную.

Книжиными словами, задача зрителя, предстоящего перед вещами Врига Лышленко, заключается в "считывании" временных слоев работы, и время взгляда, узнавания в незнакомом или полужанровом материале известных предметов и ситуаций учитывается художником как ведущий формально-образовательный фактор. Скажем, первое впечатление от серии 10 работ "Краткий путеводитель", первый временной слой восприятия позволяет зрителю идентифицировать эти работы как урбанистические пейзажи, что однако, тут же снимается — и при обозрении второго слоя восприятия мы обнаруживаем ряд нефигуративных композиций, которые тем не менее затруднительно определить как абстрактные, поскольку их композиционно световое членение, а также контуры и цветовые соотношения "локутов", элементов, составляющих композицию каждой работы, таковы, что мы "почти узнаем" определенные материальные объекты, которые привычны нам по картинам "позапрошлого жанра". Эти объекты могут поддаться на сетчатке глаза еще до того момента, как мы взглянем в работу: как правило, еще не различая деталей произведения живописи мы уже знаем, "прочитываем" его жанр, и это прочтение в наибольшей степени и определяет наше восприятие той или иной традиционистской картины. Работы Лышленко оставляют зрителя на полпути между узнаваемым и неузнаваемым, ставят его в экзистенциальную ситуацию "выбор выбора", и психологический микрориск, вызванный невозможностью однозначного определения жанра или хотя бы рода произведения, с которым сталкивается он, провоцирует своего рода постальгию по будущему, все возрастающее желание увидеть работу "старшей", а не потенциально существующей. Вриг Лышленко с успехом провоцирует зрителя на выявление жестких психологических клише и штампов, которые определяют на бессознательном уровне путь зрительского восприятия любой образовательной продукции. Будущее есть определяющееся настоящее, но настоящее — это определяющееся будущее. Штампы и клише, постоянно эксплуатируемые массовой образовательной продукцией, будь то рекламный щит, телевизионный кадр, комикс, конверт грампластинок или репродукция Дюрера, — любое изображение, доступное тиражированию, воздействует на сознание зрителя, независимо от его культурного или интеллектуального

уровня, одинаково: зритель становится объектом направленной манипуляции сознанием, исполнителем некоей, обращенной к его бессознательному сверхзадачи, определенной идеологической или коммерческой цели, которая всегда располагается в более или менее отдаленном будущем. Успешно поставить задачу — значит пробудить в зрителе ностальгию по ближайшему или отдаленному будущему, как бы активного действия во времени.

Ностальгия по будущему и является главным объектом изображения в работах Липпенко. Если задачей старой живописи было остановить время, если авангардисты начала века, футуристы и т.д., стремились прежде всего изобразить движение времени, то для художника конца XX века под вопрос ставится само противопоставление временного — вечному, изменяемого — неизменяемому, частного — всеобщему, в равной степени он вынужден отказаться от оппозиции "прекрасное—обыденное", основанной на противопоставлении прошлого настоящему или будущему настоящему, или даже (в соцреализме) должного (прекрасного, нашего) настоящего — фактому (ненужному) настоящему. Последней попыткой эстетизации обыденного, исходящей из этой антиномии, был поп-арт.

Для Энди Уорхола, предположим, еще эстетически значим переход объектов из класса массовой визуальной пролуции в класс произведений искусства. В каком-то смысле поп-арт предельно серьезен в постановке задачи искусства — она заключается в том, чтобы "облагородить" предметы прагматического использования, переименив контекст их подачи. Стало быть, косвенным образом признается существование антиномии "эстетическое—антиэстетическое".

Для Юрия Липпенко класс визуальных объектов — понятие более широкое, чем собственно произведения живописи, которые он рассматривает не в противопоставлении "внехудожественным" изображениям, но лишь как частное проявление принципа изображительности. Таким образом снимается возможность построения иерархии типов изображения, где изображения, эстетически означенные, занимают верхние ступени, а прочие располагаются ниже. Не играет роли и перемена контекста восприятия, поскольку главная сфера интересов художника — в обнаружении наиболее общих закономерностей восприятия любого зрительного мате-

риала, и условия восприятия не являются чем-то внешним по отношению к самим работам, но навязываются, диктуются зрителю работами, а не обстоятельствами, сопутствующими их восприятию.

