

В этом году в Москве вышла книга Валентины Бэттлер под названием «Музыка тишины» (Москва, 2011). Кроме того, с 07 по 12 сентября 2011 г. прошла ее персональная выставка в Rogue Space Gallery (Нью-Йорк), под названием «Music of Silence»^[i]. Два этих события важны для искусства, хотя еще не оценены в полной мере общественностью. Почему? Об этом будет сказано ниже.

Итак, речь идет о художнике и поэте В. Бэттлер, многие картины которой подписаны китайским именем Ван Люши (это ее художественный псевдоним), в переводе означающим «Королева плакучей ивы и стихов». Я не могу сказать, что ее не знают как художника. По крайней мере знатоки искусства могли слышать это имя, поскольку впервые о ней было написано еще в 1999 г. (в журнале «Азия и Африка сегодня»). Появлялись и статьи в специализированных журналах, а самое главное – в связи с ее выставками, которые проходили в Москве, Оксфорде, Шанхае, Париже. В частности, в Китае ее выставка широко освещалась газетами «Жэньминь жибао», «Чжунго циньняньбао», агентством Синьхуа. Тогда же по центральному телевидению был показан 15-минутный документальный фильм о творчестве Ван Люши. Несмотря на это, ее имя не является раскрученным, как, скажем, имена художников-концептуалистов или сюрреалистов. Оно и не может быть раскрученным, поскольку творения В. Бэттлер выбиваются из «основного течения», которое определяется рынком, сформировавшим это самое «течение»^[ii].

Но к написанию данной статьи меня побудили две вещи, связанные с упомянутыми выше событиями. Дело в том, что работы Валентины к нью-йоркским выставкам представлял известный английский искусствовед Грант Пук, который выявил особенности некоторых картин китайской живописи художницы, а также цикла работ «Над былью» (посвященного С. Рахманинову). Он профессионально проанализировал художественные особенности работ, но ни словом не обмолвился о стихах, предпосланных к картинам. Не исключая, что здесь сработала чисто западная щепетильность: он не литературовед, а искусствовед. Но и российские критики почему-то не обратили внимание на стихи, которые на самом деле являются неразрывной составной частью картин.

Второй момент, заставивший меня взяться за перо, связан с беседами с посетителями выставок, в том числе и последней, в Нью-Йорке. В день официального открытия на выставку пришло около 200 человек. Все восхищались, говорили great, nice, magnificent, unbelievable, unusual и прочие аналогичные слова, зафиксировав свои восторги в Книге отзывов. В то же время, когда я спрашивал некоторых зрителей: если эти картины «great», то можно ли аналогичным образом оценивать «картины» концептуалистов, например Энди Уорхола, автора «супной банки». Я был поражен, что

очень многие отвечали: «Да, можно». Большинство объяснить свое «мнение» не могли, но наиболее продвинутые все-таки находили аргументы, точнее, два аргумента. Во-первых, живопись это «отражение» жизни, а в жизни есть место не только красоте (это, дескать, как раз редкость), но и безобразию, уродству и даже «анти-жизни» в форме безумия, патологии и извращений (это они в связи с картинами Дали). Во-вторых, каждый художник имеет право на самовыражение, собственное мнение и свое понимание действительности.

Второй аргумент – альфа и омега культуры западного человека, основанной на базовой парадигме «мнений» – на том, что Кант когда-то назвал «филодоксией» («любовью к мнениям»). Это главное оружие обывателя, у которого есть *мнение* абсолютно обо всем. Парадигма эта явно впиталась в мозги филистеров не сразу, а благодаря ежедневному вдалбливанию, причем не только через СМИ, но и на основе научного ее обоснования современными западными философами, включая и философов от искусства.

И прежде чем перейти к анализу творчества В. Бэттлер, я вынужден сделать большое отступление в область теории искусства, которой хотя специально и не занимался, но поневоле втянулся именно благодаря Королеве плакучей ивы и стихов. Итак, по порядку.

«Основное течение» как зеркало деградации современного буржуазного общества

В советское время я с удовольствием посещал музеи, восхищался, как и все, титанами (Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэлем, Рембрандтом, Ван Дейком, Веласкесом и др.); нравились мне и русские художники; радовало мой глаз и советское искусство. Поскольку я в то время глубоко не интересовался искусством, то как обыкновенный обыватель просто получал удовольствие от красоты, был ее потребителем. В те времена я не задумывался о школах и направлениях, кто к каким «измам» принадлежит. Так было в школьные и студенческие годы.

Во второй половине 1970-х годов я столкнулся с художниками-оппозиционерами из диссидентствующей публики. Они представляли политизированные картины с антисоветской заостренностью. Эти картины я воспринимал не как художественные произведения, а как антисоветскую политическую пропаганду. И хотя сам я не был антисоветчиком, однако относился к ним с симпатией, поскольку меня самого многое тогда в социализме раздражало. К тому же с

некоторыми художниками я был знаком лично (занимались вместе спортом), а к одному из них (к Меламиду) относился с симпатией по той простой причине, что его отец, Д.Е. Мельников, был моим старшим коллегой в Институте мировой экономики и международных отношений.

Прошли годы. Я оказался на Западе. В силу элементарного любопытства я посетил множество музеев и различных галерей. Больше всего меня поражали музеи, где были широко представлены как раз картины из «основного течения». Это Лондонский музей Тэйт (London's Tate Modern at Bankside), Центр Помпиду в Париже (Pompidou Centre), Музей современного искусства в Нью-Йорке (MoMA) и здесь же Музей Гугенхайма (Guggenheim Museum).

Я не мог представить, что куча навоза или барахло из сарая, сваленное в кучу, может называться искусством. Что обои, даже разноцветные (Марк Ротко), могут претендовать на статус художественного полотна. Что дерьмо, огражденное веревками, можно всерьез обсуждать как новый взгляд на искусство. Что групповой проект «Заложники пустоты» (в рамках висят белые простыни) можно с гордостью выставлять в каком-либо музее (в данном случае в Третьяковке).

В MoMA меня сразила выставка Сальвадора Дали: на ней, помимо его скабрёзных картин, показывали документальный фильм, демонстрировавший оргии его жены Галы, который, затаив дыхание, лицезрели его поклонники, а также дети всех возрастов.

Я, конечно, «повосхищался» и уже выразил свой «восторг» в некоторых своих статьях на тему концептуального «искусства». Но меня постоянно мучил один вопрос. Почему и как мы дошли до воспевания пошлости и глупости, облачая их в теоретические и эстетические одежды? Ладно зрители, их миллионы, немало среди них просто психически больных. Но чтобы люди (от обывателя до интеллектуала) глотали чушь с восхищением – это для меня была загадка. И тогда я решил почитать ученых профессоров, специалистов по современному искусству.

Хочу подчеркнуть, что я не был уж совсем дилетантом в этом деле, поскольку, так или иначе, уже касался теории искусства. Когда-то, уже не помню по каким причинам, прочитал все статьи А.В. Луначарского по искусству. Довольно тщательно прочитал крупную работу Франца Меринга «Избранные труды по эстетике» (правда, в ней шла речь в большей степени о поэтах и писателях). А лет десять назад, в пору моего изучения Гегеля, – его «Лекции по эстетике». Наконец, столкнувшись с тем, что западные философы-искусствоведы в основном цитируют Канта, прочел его «Критику способности суждения» (это как раз об эстетике). И вот теперь решил пройтись по современным искусствоведам.

