

МАРИНА
ГЕОРГИЕВНА
ЧИСТЯКОВА

НОВАЯ ВИЗУАЛЬНОСТЬ: ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ

Возвращение образности в сферу современного искусства рассматривается в статье с антропологической точки зрения.

Во второй половине XX в. такой вид искусства, как живопись, вытесняется на периферию художественных предпочтений: выставочные залы и галереи заполняются многочисленными «готовыми объектами» и участниками процессуальных и нередко провокативных художественных акций. Вместе с живописью из искусства уходит и зрелищность; зритель остается наедине с малопонятной ему концепцией произведения. Однако на протяжении последнего десятилетия искусствоведы, культурологи, эстетики с нарастающим удовлетворением констатируют возвращение визуального в искусство, что связано в первую очередь с возрождением живописи во всей ее образной самодостаточности. В свете того обстоятельства, что искусство всегда опережает общественное сознание (делая зримыми и очевидными едва намечившиеся изменения в нем), попытаемся проанализировать «новую визуальность» с точки зрения тех последствий, которые она может повлечь за собой не столько в искусствоведческой, сколько в антропологической сфере — ведь, как известно, традиционно искусство самым тесным образом сопряжено с проблемой человека.

Прежде всего, следует отметить, что любое рассуждение, касающееся гуманитарных проблем, сегодня осуществляется в контексте проблемы человека. Интерес современной философской мысли к проблеме человека во многом был спровоцирован культурным переломом рубежа XIX–XX вв. В это время западная культура переживает качественный разрыв с прошлым: меняются устоявшиеся система ценностей, критерии оценок, подвергаются сомнению мировоззренческие установки. В данной ситуации поиски ответа на вопрос «Что есть человек?» приобретают особую актуальность.

С этого времени антропологической проблематике принадлежит особая роль: именно ей суждено стать основным вектором развития не только философии, но и всех гуманитарных дисциплин. Поиск самоидентичности современного человека становится своеобразным фундаментом для всех проявлений его духовной деятельности. Подобная ситуация выглядела бы многообещающей и оптимистичной, если бы не одно «но». Множественность ракурсов, аспектов, точек зрения (нередко взаимоисключающих друг друга) ничуть не приближают нас к пониманию сущности человека, напротив, в этом многообразии мнений наше представление о самих себе становится все более расплывчатым и неопределенным. Тем не менее, ценным остается сам факт предельного внимания современной мысли к человеку: к попытке тематизации проблем его бытия в мире, его сущности, пределов, онтологических оснований.

В создавшейся ситуации представляется важным обращение к такому разделу философского знания, как эстетика. По определению А. П. Валицкой, эстетика является самой антропогенной из всех философских наук [Валицкая 1999: 23]. Действительно, охватывая рациональную и чувственную составляющую человека, эстетика создает представление о нем как о целостном существе. Эстетическая актив-

ность человека неотделима от специфики его становления. Она же самым тесным образом связана с проблематикой самоидентичности человека. Из всего многообразия видов эстетической деятельности в данном случае мы выделяем, конечно же, искусство. «Искусство было первой силой, которая, способствуя обретению человеком своего собственного образа, в некотором роде открыла и специфическую идею человека как таковую», — писал Э. Кассирер [Кассирер 2002: 203]. Действительно, с незапамятных времен опыт искусства в освоении антропологической проблематики является особенно ценным и перспективным в отношении попытки самоидентификации человека. Искусство — это рассказ человека о мире и о самом себе в этом мире. Различные приемы художественного мышления непосредственно связаны как с мироощущением человека (складывающемся на разных этапах развития культуры по-новому), так и с особенностями его самосознания. Более того, речь здесь может идти о выявлении своеобразия человеческих типов определенных эпох: ибо выбор темы, манера ее изложения, способы описания вполне могут дать нам представление о духе времени, которое их сформировало, и о само- и миропонимании человека на определенном этапе истории. В зеркалах искусства отражается не только наличествующая реальность, но и в неявном виде присутствуют потенции только лишь становящегося будущего, формируется новая картина мира, новое представление человека о самом себе.