Зрителю предлагается построить, "развернуть" визуальное сообщение, содержащееся в картинах Липпенко, пользуясь уже заданными в его, зрителя, сознании визуальными штампами, независимо от того, оказываются ли эти штампы чем-то изначально присущим человеческому сознанию, или они отпечатлелись под давлением извне — со стороны, средств массовой информации, точно также как это не играет роли, когда мы слышим фразу на каком-либо языке и не можем ответить на вопрос: построена ли данная фраза за счет внутреннего действия порождающей грамматической модели, или эта фраза просто заучена, целиком взята извне. Так же и в работах Липпенко — главное не механизм их порождения, а динамика их развертки. Достаточно зрителю зафиксироваться на каком-либо из предложенных уровней прочтения работ — и он сразу же оказывается в ловушке, в ситуации, которая как частный случай уже отображена в той самой работе, какую он видит перед собой. Но стоит тому же зрителю осознать свое положение перед картиной как постоянное пребывание в состоянии психической полнотности, в безостановочном раскачивании восприятия от узнанного объекта к "неузнаваемому" цветовому пятну, серии пятен, набору серий и т.д., как работы утрачивают над ним свою магическую власть, и зритель превращается в художника-соавтора, психологический портрет которого может быть воссоздан, исходя из закономерностей не психологии восприятия, но психологии творчества. "Искусство", "творчество", "красота" и т.п. понятия, отсылающие нас к бессоперательной лексике построения романтического мифа о "высоком и великом искусстве", вызывают в людях, далеких от искусства, ложное чувство "причастности к великому", способам равной глубины и оттенков, способам, который предпринимает подлинное творческому акту перерождения зрителя в художника. Липпенко как бы берет в кавычки эти фундаментальные и опошленные слова, превращая в объект своей иронии и зрителя, который бессознательно находится в плену словесно-эстетических штампов. Это не романтическая ирония,

рассматривавшая искусство как безостановочную игру художника со зрителем, с материалом и т.д. Это и не воспитательно-исправительная ирония искусства натуралистического. Объектом иронии становится сама возможность пассивного видения вещей, сама психология восприятия человеком любого изображения. Это, если угодно, ирония "строительная", конструктивная, превращающая объекты "второй природы" — т.е. вещи, созданные человеком и напоминающие собой интерьер "первой, собственно природной, природы", — в материал, в инженерные блоки, служащие для построения "третьей природы", которая включала бы в свой универсум как природную, натуральную реальность, так и реальность второго порядка, возникшую в результате рефлективной деятельности человека.

"Третья природа", возникающая на наших глазах в картинах Дышленко, может быть "изображена", но ее изображение всегда будет изображением изображения, всегда будет иметь метаобразительный характер, поэтому и сам творец, "изобразитель", художник располагается не где-то в "реальном" пространственно-временном континууме вне своей картины, но покрывается ею, включается в нее как необходимый "добавочный элемент" (термин Малевича). Он не имеет ни "творческой биографии", ни школы, ни школы в том смысле, какой вкладывают в это понятие искусствоведы. Его метод исключает традиционное представление о художественном стиле, и в то же самое время не может быть сведен только к концептуальной смене акцентов. Самое любопытное, что этот метод возник не в результате "творческой эволюции", не как следствие "исторической логики развития искусства", — но как бы поверх личной и общечеловеческой истории. Был ли сразу, в целом, как некое моментальное и всеобъемлющее откровение. Откровение, перед лицом которого биография художника преобразуется в псевдобиографию, а среда становится квазисредой. Так, на мой вопрос о том, отмечалась ли какая-либо переломная точка в "творческой биографии" художника, когда он внезапно оказался свидетелем рождения своего творческого метода, или же метод этот явился в результате медленной и постепенной эволюции, сформировался как результат направленной работы, Юрий Дышленко с откровенной иронией, очевидно, имея в виду псевдогероичку