Я не обольщался насчет их понимания искусства, поскольку заранее знал по опыту изучения работ современных буржуазных ученых^[iii] в других областях общественных наук (философии, истории, социологии, теории международных отношений), что им в принципе не присуще понимание *сути* явлений, они довольствуются отражениями явлений, то есть тем, что лежит на поверхности. Они могут эти отражения детально описать, иногда делают это весьма тщательно и добросовестно. Например, два английских профессора философии, Катарин Гилберт и Гельмут Кун, в своей фундаментальной работе «История эстетики» (М.: Иностранная литература, 1960) весьма добросовестно описали взгляды философов и эстетиков, начиная с Древней Греции и кончая первой половиной 20-го века, умудрившись при этом не определить, ни *что* такое искусство, ни *что* такое красота, ни даже *что* такое сам предмет – эстетика. Довольно удачно описали они взгляды Канта, но совершенно не поняли Гегеля, сделав акцент на «божественности красоты», а не на сути вскрытого Гегелем понятия красоты, идеала – то есть сути самой гегелевской эстетики^[iv]. Взяв же в руки современные работы по искусству, я все-таки удивился, хотя должен был бы это ожидать, поскольку обоснование идей концептуализма или сюрреализма требует как минимум двух вещей: нужно либо принимать этический разврат и быть схожим по мировосприятию с Дали (читайте его дневники), или исходить из примитивного здравого смысла, встав вровень с обывателями.

В Оксфордском философском словаре^[v] я нахожу объяснение слова «искусство», где автором текста является проф. философии университета Вирджиния Джеймс Карджил (James Cargile, University of Virginia). Он посетовал, что очень трудно дать определение этому термину, однако ограничился упоминанием Канта и ни словом не обмолвился о взглядах Гегеля. Не забыл, правда, напомнить определение термина «искусство» теоретиками институционализма (о чем ниже), сопроводив его политкорректной критикой. Свое же определение искусства он сформулировал в следующих словах: «Идея, которая в различных видах деятельности типа рисование, скульптура, архитектура, музыка и поэзия имеет нечто сущностное в принадлежности к определенному периоду, начинающему только в 18-м веке». В другой статье, «Искусство и мораль», автором которой является проф. Р.У. Хэпберн из Эдинбургского университета (R.W. Hepburn, University of Edinburgh), было указано на связь искусства с моралью, при этом, естественно, со ссылкой на Канта и его последователей. Но так и не было сказано, *что такое искусство*, и главное, почему оно связано с моралью. Наконец, в довольно большой для словаря статье «История эстетики» проф. Джозеф Марголис из Темпл университета (Joseph Margolis, Temple University) главным образом

пересказал взгляды Канта из его «Критики способности суждения», вскользь упомянув Гегеля. Чисто описательный вариант без собственных суждений.

В такого типа словарях обычно дается квинтэссенция работ авторов статей. Отсутствие *четкого изложения основных понятий и категорий* искусствоведения означает, что авторы их не знают сами. Следовательно, они в состоянии только описывать «отражения» («рефлексии»), а не их внутренние сущности. В общем-то, в духе любимого ими Канта.

Из работ, специально посвященных «современному искусству» ограничусь тремя книгами, чтобы избыточно не загружать читателя, тем более что остальные практически ничем не отличаются от них по сути.

Первая из них – работа [vi], одним из авторов которой является тот самый Грант Пук, написавший профессиональное представление работ Валентины Бэттлер в Нью-Йорке. Я полагал, что уж он-то разъяснит, что к чему в этом современном искусстве.

В самом начале авторы описывают произведение некой русской художницы, которая создала сооружение из холодильников, морозилок и стиральных машин, выставив их на площади Альберта в Брюсселе. Далее идет описание работ других подобных художников. И авторы спрашивают: «Что делает это искусством?» Ответ такой: «Нет окончательного ответа на этот вопрос. В самом общем смысле единственное, что отличает работу Кэри (Jodie Carey – британская художница) от Микеланджеловского Давида или Герники Пикассо, это исторические обстоятельства их создания и формы, в которых они воплощены: все работы искусства вертятся вокруг их конструирования, взаимосвязей, чувствования и созерцания, а их понятия, изобретения и различные цели фундаментально те же без всякой монополии на значение и интерпретацию».

Видите, откуда идет парадигма «мнений». Нет монополии на мнения, все очень демократично. Не важно, мнение это Вани, Жака, Джона, Ганса или суждения Канта, Шлегеля, Гегеля. Все «мнения» равны.

А вот «развитие» этой парадигмы на базе концепции «семейного сходства» (family resemblance). Авторы пишут: «В соответствии с теорией „семейного сходства“ все, что мы должны понять, это являются ли эти работы схожими, а не то, насколько точно они отражают свою семейственность. Члены семьи могут быть похожими, но каждый из них может обладать особенностями. Преимущество этого подхода заключается в том, что искусство понимается как открытое и гибкое понятие, к которому можно еще что-то добавлять».

Авторы даже не понимают смысл термина «понятие». Понятие четко фиксирует определенную сторону какого-то явления, дающую возможность внедриться в это

явление, познавая его сущность, или, по-гегелевски, проникнуть в вещь-в-себе. Произвольное добавление *нечто* в понятие искажает эту вещь, наделяя ее свойствами, которыми она не обладает. Например, добавив в понятие «лошадь» рога, вы превратили ее в корову. А если устоится привычка лошадь воспринимать как корову, тогда начнет искажаться весь мир, результатом чего в лучшем случае будет попадание в психбольницу, в худшем – физическое исчезновение этого мира. Всего лишь из-за «добавления» чего-то к чему-то. «Открытое и гибкое понятие» – это нонсенс с философской точки зрения, поскольку *понятие* – это жесткая фиксация явления. А с практической точки зрения сама концепция «добавки» к искусству может иметь к нему отношение только с точки зрения его разрушения.

Авторы приводят еще один вариант определения искусства – «институциональное», о котором было мельком упомянуто выше. Оказывается его теоретиком является американский эстетик Джордж Дики (George Dickie), определяющий современное искусство по двум базовым критериям:

- 1) Объект или практика должны быть изменены каким-либо образом человеком и иным вмешательством;
- 2) Объект или практика должны быть представлены или в галереях, или в контексте мира искусства.

Первое объясняется следующим образом: к примеру, на плоскость утюга прикрепляются кнопки, в результате чего утюг потерял свою изначальную функцию, т.е. практическое применение. Он как бы превратился в объект искусства.

На такой посылке строятся чуть ли не все «инсталляции»: чтобы холодильник стал объектом искусства, надо его сломать, уничтожить его естественную функцию и выставить где-нибудь на площади. Здесь на первое место вступает не творец, а разрушитель, варвар. Уникально, но именно такое искусство варваров как раз и ценится современным рынком от искусства.

Ну а второе понятно и так: снял какую-нибудь галерею (не важно где), выставил свою инсталляцию (опять же не важно в виде чего), вот вам и искусство.

Вот на таких «научных» определениях строится новая теория искусства. Кстати, надо иметь в виду, что в английском языке со словом «современное» не все так просто. Названные авторы делят современное искусство на «contemporary» (новейшее) art (=late modernism, postmodernism) – это с 1980 г. и «modern» (современное) – до этого. Это для информации.

А вот как с очевидным одобрением объясняет современное искусство авангардистского направления Умберто Эко:

«Вызов Красоте есть идея Красоты, которая возникла из различного рода авангардистских движений и художественного экспериментализма: от футуризма до кубизма, от экспрессионизма до сюрреализма и от Пикассо до больших мастеров неформального искусства. Авангардное искусство не занимается проблемами Красоты. ...важно понять, что авангард провокационно издевается над всеми эстетическими канонами, которые уважались до настоящего времени. Искусство больше не интересуется в представлении образа естественной красоты и не ставит задачу доставить удовольствие от созерцания гармонических форм. Наоборот, ее целью является научить нас интерпретировать мир через различные взгляды. Наслаждаться возвратом к архаическим и эзотерическим моделям, вселенной грез или фантазий больного мозга, видениями, спровоцированными наркотиками, переоткрытию материалов, поразительными представлениями каждодневных объектов в неправдоподобных контекстах и на бессознательном уровне»^[vii]. Только абстрактное искусство дает идею геометрической гармонии и эстетические пропорции.