«Человекосозидающая» функция искусства приобретает особое значение в ситуации кризиса картезианской культуры. Любой культурный кризис сопровождается экзистенциальным кризисом, являющимся одним из безошибочных его симптомов. В душе человека нарастает чувство отчаяния, отсутствия смысла во всем, невозможности определения новых точек опоры взамен ускользающих и т. д. В подобных ситуациях именно искусство ставит перед собой задачи поиска новых моделей миропонимания, соответствующих современности, новых типов мышления и понимания человека. В XX в. стремительно меняющаяся под влиянием науки и техники реальность потребовала от человека адекватности по отношению к новому миру, в котором время и пространство словно бы сжались, а возможности коммуникации, потоки информации, напротив, сделались поистине безграничными. Пошатнувшаяся вера во всемогущество Разума и Порядка повлекла за собой и утрату теоретического единства, и отсутствие универсальных философско-антропологических концепций, что в конечном итоге приводит

КРАТКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ
ТЮМЕНСКОГО ДИЗАЙНА

АНИКИН АНТОН. Антон Аникин — один из многообещающих осколков тюменской дизайнерской школы. В его проектах делалась попытка создать в Тюмени средовые объекты (с. 75), в том числе этот — на въезде в город со стороны аэропорта (с. 74). Еще до амбициозных планов по модернизации Тюмени в проекте обыгрывалась цифра XX, XX век — знак современности. Как полагают некоторые (президент Союза дизайнеров Ю. В. Назаров, например), тюменская художественно-дизайнерская школа накопила огромное визуальное наследие, в котором — костюмы и сценографии, куклы для любования, живопись и графика, плакат, рисунок, интерьер, средовые разработки и даже реставраторские стилизации (например, интерьеры Дома приемов Правительства Тюменской области, выполненные в 2004–2006 гг. группой дизайнеров (с. 44, 46). Это наследие существует в материальной форме, но в еще большем количестве — в виртуальной. В дипломном проекте «Мультимедийный диск «Искусство и дизайн Тюмени» (с. 114) (диплом международного конкурса) Антон Аникин показал часть этого наследия. Для программной доработки и тиражирования диска не хватило каких-нибудь ста тысяч наших денег. Но слишком много планов, чтобы долго думать о неродившемся диске.

ВЕРШИННИНА ТАТЬЯНА. Татьяна Вершинина, Ольга Трофимова, Николай Макаров — следующее поколение после Пискулина (Н. П. Пискулин — один из немногих, оставшихся в Тюмени — его современники выдвинулись в Москву и Санкт-Петербург) (о нем см. с. 24), для которых он случился не только преподавателем, но и другом.

к кризису репрезентации. Искусство ярче и острее других видов духовной деятельности человека отреагировало на неупорядоченность и хаотичность современного мира: его интуиции в настоящее время во многом имеют силу «эпистемологической метафоры» (У. Эко), помогающей человеку понять и постичь мир (то есть далеко

Этот второй слой — более художники, у них более богаты и разносторонни ассоциации. Они лучше первых образованны, не случайно, что реализовали себя в живописи и дизайне, моде, сценографии, компьютерной графике и средовых проектах. Кажется, нет жанра, в котором поколение, начавшее работать в 1980-е, не попробовало себя. Кроме скучного.

Тюменские дизайнеры, в отличие от московских коллег, вынуждены считаться с умеренными бюджетами — ну не привыкли наши граждане тратиться на «культурку», искусство и дизайн (не автомобили ведь и не личные удобства). Поэтому большой успех достается тем, фантазия, темперамент и изощренность натуры которых затягивают в процесс бесконечного творческого фонтанирования.

Крупной недавней работой Вершининой (2005 г.) стало решение интерьеров культурно-развлекательного центра «Пятый элемент», расположенного в одном из корпусов завода блочно-комплектных устройств. Татьяна спроектировала и реализовала ресторан, несколько баров и кафе, боулинг, спортивный центр, роллердром и др.

«Пятый элемент» стал одним из самых крупных, ярких и зрелищных дизайнерских объектов, он фотогеничен.

Особенность тюменского нового искусства и дизайна (делают их одни фигуры) — усложненная метафоричность и некоторая над-реалистичность (не хочу говорить — сюрреалистичность, так как дух тюменского искусства жизнен и чувствен и не связан с бытийным скепсисом, неременным в западном неоавангарде и его московско-екатеринбургском репликате).