биографических романов, в духе Стоуна, о судьбе художника-гения, бунтаря, новатора и т.п. ответил, что таковой переломный момент действительно отмечался. Это произошло в ночь на 1 апреля 1973 года в мастерской на Васильевском острове, когда были выполнены 9 черно-белых эскизов серии "Характеры". Со слов художника, сам момент, когда произошло "методологическое откровение", несколько сомнителен: ну что, спрашивается, дельного может возникнуть в ночь на 1 апреля, когда по традиции мы можем безнаказанно обманывать друг друга? Приведенный разговор вполне в духе "методологического" (или "установочного" /7/) по словам В. Дышленко, "откровения", полученного в ночь на сомнительное первое апреля, — он мог бы стать одной из работ Дрия Дышленко.

Дрий Дышленко начал заниматься живописью профессионально задолго, лет за 15 до переломной первоапрельской ночи — и, надо сказать, небезуспешно, поскольку к началу семидесятых годов он уже известен как один из наиболее интересных ленинградских художников молодого поколения. В общем-то прелесть в первоначальном виде идея — написать серию портретов таким образом, чтобы каждый портрет стал портретом портрета — оказалась необыкновенно продуктивной именно в отношении художественной установки. Будучи понята расширительно, идея эта превратила традиционное "занятие живописью" в особое действие, направленное на активизацию и трансформацию всего обширного поля массовой психологии восприятия.

Действие это совершалось в разных направлениях. От "портрета-портретов" (серия "Характеры", 73-74 гг.). Дышленко обращается к "зауру-канров" (серия из 5 работ 75г.), "натюрморту-натюрмортов" (длиных 75г.), "пейзажу-пейзажей" (упомянутая уже серия 76г. Краткий путеводитель). Наиболее продуктивные 77-82 годы.

Уже сами названия работ и серий, задуманных и законченных в этот период, указывают на то, что объектом изображения стали массовые жанры изобразительной продукции — такие, как, например, реклама (об этом говорит превосходная степень в названиях работ — Самый короткий день, Лучше в мире зайти и т.д.). Серия из пятнадцати работ ориентирует зрителя на совершенно особую сферу массовой изобразительной продукции

- "художественно" выполненные торговые наклейки, этикетки, комиксы, сопровождающие продвижение товаров ирипотреба от производителя к покупателю, - то есть наиболее прагматические виды западного изобразительного материала, превратившиеся в контексте иной культуры из знака в товар.

Наконец, хотелось бы подробнее остановиться на еще не законченной монументальной композиции "Достоверность", состоящей из 5 циклов, посвященных различным областям массовой иконографии: периодической печати, телевидению, рекламно-туристическому плакату, репродуцированию музейных раритетов, сенсационно-репортажной фотографии. Эта серия включает в себя 20 работ общей площадью около 20 кв. метров. Сама фактура этой серии отсылает зрителя к обширной области изображений, порожденных электронным синтезом и офсетным репродуцированием. "Достоверность" обозначает приемы и методы, организующие массовое воздействие на зрителя со стороны средств массовой информации, и равно далека как от футуристической завороченности успехами технического прогресса, так и от пессимистического разоблачения "антигуманного" состояния цивилизации. В этом главная заслуга Дилленко - его изобразительная концепция лишена какого-бы то ни было идеологизирующего вектора, хотя "полученные" им изображения можно рассматривать как своего рода идеограммы, фиксирующие современное состояние человеческого глаза.

И оказывается, что при всем внешне интернациональном характере изображений "Достоверности", они свидетельствуют, помимо прочего, о "западном мифе", какой присутствует в первую очередь в сознании людей, отделенных от Запада жесткими политико-культурологическими границами. Перед нами западная цивилизация, скваченная зрением человека из "второго мира". В работах Ири Дилленко современная западная цивилизация видит себя со стороны - и одновременно обнаруживается тот план восприятия, который противостоят ей, но укладывается в ее рамки и в то же время позволяет охватить ее в целом, выделить наиболее существенные черты ее облика. В этом специфика изобразительного языка Ири Дилленко, и, оставаясь человеком "второго мира", он органически, на наш взгляд, существует в контексте современной западно-европейской, и - шире - мировой изобразительной культуры.

.....