Наверное, все, что сказал Эко имеет право на существование, тем более что такой подход и существует. Но какое отношение все это имеет к искусству? Если убрать из искусства его ключевую категорию – красоту, то искусство исчезает. Точно так же исчезает человек, если убрать из его головы мозг, а из груди сердце.

Сказанное Эко это даже не особый вид интерпретации, а элементарная болезнь, которую необходимо лечить. Иначе она как зараза распространится на все человечество и, естественно, приведет его к вымиранию.

«Наслаждаться» подобными вещами могут только мракобесы, противники прогресса. Логическое доведение этой «глубокой мысли» до ее реализации означало бы возврат людей на ветки деревьев к своим дальним родственникам – обезьянам. И неслучайно наиболее оголтелые сторонники такого типа «искусства» по своим мыслительным качествам очень сильно стали напоминать своих предков, живших 2-3 миллиона лет назад.

Вышеизложенное – это общепринятые взгляды практически всех современных буржуазных искусствоведов, которые сумели внушить толпе ценность подобного искусства. Насколько оно ценно, я почерпнул из интересной книги Дональда Томпсона^[viii], специализирующегося на анализе бизнеса в искусстве. Он профессионально описывает всевозможные площадки, где распродается такое искусство и вкратце описывает наиболее успешных титанов всей этой бессмыслицы.

В качестве примера приведу наиболее одиозные фамилии, почерпнутые из этой книги Их три: Энди Уорхол (Andy Warhol), прославившийся сурными банками, Трейси Эмин (Tracy Emin), поразившая мир картиной «Моя кровать: матрас, подушки,

помятые простыни, бутылки, окурки, презервативы, алкоголь», и Джеф Кунс (Jeff Koons), известный «революционными» инсталляциями и примитивными скульптурами.

Томпсон объясняет: чтобы быть «продаваемым», не обязательно надо обладать какими-то творческими качествами. Прежде всего надо сделать себе имя, бренд, стать знаменитым. Сами «творения» не имеют значения. Это как бы азбучная истина нынешнего времени. Продается бренд, именно он – главный «товар», все остальное, чего бы ты там ни натворил, обязательно будет куплено. Это уже дело дельцов от искусства.

Любопытно, как сами творцы оценивают себя в качестве художников. Вот самооценка Уорхола: «Рисование очень тяжелая штука; вещи, которые я хочу показать, – механические». В 1963 г., когда он неожиданно стал знаменитым, он организовал большую площадку для студии, которую назвал «фабрикой», намекая на то, что «искусство должно производиться на сборочной линии, подобно коммерческому продукту».

А вот откровения Кунса: «В основе своей я человек идеи. Физически я не вовлечен в производство. У меня нет для этого необходимых способностей, я просто иду к людям наверху, к тем, с кем работаю в литейном цехе – Талликс – или в физику (наверное, имеется в виду – к реальным скульптурам. – О.А.)». Историк Роберт Пинкус-Виттен (Robert Pincus-Witten) объясняет: «Джеф осознает, что работы по искусству в капиталистической культуре неизбежно сведены к условиям продажи товара. То, что делает Джеф, можно сформулировать так: „Давайте замкнем процесс. Давайте начнем с товара“».

И это действительно так. Все продаваемые за бешеные деньги объекты «искусства» говорят о том, что мы живем в таком мире, когда для того, чтобы стать подобным художником, не надо талантов, ни даже способностей. Наоборот, чем их меньше, тем даже лучше. Чем ничтожнее и безумнее, тем больше шансов стать знаменитым. Именно такие – кладезь для нынешних баронов от искусства, т.е. монополистов рынка на поле искусства. Механизм отработан на самом высоком научном уровне, что прекрасно описал Дональд Томпсон. Надо почувствовать настроение толпы, какого рожна она хочет, и подкинуть этой толпе адекватное месиво. В поп-музыке какую-нибудь «Гагу», в изобразительном искусстве – Марка Ротко с его обоими или названную троицу (сюда бы я добавил «восхитившую» меня в Музее Гугенхайма Луизу Буржуа), а для извращенцев – сюрреалиста Дали. В балете – голых прыгунов, которые в экстазе занимаются аэробикой. В театре, естественно, Гамлета в джинсах и с бутылкой водки в руке. «Теоретики» все это обзовут «новым, нетрадиционным взглядом» на мир, отражающим глубинные экзистенциальные фибры

душ творцов такого искусства, трансцендентно передаваемый нам, потребителям, в форме их шедевров. Это все на Западе называется «основным течением».

Я не буду касаться в данной статье истоков подобного извращения. Поскольку эта тема более широкая и касается всего буржуазного общества. Это уже социология и требует другой работы. Здесь я все же хотел бы остановиться на моем представлении о подлинном искусстве, поскольку без этого мне трудно было бы объяснить внесистемное творчество Валентины Бэттлер.

Что же такое искусство?

Приведенная научная беспомощность современных искусствоведов говорит о том, что они в отличие от своих гениальных предшественников дают лишь поверхностное описание происходящего в искусстве, никоим образом не могущее претендовать на понятийный уровень исследований. Создается ощущение, что они не изучали классику. Либо это делается в угоду буржуазной политкорректности и множественности суждений, где специально искажается оценочная суть, истина в ее понятии. А те, кто просматривал Канта, прежде всего все ту же «Критику способности суждений»^[ix], педалируют субъективизм в восприятии искусства, базировавшийся на его мировоззрении агностицизма (природа непознаваема). Это не означает, что Кант не сказал ничего нового об искусстве. По сравнению со своими предшественниками он высказал много важных идей, относящихся к восприятию красоты, к тесной связи искусства и морали, а самое главное – дал системный анализ множества понятий в рамках эстетики. Другое дело интерпретация этих понятий. Но современные неокантианцы, воспитанные на формальной логике философа, в духе самого Канта схватили поверхность явлений, а не их суть. И, конечно, идея «субъективизма» (=индивидуализма) – главный их конек, поскольку на этой идее строится вся идеология капиталистической системы.

Вот несколько цитат из «Критики суждений», на которые любят ссылаться приверженцы Канта. Он утверждает: «Применительно к *приятному* каждый довольствуется тем, что его суждение, которое он, говоря, что предмет ему нравится, основывает только на своем чувстве, ограничено его личностью. ... следовательно, применительно к приятному верно положение: *у каждого свой вкус* (чувственный)».

Казалось бы верно, но уже здесь подспудно готовится база для отрицания объективности красоты, тезис, который уже однозначно постулируется в следующем предложении: «Ибо он не должен называть предмет *прекрасным*, если этот предмет

нравится только ему». И чтобы ни у кого не было сомнений, окончательный вывод: «Объективного правила вкуса, которое посредством понятий определило бы, что прекрасно, быть не может».

Это главный кол, который вбил Кант в могилу эстетики. Этого было достаточно, чтобы обосновать самим именем Канта и его «Суждением» по поводу искусства всю последующую буржуазную эстетику.