У Юрия Лозы в конце 1980-х была очень красивая и печальная песня «Зима», она заканчивается словами «А за белыми снегами где-то на краю земном девочка-весна с длинными ногами спит себе спокойным сном». Не уверен, вспоминала ли Татьяна ее, когда сочиняла лист «Девочка-Зима» (с. 60)? Возможно.

Живопись Вершининой — в отличие от ее телевизионных работ, кукол, моды и интерьеров, наиболее «бытийна» и, следовательно, драматична, хотя очень красива. Правда, так случилось, что ценителями ее являются больше коллеги по цеху.

выходят за пределы эстетики). Не будет преувеличением сказать, что сегодня именно искусство, а не философия и не наука находится в эпицентре культурного поиска. Последние оказались «дискредитированы» в связи с кризисом новоевропейской рационалистической парадигмы, тогда как искусство благодаря тому же кризису косвенно утвердилось в своих притязаниях на создание нового мира и нового человека. (В отличие от науки или философии искусство не нуждается в строгой системе парадигм, оно более свободно, интуитивно и стремится в XX в. освободиться от любой идеологической зависимости). Ж. Делез и Ф. Гваттари скажут об искусстве: «Мы рисуем, ваяем, сочиняем, пишем ощущениями. Мы рисуем, ваяем, пишем, сочиняем ощущения» [Делез, Гваттари 2000: 211]. В силу этого художник гораздо лучше улавливает «дух времени», фиксирующий общий интеллектуальный климат эпохи, задающий антропологические векторы самореализации человека в различные эпохи, определяющий основные интенции его устремлений. Искусство обладает уникальной способностью тонко улавливать в «духе времени» эти едва намечившиеся интенции, еще не проявленные и не очевидные. Художник объективирует их в произведении искусства, создавая тем самым новые образные системы. Последние готовят восприятие и мышление реципиента к качественно новым преобразованиям, вследствие чего меняется вся система представлений человека о мире и самом себе. Таким образом, искусство меняет не только конфигурацию культурного пространства, но в первую очередь — самого человека. Данное обстоятельство почти всегда сопровождается сменой визуальных форм и изменением способа видения человеком мира. Несомненно то, что сколько-нибудь существенные трансформации общественного сознания находят свое выражение в визуальных образах нашего мировосприятия. Новые визуальные формы заключают в себе, по сло-

вам В. П. Зинченко, определенную смысловую нагрузку, делающую значение видимым [Розин 2004: 10].

В ситуации глобального кризиса западной культуры искусство на протяжении почти всего XX в. демонстрировало отказ от устоявшейся и внятной системы образов. В работах модернистов мир рушится, предметность исчезает: от «Черного квадрата» К. Малевича до «Белых холстов» Р. Раушенберга. Эта визуальная «эсхатология» преследовала одновременно несколько целей. Во-первых, нигилистическую: тем самым искусство осуществляло полный разрыв с устоявшимися визуальными представлениями (основанными на принципе мимесиса), имевшими место в уходящей культуре. Во-вторых, созидательную: из хаоса разрушенной культуры искусство надеялось создать новые образные системы, адекватные современности.

Разрыв с предметностью реального мира приводит к смещению акцента с формы художественного произведения на его содержание — многие произведения модернизма пронизывает онтологический пафос. Вопреки распространенному мнению об искусстве модернизма как об искусстве формы, следует заметить, что на деле все обстоит несколько иначе. Многие представители модернизма отмечали, что единственное, что связывало их с прошлым, — это философские идеи, которые они и стремились облечь в новые образные системы. Это искусство рефлексии, стремящееся проникнуть под «кожу формы», «за» явление, в некие сферы, лежащие на границах действительности и глубже ее. В тех случаях, когда поиск новых жизнеспособных идей в изживающей себя культурной парадигме оказывается уже невозможным, человек вплотную приближается к трансцендентному. Но в ситуации отсутствия четких оснований трансцендентного (ибо «Бог умер», а Абсолют сместился на границы философского интереса) со временем становится очевидным, что абсолютизация внимания авторов к идее произведения, не подкрепленная сколько-нибудь внятными визуальными образами, привела к отрыву искусства от массового эстетического сознания. Образы более не «прочитывались», выглядели как неразрешимые ребусы, содержание которых оставалось загадкой для всех, кроме узкого круга посвященных.