Однако Гегель в своей «Эстетике» убедительно доказал, что «объективное правило вкуса» как раз «может» существовать. Красота, идеал красоты не зависят от вкуса того или иного конкретного человека. Они фиксируются в представлении всего народа, нации, поскольку только опыт «общения» с красотой как с выражением общественно-природной целесообразности позволяет впечатывать в общественное сознание образ красоты. И сам же Кант уже в другом месте утверждает этот тезис, пиша: «*Красота* есть форма *целесообразности* предмета, воспринимаемая в нем без представления о цели». Здесь только не совсем верная концовка. *Сознательно* цель красоты человек не воспринимает, но эта цель заложена в нем на бессознательном уровне, точно так же как и такие явления, как добродетель или злодеяние. Это уже задача философов объяснять, как *всеобщее* проявляется в *особенном*, а ощущается в *единичном*. Как раз все эти вещи на системном уровне прописаны Гегелем в его «Эстетике»^[x].

Эту работу гениального философа, судя по всему, современные искусствоведы не изучали или касались только поверхностно. Между прочим, это относится не только к искусствоведам, но практически ко всем обществоведам. Буржуазные ученые боятся Гегеля как черт ладана, предполагаю, главным образом из-за его диалектики. Дело в том, что диалектика ассоциируется с марксизмом, а марксизм это – коммунизм, что не дай бог. Неслучайно все они игнорируют марксистскую эстетику, несмотря на провозглашаемую научную объективность.

Даже те, кто иногда вспоминает Гегеля (обычно это ученые еще прошлого века), совершенно неверно расставляют акценты. Так, упоминавшиеся выше английские философы Гилберт и Кун пишут: «Согласно Гегелю, возвышенное существует только в боге...»; «Основной ценностью становится нравственность и религия, а не красота» и т.д.

Действительно, эти слова принадлежат Гегелю. Но сама идея божественности, бога, фигурирующая в его «Эстетике», так же как и в «Науке логики», не имеет доминирующего значения («бог» вообще был нужен ему для других целей, о которых здесь не место говорить). Значение имеет вся система его рассуждений об искусстве, в которой идеал и красота – категории объективные, причем искусство должно

стремиться не только отразить эти идеалы, но и создавать их, чтобы на их основе происходило воспитание человека. Мир должен стремиться к красоте, идеалу – в этом долг художника. Непонимание этих, казалось бы, простых вещей связано с тем, что искусствоведы, даже одолевшие гегелевскую «Эстетику», не изучали его «Науку логики», т.е. не развивали в себе диалектического мышления. Следовательно, они не могли понять и «Эстетику», а фиксировали те или иные положения без взаимосвязей, раздельно, причем именно те, которые в какой-то мере совпадают с их собственными «мнениями». Особенно, конечно, идею божественности. Это, явление, кстати, присуще всем буржуазным ученым, вовлечённым в изучение общественных явлений. В этом смысле резко от них отличаются те ученые, писатели и публицисты, писавшие об искусстве и эстетике, которые прошли школу мышления в «Науке логики» Гегеля. На память приходят такие имена, как Белинский, Герцен, Бакунин, Писарев, Чернышевский, Писемский, Ф. Лассаль, Ф. Меринг.

Я не собираюсь излагать концепцию Гегеля об искусстве (не тот формат), а только приведу некоторые его положения, которые натолкнут читателя на правильное, т.е. научное понимание таких сложных явлений, как красота и идеал в искусстве. Сначала об одном важном утверждении, составляющем основу парадигмы гегелевского взгляда на мир. Он пишет: «...красота и истина суть одно и то же, ибо прекрасное должно быть истинным в самом себе. Но столь же верно, что истинное *отличается* от прекрасного. *Истинна* именно идея, как она существует и мыслится в качестве идеи согласно своему в-себе-бытию и всеобщему принципу. Если это так, то не ее чувственное и внешнее существование, а лишь *всеобщая идея* в нем имеет значение для мышления. ...Таким образом, прекрасное следует определить как чувственное *явление*, чувственную видимость идеи».

Насколько отличен данный подход от кантовского! Здесь нет места «вкусу», вкусовщине (=субъективизму). Речь идет об объективных явлениях. Развивая эту идею, можно утверждать, что не только красота и истина одно и то же, но одним и тем же являются красота, доброта и истина. Это станет очевидным, если мы сопряжем эти явления с движением человечества к прогрессу.

В отличие от агностика Канта Гегель стоит на позиции познаваемости бытия, в том числе и отраженного в искусстве. Он утверждает, что «...на самом деле как раз только истинное всецело *постижимо*, так как в основе его лежит абсолютное понятие или, говоря точнее, идея. Красота же есть лишь определённый способ проявления и изображения истины, и поэтому она во всех отношениях доступна понимающему мышлению, если оно действительно владеет могучим оружием понятия».

И здесь надо обратить внимание на очень важное положение – постигает лишь *понятийное* мышление. Не здравый смысл, не обывательское полагание или мнение, способные только на чувствование и созерцание, а мышление научное, опирающееся на понятия и категории. Причем не в кантовском понимании понятий (concepts), которые полезны на уровне формальной логики (анализ отраженных явлений), а именно в гегелевском, т.е. диалектическом (notions). Современная буржуазная наука и даже философия остались на уровне Канта. Отсюда – провалы в постижении общественных явлений, в том числе и в области эстетики.

А вот интерпретация внутреннего и внешнего в понимании Гегеля, когда он пишет о форме искусства. Он фиксирует: «Но оно должно выявить внутреннюю жизнь, чувство, душу, содержание, дух, то есть все то, что мы и называем смыслом художественного произведения... Согласно этому пониманию мы имеем в качестве элементов прекрасного некое внутреннее содержание и нечто внешнее, обозначающее и характеризующее это содержание. Внутреннее просвечивает во внешнем и дает распознать себя посредством него, внешнее через себя указывает на внутреннее».

Эту идею ниже я продемонстрирую на примере нескольких картин Валентины Бэттлер. Любопытно, что подлинные творцы очень хорошо чувствуют соотношение внутреннего и внешнего. Например, Сергей Есенин в связи со спорами о форме и содержании любил повторять, что «истинная поэзия есть не просто воспроизведение жизни, но жизнь в стихе». В другом месте говорил: «У Клюева в стихах есть только отражение жизни, а нужно давать саму жизнь».

А на языке Гегеля эта идея излагается следующим образом: «Хотя субъективность и пронизывает собою внешнее как свойственную ей объективность, вместе с тем она есть тождество, которое возвращается в себя из объективности и благодаря такой замкнутости в себе становится равнодушным к внешней стороне и оставляет ее свободной».

Думаю, что поэты нужны хотя бы уже для того, чтобы доносить идеи науки понятным для «трудящихся масс» образом.

Гегель обращает внимание на очень важную вещь: для того чтобы быть художником, необходимы природные дарования, талант, но при этом не менее важны навыки, труд. Неслучайно само слово “art” в переводе с латинского буквально означает искусность, умелость, определенные профессиональные навыки. Эта идея в принципе относится к любому виду творчества. И вроде бы никто не оспаривает эту очевидность. И тем не менее теоретики авангардного искусства, в том числе и примитивнейшей его формы – концептуализма, называют его «творцов» художниками.

Повесил на рамку простыню, и ты художник, прибил к раме башмак, и ты художник, нарисовал квадрат (не важно красный или черный), и ты художник. Такой взгляд – полное издевательство над человеческим родом. Он губителен хотя бы уже потому, что порождает массовый паразитизм, поскольку пропагандирует возможность достижения благосостояния, славы *ничего не делая*. И такие паразиты размножаются в геометрической прогрессии, особенно внутри «среднего класса».

Есть смысл коснуться важной темы, бесконечно обсуждаемой среди теоретиков искусства – темы «уродства, или безобразного». На практике сюжеты «уродства» пронизывали живопись на протяжении многих веков, однако в наше время эта тема стала доминирующей в рамках «основного течения» в искусстве. Самое страшное, что публику приучают к тому, что безобразие есть норма. Вернее, даже не просто норма, а чуть ли не прорыв в понимании мира. Именно эта идея положена в основу шикарно изданной книги под названием «Об уродстве», редактором которой является Умберто Эко[xi].

Итак, нужно ли отображать уродство и безобразие? Конечно, можно и нужно, поскольку уродливое, или безобразное встречается на каждом шагу. Но при этом художник обязан выразить свое отношение к нему. Он может возвеличить уродство (так же, как и Зло), тогда он преступник. А может через образ уродства показать, что будущее не за ним, или, если за ним, тогда у человечества нет будущего. Именно такой подход является формой борьбы с законом энтропии.

Нелюбимый мной философ Ницше в своих «Сумерках идолов» довольно точно описал эффект воздействия безобразного на психику человека. Приведу большую цитату. Ницше пишет: «Когда человек вообще подавлен, то он чует близость чего-то „безобразного“. Его чувство власти, его воля к власти, его мужество, его гордость – все это у малывается вместе с безобразным и возрастает вместе с прекрасным... Как в том, так и в другом случае *мы делаем одно заключение*: предпосылки для этого имеются в чудовищном избытии в инстинкте. Безобразное понимается как знак и симптом вырождения: что хоть самым отдаленным образом напоминает о вырождении, то вызывает в нас суждение „безобразно“. Каждый признак истощения, тяжести, старости, усталости, всякого вида несвобода, как судорога, паралич, прежде всего запах, цвет, форма разложения, тления, хотя бы даже в самом разреженном виде символа, – все это вызывает одинаковую реакцию, оценку «безобразно». *Ненависть* вырывается здесь – кого ненавидит тут человек? Но в этом нет сомнения: *упадок своего типа*. Он ненавидит тут в силу глубочайшего инстинкта рода; в этой ненависти сказывается содрогание, осторожность, глубина, дальнзоркость, – это глубочайшая ненависть, какая только есть. В силу ее искусство *глубоко...*»[xii].

Эта цитата говорит о том, что по крайней мере во времена Ницше *безобразие* воспринималось как очевидный признак деградации, вырождения человека. Оно связано со всеми негативными явлениями, которые испытывает человек. И человек в ответ ненавидит безобразное, поскольку вхождение этого *безобразного* в его мозг и тело уничтожает его, а через него и весь род человеческий. Безобразие, таким образом, это мощное оружие закона энтропии против человечества. В те времена хотя бы на инстинктивном уровне, видимо, это осознавалось, по крайней мере, философами и вообще образованными людьми.

Некоторые сторонники «основного течения» нередко в защиту, к примеру, концептуализма или сюрреализма, приводят такой аргумент: художники авангардистского направления отражают жизнь со всех сторон. Действительно, когда я вижу картины Дали или банки Энди Уорхола, я вижу в них отражение похабщины, извращений или элементарной глупости. И через какое-то время такие картины мне будут говорить об отраженной жизни некоего исторического времени. Из таких картин я пойму, что какая-то часть населения была психически больна, извращенна. Понимая при этом, что такую болезненность внесло и само искусство. Но отражать жизнь – это еще не искусство. Отражать может и примитивная фотография. Отражение это полдела, это начало. Задача искусства не просто отражать, а воздействовать в правильном направлении. Не воздействовать разрушая, а воздействовать созидая, воздействовать в направлении, куда должна вести красота и истина, т.е. против закона возрастания энтропии, или закона смерти, что одно и то же. Ницше, видимо, незнакомый с этим законом, выразил эту идею в своих «Злых мудростях» другими словами: «Мое направление в *искусстве*: продолжать творить не там, где пролегают *границы*, но там, где простирается *будущее* человека! Необходимы образы, по которым можно будет *жить!*».

Хочу обратить внимание на одну вещь, которая прошла мимо всех теоретиков искусства, кроме одного – конечно же, Гегеля. Речь идет о теснейшей взаимосвязи искусства и прогресса. Возможно, это и неслучайно, поскольку теоретики искусства и философы-искусствоведы просто не в состоянии на понятийном уровне определить, что такое Искусство и что такое Прогресс. «Мнений» много, а научных определений нет.

А у Гегеля эти определения есть, и находятся во взаимной связи. Вот он пишет об искусстве античного мира: «Одна из ступеней прогресса мирового искусства... плод античного мира, прежде всего Греции, – искусство, которое впервые после тысячелетий брожения духа обрело красоту внешнего облика и светлую

жизнерадостную ясность содержания, отразившие временную гармонию человека с природой и его политическим миром...'. В этом предложении: прогресс, искусство, красота, внутреннее и внешнее, природа и общество – понятийные термины, проанализированные в «Эстетике», взаимосвязаны, взаимообусловлены и составляют как части целостный взгляд на природу эстетического познания мира.

Прежде чем обобщить сказанное, хочу напомнить читателю, что в естественных науках есть законы термодинамики, фундаментальность которых определяется тем, что любые утверждения или открытия, противоречащие этим законам, являются ложными. Первые два закона (или Начала) – закон сохранения энергии и закон возрастания энтропии. Повторяю, все, что противоречит этим законам, – неверно. Иначе бы наш мир не существовал.

Общественные отношения также развиваются по определенным законам. У них есть такие же фундаментальные законы, как и в природе. Не вдаваясь сейчас в подробности и доказательства, которые приведены мной в монографии «Общество: прогресс и сила (критерии и основные начала» (М.: Изд-во ЛКИ, 2008), хочу здесь лишь повторить определение Прогресса и краткие формулировки двух фундаментальных законов общества.

Прогрессом является дельта жизни, что есть разница между тем, сколько отпущено человеку природой (законами неорганического и органических миров), и тем, сколько он реально (актуально) проживает благодаря своим знаниям, или негэнтропии.

Первое начало общественного развития, или закон общественной силы: сила общества (человечества) неуклонно возрастает со временем. *Второе начало общественного развития*, или закон общественных знаний: чем глубже и шире знания человечества, тем сильнее его сопротивляемость Второму закону термодинамики. Или, короче: чем глубже и шире знания, тем меньше энтропии.

Второе начало удлиняет дельту жизни человека, вступая в борьбу со стрелой времени, отраженной во Втором законе термодинамики. Это негэнтропийный закон, противостоящий закону смерти. Закон возрастания энтропии и есть закон смерти.

Любые утверждения, противоречащие указанным двум законам общественного развития, являются ложными, и действия на основе ложных посылок означают действия против прогресса, иными словами, против человечества.

Из таких посылок вытекают ряд тезисных положений относительно Искусства. Они еще не систематизированы, но все они взаимосвязаны по своей внутренней сущности.

«Основное течение» современного искусства не является искусством, а представляет собой бизнес-деятельность, и, с одной стороны, отражает историческую

деградацию буржуазных обществ в сфере культуры, а с другой – само есть суть этой деградации. Это «течение» враждебно красоте и подлинному художественному творчеству, примитивно как по форме, так и по содержанию. Объективно оно направлено на уничтожение человечества, является союзником закона смерти. Следовательно, все участники данного процесса являются **преступниками** перед человечеством.

Искусство является частью силы всего общества, и его функция – усиление общей силы общества. Такую функцию оно может исполнить только тогда, когда в его произведениях воплощаются одновременно красота, добро и истина (другими словами: эстетика, этика и наука[xiii]).

Сила искусства (артэбия) в специфической форме познания бытия в конечном счете объективно нацелена на продолжение человеческого рода и увеличение дельты жизни человека.

Красота – это категория эстетики, отражающая истину, выраженную художественными средствами.

Идеал в искусстве – это конечная цель воплощения красоты, к которой должен стремиться творец при создании своего произведения;

Чувства и рассудок не должны отрываться друг от друга, только их единство порождает произведение искусства.