Элитарность модернизма изолировала его от потенциального зрителя. В любом случае, модернизму удалось посеять в человеке сомнения в существующем

ЕРДЯКОВ АНДРЕЙ. Обложка последнего вышедшего сборника «Дизайн. Документы» принадлежит Андрею Ердякову (ох уж это отсутствие денег, он мог бы сделать во много раз больше). Как ни странно, и новое искусство Тюмени, и начинавшийся в нем тюменский дизайн быстрее и эмоциональнее признавались нашими друзьями и коллегами из других городов и стран, чем аборигенским зрителем.

О живописи тюменцев долго говорили пренебрежительно — «оформилровка!», дизайн до сих пор предпочитают искать где-нибудь в Киеве, Омске (где никогда не было никакой школы, кроме моделирования одежды) и у непонятных людей с московской пропиской (ни один «статусный» москвич у нас здесь и «у наших» в Москве не работал).

Тем приятнее бывает невзначай, услышать, допустим, от Нины Петровны Вальковой (профессора СПбГХПА, бывшая «Мухинка»): «Это кому же пришла в голову такая простая и супергениальная идея — разместить на обложке сборника «Документы» простой скоросшиватель! Так вроде бы незатейливо, чисто, и ведь никому не пришло в голову раньше: документ — он и есть документ, — супер!».

ЕРМАКОВА ЮЛИЯ. Коллекция дизайнерских театральных костюмов «Караул № 8» поразила не только референтуру Международного конкурса в Минске, но и наших коллег из Уральской архитектурно-художественной академии. Они даже совершили противоправный поступок: по положениям о международных конкурсах все работы остаются у организаторов, но екатеринбургские профессора публично похитили планшеты из экспозиции, чтобы продемонстрировать студентам и братской кафедре одежды, как надо мыслить, работать, компоновать.

В Тюмени работа Юлии Ермаковой — настоящие дизайнерские экологичные костюмы из бумаги, кальки, папье-маше были реализованы и работали на сцене ТЕАТРИКа, недавно закончившего свой короткий, но блистательный европейский путь в культурном пространстве Тюмени при молчаливом безучастии театральной общественности.

КОТЛЯР ЕЛЕНА. Проект Елены Котляр был призван подвинуть Тюмень к открытию филиала ГМИИ им. Пушкина (с. 175). Приезжала «сама» великая и знаменитая Ирина Александровна Антонова, дала добро. Но, как всегда, не нашлось денег на этот блестящий, в русле передовых мировых тенденций, проект. Ох уж эти вечно исчезающие деньги! И когда люди научатся жить без них (теоретики готовят приход безденежного, безменеджерного общества). Крутая идея осталась в картинках Е. Котляр — теперь у нас есть свой бумажный дизайн (первым были чайники из бумаги, сделанные студентами 3 курса с преподавателем Н. С. Макаровым и потрясшие дизайнеров на Всероссийской выставке «Дизайн-98»).

КРАСНАЯ НАТАЛЬЯ. Английские марки (с. 94, 95) могут позволить себе не обозначать страну происхождения — приоритет! По мнению представительного российского жюри, работа стала лауреатом выставки-конкурса «Дизайн народный и профессиональный».

ЛАТЫНЦЕВА ЕВГЕНИЯ. Одним из утопических проектов (оцененных, как водится, жюри профессиональных конкурсов) стал проект средовых объектов для скверика на улице Мориса Тореза в Тюмени (с. 71, 72).

МАКАРОВ НИКОЛАЙ. Николай Макаров, как и другой Николай — Пискулин, мог бы много сделать в живописи. Ему остается определиться, исчерпал ли он себя в качестве одного из лучших российских каллиграфов (с. 7, 9)? дизайнера интерьера? преподавателя Института дизайна? блестящего рисовальщика? сочинителя-литератора?

способе видения: мир не такой, каким он нам кажется. Глаз обманывает нас, но обманывает нас и образ. Достаточно вспомнить работы Р. Магритта «Это не трубка» (изображающую в реалистической манере курительную трубку) и его же «Это не яблоко» (как легко догадаться, изображающую яблоко). Д. Гутов пишет: «...в течение долгого времени творческая работа исходила из того, что доверять зрению — нецелесообразно. Поставить под вопрос правдивость того, что говорит тебе глаз — это с начала XX в. было одной из магистральных линий культуры. Художник показывал: все, что нам является в акте зрения — обман, а мы должны показать, в чем этот обман состоит. Правдой обладает лишь наш комментарий» [Новая визуальность и ее потенциал 2001: 27].