Форма и содержание взаимообусловлены. Содержание без формы – это плакат, пропаганда. Форма без содержания – абстракция, оторванная от бытия.

Искусство – это идеология, т.е. формирование ценностей и идеалов общества. Например, идейная суть картин Дали – разврат, вседозволенность, извращение, садомазохизм. Идеология концептуалистов – примитивизм, уничтожение смысла красоты, утверждение и возвеличивание уродства и примитивизма.

Художник не просто творец, он борец. Задача подлинного создателя не отражать себя, а влиять, воздействовать на окружающий мир. Подспудно большой художник думает об этом всегда. Это значит, что своим творчеством он способствует торможению закона возрастания энтропии, тем самым увеличивая дельту жизни как всего человечества, так и конкретного индивидуума.

Валентина Бэттлер – художник и поэт

Теперь возвращаемся к Валентине Бэттлер, к ее картинам и стихам. Хочу обратить внимание читателей, что упомянутая выше ее книга издана не в формате альбома, как были изданы предыдущие ее произведения[xiv] (дать сноску), а именно книги, или

альбома-книги. Это неслучайно. На этот раз автор обращает внимание читателей именно на стихи, большинство из которых неразрывно связаны с конкретными картинами. Стихи к картинам – это, во-первых, традиция китайской живописи, в жанре которой работает художник, а во-вторых, это вызвано тем, что стихи и изречения поясняют суть изображенного. Художник обращается еще и к интеллекту, а не только к чувствам зрителя, делает его активным интерпретатором увиденного. Как говорит Валентина, это «сверка нравственных часов». Интересное сравнение. Стихи сопровождают и ее европейские сюжеты, которые могут, на мой взгляд, существовать и отдельно от картин.

Стихи, написанные к серии работ «Над былью», посвященной Рахманинову, или к циклу «Кармен», совершенно самодостаточны как поэзия, но здесь художник хочет показать их связь еще и с музыкой, что дает ощущение трехмерного действия, вовлекающего все виды чувственного восприятия, когда в единстве сливаются живопись, стихи и музыка. Крайне редкое явление в искусстве.

Сразу же хочу оговориться: при анализе картин я не берусь рассуждать о технической стороне китайской живописи. Хотя кое-что я об этом знаю, но главным образом из статей самого автора о китайском искусстве. Кого интересует эта часть творчества, могут прочитать статьи Валентины, помещенные на странице сайта «Над былью»

Что касается стихов, то хотя в этой области у меня знаний чуть больше, чем в технике живописи, тем не менее я опять же не собираюсь их анализировать в литературоведческом смысле: разбирать, где хорей, анапест, а где брахиколон.



Упор будет сделан на то, что я вижу в картинах и стихах Валентины Бэттлер, как они воздействуют на меня, и насколько они соотносятся с теми положениями, которые я высказал выше.

Для примера берем первую картину, помещенную в книгу. Она называется «Бамбук». Если я не знаю смысла этого растения, я просто наслаждаюсь изяществом его изображения, его линиями и сцеплением различных частей бамбука, красотой пересечения листьев. Если же я знаком с китайской культурой, то бамбук у

меня должен вызвать ассоциацию мужества и стойкости, дружбы и несгибаемости. Сами мазки настолько энергичны и стремительны, что от них остается полупрозрачный полетный след, некое присутствие силы. Жизнь в этот символ вдыхается стихами, сопоставлением растения с его символическим значением: «Взгляни, как стремителен стебель, /как с мыслью он ясною сходен» – это же про ясный мужской ум. «Украшен изяществом листьев, /как девичий стан грациозен» – звенящая скромность мужества, красоты и гармонии. Сколько достоинств видит художник-поэт в этом несгибаемом символе мужества, символе мужской чести, дружбы! «Ты сядь у заросшего пруда, /Послушай листьев шуршанье, /Хмельного вина выпей чарку, /Любуясь природы созданием». Это же гимн доверию и дружбе, главной сути того, что есть Человек. А всего-то и нарисовано – бамбук.

Все картины, помещенные в книгу, – это олицетворение гармонии формы и содержания. Обычно зритель обращает внимание на форму, поскольку именно форма в первую очередь бросается в глаза. Но содержание картины еще не постигнуто. Последнее требует знания сюжетных символов. Например, для европейца хризантема – просто красивый цветок, для китайца это не просто цветок, а цветок, олицетворяющий мудрость, долголетие и благополучие. Лотос – символ чистой и нежной красоты, красоты женщины. Чтобы понять смысл этих символов, на помощь опять приходят стихи.

Дело в том, что каждая картина, как и любое явление, выражаясь языком Гегеля, проявляет себя как «вещь-во-вне», пряча свою суть как «вещь-в-себе». Чтобы распознать целостность, недостаточно лицезреть только внешнее проявление: когда работает только простое созерцание, оно часто бывает обманчивым. Только благодаря разуму происходит постижение смысла, познание глубины и сути явления. (По Гегелю, когда субъект растворяется в объекте, тогда происходит познание этого объекта или вещи.) Как раз стихи к картинам – это и есть «вещь-в-себе», то есть суть картины, но вынутая из ее чрева постижением разума и превратившаяся в «вещь-во-вне». В этом качестве она первоначально поддается «созерцанию-прочтению», а затем после осмысления возвращается в свое лоно уже вместе со зрителем, позволяя последнему объединить суть и проявление в единую познанную целостность. Автор ведет зрителя к пониманию, это то, что она называет «сверкой нравственных часов». В результате вещь познана в полной ее гармонии, что позволяет зрителю включить как свои чувства, так и разум. Происходит обогащение зрителя на психологическом уровне, вызывающее эстетическое чувство красоты.

Неискушенный читатель подумает, что я искусственно усложняю процесс понимания картин Валентины, которая сама, возможно, так не рассуждает. Уверяю

вас, рассуждает. Хотя многие художники в принципе могут и не осознавать процесс понимания результатов своего творчества. Однако на подсознательном уровне они сами производят этот процесс.



Вернусь к «Хризантеме», к которой предпослано такое простое двустишие:

Склонясь, как целомудренная дева,
Спокойна, величава хризантема.

Напомню, что хризантема символизирует мудрость. В этом двустишии схвачен целый пласт человеческих отношений в обществе. Величие не требует ни суеты, ни крикливости. Оно скромно (признак силы), целомудренно (признак целостности). Восточная идея красоты и мудрости в корне противоречит современному буржуазному понимаю этих символов, когда все напоказ и чтобы во всех журналах. Это маленькое двустишие – философская противоположность целому пласту современного общества – петушиным боям «celebrity». И усиливает эту идею художественное исполнение с бросающейся в глаза красотой очертания этой скромности. Эта целостность выражена в художественном исполнении соединением Инь и Ян (картина написана в строгом соответствии с китайскими канонами) – мягкости цветка и жесткого и уверенного обрамления.

Помните цитату из Гегеля: в этой картине со стихами схвачены все его требования: и «красота внешнего облика», и «ясность содержания», и гармония человека с природой, и, что немаловажно, нравственная позиция художника-гражданина.

Берем другую картину – «Лебединое озеро», кстати сказать, технически выполненную в особой,



изобретенной автором технике, которая в свое время заинтриговала китайских художников в Шанхае[xv]. Стихи к этой картине – классическая иллюстрация диалектического закона единства и борьбы противоположностей. Причем художник в отличие даже от некоторых философов понимает, что Добро и Зло хотя и «два врага», но они едины, «как друга два», т.е. не могут существовать друг без друга! Для меня было удивительно, что такое написала женщина, для которых обычно чуждо абстрактное мышление, тем более диалектическое. В этой картине Добро и Зло столкнулись не внутри лебединой души, а как внутреннее противоречие между лебедем и внешней средой. И несмотря на философское единство противоположностей, взаимодополняемость «врага» и «друга», черного и белого, лебедя и злого рока (штрихи в виде птицы в правом верхнем углу), технической мягкости оперенья лебедя и жесткости штриха «врага», меня поразил вывод: «Но мне в душе их не сомкнуть, /Мне лик их разен, /разна суть». Это этический вывод художницы, ее нравственная суть. Вот вам и very beautiful – реакция простого американского зрителя. Да и всех, кто не осознает глубину философской части работ Валентины Бэттлер.



А вот еще одна картина – «Богомол и розы». Эта картина сразу же привлекает внимание к ярким розам, помещенным сверху. Не сразу замечаешь богомола на ветке. Он как-то вообще стоит особняком, как бы держа равновесие левой довольно густой части картины. Как на весах взвешиваются два действующих лица – Роза и Мantis. Это маленькое существо изображено не в обычной для него позе, а вертикально. Чувствуешь, что между розой и богомолom происходит какой-то диалог. И стихи, конечно же, раскрывают поразительную философскую картину. Оказывается, богомол лез по ветке для войны с тем, кто заслонил ему его жилище. И вдруг начинается трансформация: его враг превращается из Кто (действующего лица) в Что – в явление. Из простой суеты за выживание вырастает образ Красоты (Розы), которую этот червяк полюбил и которая открыла ему «тайну». Путь к варварству был остановлен любовью. В «уста» розы автор вкладывает слова в безличной форме, как закон: «Что назначено ей красоту охранять до срока». И уже

дальнейшее его поведение будет определяться разрешением тайны, которую ему раскрыла роза: красота цветет только для тех, «кто пройдя по шипам, /не боясь дойдет до истока». Другими словами, суть картины, поясненная в стихах, может быть интерпретирована как сила любви, останавливающая даже варвара-воина и облагораживающая его сердце. Интерпретация может быть и иной: только труд откроет человеку истину и красоту. Здесь важно, что картина и стихи толкают человека на размышления о силе красоты, воздействующей даже на примитивные существа с их прагматическими целями.

Картина – «Бамбук и птичка». Всего две строчки:

Дороже мне любого самоцвета
Бамбук, смешная птичка и луч света.

Автор так прокомментировала эти стихи: «Это мое жизненное кредо, то, что я ценю в жизни: Бамбук – дружба, верность, негибаемость; смешная птичка – юмор, умение подняться над суетой; луч света – сама жизнь».

У меня же возникла ассоциация хотя и похожая на этот ряд, но несколько другая. Для меня бамбук – мир растений, птичка – мир птиц и животных, луч света – неорганический мир. В мозгу же сложилось единение трех миров, составляющих гармонию бытия в восприятии человека. И, естественно, эстетическое наслаждение от художественной стороны образа, его технического исполнения.



Картина «Гейша». Нужно вчитаться в это хайку – японское трехстишие. Понять ассоциации, вложенные в несколько слов. Для автора, наверное, это естественно – японский сюжет, японский и стих.

Панцирь улитка надела,
Форму душа приняла.
Ранняя осень.



Японские хайку для незнакомых с японской культурой трудно оценить, поскольку в них заложено множество нюансов, ассоциаций, аллюзий, коннотаций, порожденных японской культурой. Но в данном случае, как ни странно, сама картина объясняет смысл стихов. Глядя на склоненную женщину, даже похожую на улитку, затянутую туго в кимоно, наподобие панциря, видишь, как скована этим панцирем-кимоно душа этой женщины. «Форма японской души» – это культура. А мораль картины – Ранняя осень (в переводе на английский автор дала свое значение: Youthful autumn – молодая осень). Объем этих двух слов удивителен: молодая гейша уже в раннем возрасте познавшая все, но смиренно и грациозно встречающая закат своей юной души без слез и внешнего проявления. А у зрителя сжимается сердце.

Хочу отметить, что это стихотворение на английском языке позволило Валентине Бэттлер занять место в призовой тройке англоязычных поэтов США.

Наконец, не могу не выделить уникальную картину, потрясшую меня именно в сочетании со стихами. Это – «Каллиграфия лотоса». Меня всегда поражает, как Валентина чувствует ритм картины. Если это кредо, то афоризм, если японский сюжет – то хайку или иной стиль восточного стихосложения, а здесь ...

Каллиграфические знаки,
качаясь лотос сочинял.
И долгоногую поэму
красивым почерком писал.
Чуть изогнувшись, превращался
в любовь, красу и чистоту.
Беззвучным гимном разливался
цветок, растущий в высоту.

Не буду комментировать эту картину, но прошу обратить внимание, что картина как в зеркале отражается в стихах. Каждая строка соответствует соответствующим изгибам линий лотоса. Я никогда не встречал ничего подобного.



И так можно воспринимать каждую картину с китайскими сюжетами и символами, они неразрывно слиты со стихами. Несколько иначе понимаются картины с европейскими сюжетами. Как я мельком упомянул выше, стихи, которыми они тоже сопровождаются, могут иметь и самостоятельное значение. Эти картины, как и все созданное Валентиной Бэттлер, написаны по китайским канонам, тоже обогащены китайской символикой. Но европейский зритель обращает внимание на сам сюжет, не замечая техники, метода. Хотя именно эта техника делает картины неповторимыми[xvi]. В китайской живописи, а это язык выражения, а не изображения, тут ничего нельзя подправить, нужно БЫТЬ. Мне пришла в голову мысль: ведь никто и никогда не заказывал копии картин, написанных в китайском стиле, а картин, написанных маслом, даже копии великих художников, – это нормальная практика. Потому что китайская живопись неповторима.

В стихах Валентины Бэттлер есть специфика: в картинах с китайскими сюжетами она поясняет суть картин, поэтически расшифровывая символику. В них она выступает как гид, часто отстраняясь от собственных интерпретаций. В стихах же с европейскими сюжетами она сама становится частью своих стихов. Она не боится показать ни своего восхищения сюжетом картины («Танец мечты», «Фламенко»), ни своих суждений («Паганини») и даже осуждений («Розово-голубой Париж»).

В книге, вышедшей до персональной выставки в Нью-Йорке, помещены некоторые стихи, отделенные от картин, хотя речь идет об одном и том же сюжете. На выставке же стихи и картины снова слились в единство. Я спросил Валентину: «Почему?» – Ответ очень простой: «Раньше не были готовы».

Хочу обратить внимание, что новые работы автор не классифицирует как китайскую живопись. Это – живопись тушью, поскольку изменились динамика, напряжение, смысл, расположение в пространстве. Внесены некоторые другие технические элементы. Все эти работы расположены на ее сайте www.valentina-battler.com



Меняется и насыщенность стиха, но остаются ассоциации. Картина «Король Лир» имеет второе название – «Возмездие», стихотворение написано трехстишьем, терцинами. Это явный отсыл к «Божественной комедии» Данте и возмездию за несправедную жизнь.

«Моцарт. Зависть» – классический сонет шекспировского ряда. Стройность и ритмический

рисунок напоминают музыку гениального композитора своей изысканной, хрустальной формой фразы. Причем оба стихотворения по своей философской мудрости вполне сопоставимы со своими гениальными предшественниками. Обращаю внимание на особенности этой картины, где оптимально выявлено всё главное: здесь и заказавший реквием человек в черном плаще; пересекающий его как муза символ, связанный с «Волшебной флейтой» – последней оперой Моцарта; сам Моцарт – слышащий музыку; свет, разливающийся сверху на его ноты; образ зависти как могильная маска. Многозначно изображена свеча, которая для Моцарта – свет, а для маски-зависти она же выглядит могильным памятником.