Дальнейшее развитие искусства еще более умалило значение визуального в искусстве: мейнстримом становится акционизм — искусство художественных акций, где важен не результат, а процесс, и где, тем не менее, авторам все-таки не удалось избавиться от образности (ибо визуальное все-таки присутствует в акционизме, но не в самостоятельном качестве, а как поддержка акции такими средствами репрезентации как фотография, видео и т. д.). Таким образом, в истории искусств акция все-таки существует — в качестве замещающего ее документа, вследствие чего воскрешается образ события. Окончательно избавиться от

различных проявлений визуального искусству все же не удастся.

Воскрешение визуальности многие исследователи связывают со спецификой современного информационного общества: информация по мере развития становится все более визуальной, что «обусловлено существенно большей скоростью восприятия визуальной информации человеческим мозгом по сравнению с вербальной» [Гор Чахал 2001: 7]. Образы благодаря массмедиа стали предельно доступны. Их вал, обрушившийся на реципиента, влечет за собой и трансформации эстетического сознания. Данная точка зрения не вызывает возражений, но думается, истинная причина происходящего находится в антропологической сфере.

Усиление субъективизма в современном искусстве окончательно размывает визуальный образ мира, что приводит к неожиданным последствиям, теперь уже в рамках постмодернизма. Если прежде автора интересовало особенное, отличающее его видение мира от видения Другого, то теперь гораздо интереснее оказалось отыскать общее, держащееся на том, в чем мир неизменен. И здесь выяснилось, что прорваться к реальности сквозь нагромождение символов, рефлексий, теорий, категорий, парадигм, точек зрения, мнений и т. д., воздвигнутых человеком между собой и миром за все время его существования, уже практиче-

ски невозможно. Наше видение мира искажено и неистинно. Вряд ли нам удастся что-то понять о мире, оставаясь внутри этого символического круга. По всей видимости, символическая активность человека, о которой писал Э. Кассирер, все далее уводящая нас от непосредственной реальности, так ничего и не прояснила человеку о мире и о нем самом. Сегодня возникает насущная потребность отказаться от многочисленных посредников, стоящих между человеком и миром, всего того, что искажает наше восприятие, и сделать это можно единственным способом: довериться не слову, лежащему в основании многочисленных преград между человеком и миром, а зрению. Интуитивно предвосхищая это, искусство на протяжении последнего десятилетия вновь возвещает о возврате к визуальному. Так, 50-я венецианская биеннале провозгласила возвращение к чистой визуальности и объектности. Новая визуальность есть следствие стремления человека пробиться все-таки к собственным основаниям, предпринять еще одну — не первую и, наверное, не последнюю попытку самосознания, основанную на безграничном доверии к визуальному.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Валицкая А. П. О статусе эстетики // Эстетика сегодня: состояние, перспективы: Материалы научной конференции, 20–21 октября 1999 г. СПб., 1999.
2. Гор Чахал. Радость (воскрешение образа в искусстве) // Художественный журнал. № 5. 2001.
3. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.; СПб., 2000.
4. Кассирер Э. Философия символических форм: В 3 т. Т. 2. М.; СПб., 2002.
5. Новая визуальность и ее потенциал: Материалы круглого стола // Художественный журнал. № 5. 2001.
6. Розин В. М. Визуальная культура и восприятие. М., 2004.

ЛАРИСА
СЕРГЕЕВНА
КИСЛОВА

ТЕАТР.DOC: ЖИЗНЬ В РЕЖИМЕ РЕАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ (проекты В. Леванова «Сто пудов любви», Е. Нарши «Погружение»)

В статье, посвященной такому перспективному направлению в новой русской драме начала XXI в., как документальный театр, выявляется сущность конфликта между традиционно субъективным восприятием действительности и объективным ее изображением. Объектом исследования становятся verbatim-проекты В. Леванова «Сто пудов любви» и Е. Нарши «Погружение».

ТЕАТР.DOC — один из самых радикальных экспериментов в области современного сценического искусства. В проектах ТЕАТР.DOC звучит «реальная речь современной России» и объектом изображения является «реальная