Но вот новое явление – серия картин, объединенных названием «Над былью» (Посвящение С. Рахманинову). К этой серии предпослано важное вступление автора, в котором она выразила суть музыки русского композитора (в скобках хочу отметить, что сама автор музыкант по образованию и профессии) и ее толкование этой музыки в живописи. Меня поразило ее толкование Ада и Рая – совершенно отличное от того, что всем известно из обычных интерпретаций. Не буду пересказывать, а предложу читателю самому найти картины со стихами либо на ее сайте, либо здесь же на сайте на странице «Над былью». Уверяю, это вас сильно удивит. Серия состоит из 15 картин. По своему исполнению они напоминают некие фантастические фрески, а ассоциативно – ад «Божественной комедии» Данте. Кстати, и сами стихи хотя и написаны в духе усеченной формы английского сонета, но в большей степени по содержанию все-таки напоминают дантовские круги. Хочу отметить, что последние строки каждого стиха (двустрочье) – это суть, вывод, этический смысл каждой картины.

Обобщая, хочу заметить, что в картинах с китайскими сюжетами В. Бэттлер отражает жизнь, проникая в восточную философию и не навязывая своей воли. В картинах с европейскими сюжетами – отражает, эмоционально насыщает нравственными вопросами, проявляет себя и предлагает разделить ее представление о жизни. А в серии «Над былью» она активно участвует в борьбе Добра со Злом. Более того, она вынуждает зрителя принять чью-то сторону. Причем делается это в динамике, через сюжеты и стихи. Поначалу констатация явления «Противостояния» Добра и Зла. Затем различные проявления Зла в аду и, казалось бы, постоянное смятение Добра перед ним. Но в конце чуть ли не каждого сонета дается подсказка, мудрое умозаключение, вооружающее Добро. Многие же из них звучат как афоризмы:

* * *

В двойном кольце воюют Ночь и День,
Где больше света, убывает тень.

* * *

Чтоб в прах не превратилась жизни нить,
Злодея в душу не пускай гостить.

* * *

И в этой слитности досуга нет,
И чем любовь сильнее, тем ярче свет.

* * *

Родные братья – страх и слепота
Всегда желанны там, где тьма густа.

* * *

Хотя я уже писал о творчестве Валентины, но всегда, и здесь в том числе, хочу подчеркнуть, что ее творчество – это разящее оружие против современного антиискусства в форме концептуализма, формализма и прочих расчеловеченных «измов».

Эту статью я написал сразу после Нью-Йоркской выставки Валентины, где услышал некоторые вопросы к ней, которые практически всегда задают обычные зрители и западные журналисты, включая побывавшего на выставке журналиста с «Голоса Америки»: «Почему именно китайская техника? Разве нельзя все это выразить по-европейски?»

Ее ответ: «Это очень просто, точно так же, как если бы человек изучал физику или химию. Это предмет, который я люблю и сделала его профессией. ... Там нет лжи, глупости и формализма... Сам предмет неисчерпаем... китайская живопись – это художественный язык, который сочетает в себе неповторимое письмо, поэтическую ритмику, музыкальное дыхание и фразу, гармонию восточной философии. Элегантность, правда, художественный смысл – это то, что мне близко...»

В заключение хочу сказать, что «основное течение» в художественной практике современности находится в агонии, но не сдаётся из-за своей массовости. Примитивизм или просто абстракция уже стали инструментом деградации целого художественного поколения, будь то в Европе, в Америке или даже на Востоке, где *авангард*, как кодовое слово, как приманка, как пропуск на пир денег, проникает в кровь и разъедает мозг и душу, делая из людей шаблоны. Закон смерти в искусстве явно различим.

«Желание чистоты и света» было одной из причин обращения В. Бэттлер к китайской манере живописи. О других причинах она сама подробно написала в своих статьях, также представленных в книге и имеющих самостоятельное искусствоведческое значение.

В моменты деградации общества, отражением которой является и деградация искусства, неизбежно появляются «лучи света в темном царстве»: с одной стороны, чтобы осветить эту тьму, с другой – чтобы показать людям иной путь развития, путь, ведущий к свету, к красоте, к истине, ко всем тем вещам, которые сохраняют человечество и двигают его дальше по пути прогресса. Так было в Средневековье, так было на ранних стадиях капиталистического развития, так происходит и сейчас, когда капитализм становится *посткапитализмом*, за которым грядет новое общество. Конечно же, В. Бэттлер не одна. На общем фоне деградации то там, то здесь, особенно в странах Дальнего Востока, появляются подлинные художники, творцы красоты и истины. У всех свой почерк, свое видение мира, но этот почерк осмысленный, целенаправленный.

Чем бессмысленнее, чем более искорежена жизнь, отраженная в современном искусстве, тем сильнее, пронзительнее должно быть противодействие красоты, гармонии, мысли. Творчество Валентины Бэттлер в полной мере отвечает этому требованию.

Олег Арин
04.10.2011.

[i] В связи с этой выставкой см.: Victor Bennett Forbes. Chinese Painting with Russian Soul. The Delicate Power of Valentina Battler. – Fine Art Magazine, Fall 2011, p. 12-13.

[ii] Русские почему-то предпочитают это «течение» обозначать английским словом «мейнстрим».

[iii] Я долгое время избегал термина «буржуазные ученые», пока окончательно не убедился в их идеологической зашоренности и постоянном искажении взглядов классиков марксизма.

[iv] Кстати, для антисоветчиков, критикующих тезис Ленина о «партийности литературы». В «Истории эстетики», так же как и в других аналогичных работах буржуазных авторов, даже не предпринимается попытка проанализировать марксистские взгляды на искусство и эстетику, хотя бы с позиции критики. Вот вам и объективность буржуазной мысли! В то время как марксистская литература постоянно анализирует достижения буржуазной мысли в любой области, включая эстетику.

[v] Oxford Companion to Philosophy. Ed. by Ted Honderich. Oxford Un-ty Press, NY, 1995.

[vi] Whitham, Graham and Grant Pooke. Understand Contemporary Art. London: Hodder Education, 2010.

[vii] History of Beauty. Ed. by Umberto Eco. NY : Rixxoli, 2004.

[viii] Thompson, Donald M. The \$12 million stuffed shark: the curious economics of contemporary art. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

[ix] Кант И. Сочинения. В 8-ми томах. Т. 5. М. : Чоро, 1994.

[x] Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х томах. М.: Искусство, 1968, 1969, 1971, 1973.

[xi] On Ugliness. Ed. by Umberto Eco. NY: Rizzoly, 2007.

[xii] Ницше Ф. Сочинения в 2 т. М.: Мысль, 1990.

[xiii] Двух последних категорий здесь я не касаюсь, а просто фиксирую, что по своему происхождению и конечной цели все три категории единое целое.

[xiv] Ван Люши. (Валентина Бэттлер). Это - душа моя. Москва: CTC-Capital-8, 2000; Ван Люши. (Валентина Бэттлер). Рифмы и образы. Москва, 2003; Wang Liushi. (Valentina Battler). Symphony of Ink. London, Paris, Moscow, 2006.

[xv] Один из вариантов этой картины был взят в музей имени Wu Changshuo в Шанхае.

[xvi] Для информации: китайскую технику невозможно повторить. Можно скопировать сюжет, но нельзя воспроизвести повторно суть мазка. Примерное сравнение: можно бесконечно повторять стихи Пушкина, но скопировать Смоктуновского, читающего Пушкина, нельзя. Любая копия тут – пародия. Нужно быть Смоктуновским – генетика, образование, жизнь, – чтобы так выразить Пушкина.

Вторая часть статьи с небольшими редакторскими изменениями была опубликована: «Восточная коллекция». Осень 2013; «Азия и Африка сегодня». 2013, № 12.