



Ю.И. Ермилов

Арт-теоретик, художник, иконописец, теолог,
преподаватель Ивановского художественного училища
им. М.И. Малютина

«Изо» и социум. Проблема существования изобразительного искусства в современной среде

В статье рассматривается широкий круг вопросов, связанный с состоянием изобразительного искусства в современном обществе и в ближайшей временной перспективе, с проблемами его адекватного понимания и более широкого распространения в индивидуальном пространстве.

Ключевые слова: художник, живопись, изобразительное мышление, сакральность, визуальный образ, социальное поле.

Что такое живопись или графика, знают все. Если с действительным интересом спросить любого грамотного человека, нужно ли изобразительное искусство, он, скорее всего, ответит, что в принципе нужно. Но если попытаться узнать, нужно ли оно ему ЛИЧНО, то есть у себя в доме, то большинство ответит отрицательно.

Этому способствует ряд самых разных причин. Начиная с эпохи Возрождения понятие «художник» обретает иной смысл, нежели раньше. Если еще совсем недавно он был одним из ремесленников не самого высокого ранга и почитания, то теперь он стал создателем духовных раритетов, которых раньше вообще как бы и не было. Новые произведения мастеров кисти и резца были предназначены в первую очередь для обладания оными меценатом, а общественное назначение этих же самых произведений не мешало им принадлежать определенному лицу. Время Ренессанса перестроило все духовные и материальные структуры человеческого сознания не только и не столько в форме выражения, сколько в принадлежности явления или предмета к определенной атрибуции с совершенно неизвестной доселе точки зрения. Произошло как бы естественное причисление художника к ядру социального мира со всеми его модами и временными тенденциями. Художник действительно вошел в социальное

поле в качестве одного из ведущих его создателей, выполняя свою специфическую работу на уровне повышенной общественной ответственности. Это значило и значит, что средневековое восприятие изобразительного искусства видело в нем лишь своего рода символический фон и целый ряд чисто «рабочих» атрибутов, поэтому и не требовало от мастера никакой политической ответственности или грамоты. Теперь художник как гражданин стал на две ступени выше. Прежде всего - знаковым смыслом творчества и его общественным звучанием. Его работа превратилась из высокотехнического ремесла в духовно-интеллектуальный процесс с элементами профессионального мастерства. Тогда и появилась противоестественная, но ставшая как бы законной, традиция рассказывать картину или скульптуру. Подобная практика противоестественна именно потому, что никакую картину рассказать или описать нельзя в принципе. Но именно так рождалось будущее искусствознание, что и нанесло ему в итоге удар, от которого оправиться до сих пор очень трудно. Кстати, некоторые всемирно известные художники недавнего прошлого очень любили рассказывать картины, особенно свои, что было отчасти оправдано их литературно-сюжетным устройством.

Литературный знак, который доселе не вторгался ни в какое художество, стал очень

быстро его определяющим атрибутом. Конечно, произведение искусства жило своей визуально-образной жизнью, но его признание, бытие и статус уже жестко зависели от слова. С приходом изоциренных и почти научных методов изображения природы, художник столкнулся с проблемой описания его заведомо неопишуемого труда. Закономерно явилось целое сообщество описательных систем и способов для картин и скульптур, с которыми мастеру «изо» приходилось считаться и учитывать возможность будущей вербализации сотворенного им. Так рождалось внутренне компромиссное искусство, вынужденное подтягивать свои, чисто визуальные, образы к литературной их интерпретации «нехудожественными» специалистами.

Очень быстро это правило вошло в норму. И хотя художники продолжали творить преимущественно в соответствии с изначальным божьим даром, то есть посредством чистого изобразительного мышления, им приходилось оставлять смысловой «зазор» для более легкой возможности литературно представить себя миру.

Так возник симбиоз слова и изображения, где само художественное «нечто» приобретало реальную и придуманную ценность только благодаря слову. Причем, само слово не стремилось развивать свои смысловые и выразительные возможности для более точного и тонкого проникновения в суть художественного раритета, а топталось почти на одном месте, медленно изменяясь вместе с языком народа и страны.

Но это же немощное и преимущественно непрофессиональное и эмоциональное слово сделало картину или скульптуру более нужной и желанной для людей, то есть обеспечило общественную значимость самого художника и его труда. На протяжении пяти столетий мастер кисти и резца не задумывался над тем, нужен ли он обществу, потому что его положение в государстве было обеспечено и специальным образованием, и коллекционно-музейной работой, и активной наполненностью бытового пространства произведениями искусства. Картины ведущих мастеров стоили дорого, их приобретали лишь обеспеченные. Тем не менее, более непритязательная и бедная публика старалась тоже иметь дома подлинник или хорошую копию известного мастера. То есть изобрази-

тельное искусство, кроме своих крупноформатных произведений было обращено к людям в прямом смысле слова. Подобная ситуация характерна для Европы семнадцатого столетия и для более поздней России.

Через пятнадцать лет после октября в СССР был декретирован единый Союз художников и единый творческий метод - социалистический реализм. Весь советский период художники страны - члены союза имели право продавать через художественные салоны лишь этюды и натюрморты. То есть «простой советский человек» мог претендовать у себя в доме только на художественную «кухню». Подобная ситуация возникла как бы естественно, и уже в процессе ее становления и перехода в своеобразную традицию получила условно-юридическое оправдание: подлинный советский художник должен быть явлен наибольшему числу людей, а это возможно лишь через регулярные выставки, которые смогут посетить все любители искусства и просто любопытные. О картине в доме не может быть и речи. Не будем вдаваться в реальные причины возникновения подобного, явно странного правила, которое злостно нарушали подлинные знатоки, становившиеся коллекционерами. Но даже самые недалекие мастера прекрасно понимали, что подобное отношение к искусству делает его закрытым от людей, и все претенциозные речи на тему: «Искусство принадлежит народу» на самом деле всерьез и надолго решают приоритетную проблему насильственного отчуждения произведений искусства от человека в его личной и частной жизни. Тогда же была введена уголовная ответственность за продажу автором своего произведения частному лицу. Продать картину или этюд мог только член союза художников через государственный салон, пройдя худсовет. Подобные «произведения» почти никогда не вызывали интереса даже у тех, кто имел средства их приобрести без особых финансовых проблем.

Сейчас ситуация юридически резко изменилась. Художнику можно почти все, что было совсем недавно запрещено. Но он так и остался вне поля личных эстетических или духовных интересов большинства людей. Стойкая память о его обязательной недавней социально-политической вписанности в жизнь страны делает его гражданскую репу-

тацию сильно подпорченной и нереабилитируемой. Отчуждение массы людей от изобразительного творчества приобретает почти естественно-биологический характер скрытого политического протеста. Люди сторонятся возможного нравственного обмана, содержащегося в картине или графическом листе, хотя даже отдаленно не представляют себе реального смысла и ценности любого изобразительного раритета.

Художественное мышление возникло вместе с рождением человеческого сознания. Древнейшие библейские заповеди несут отголоски этого изначального мировосприятия. Когда приходится искать точного перевода фразы: «Возлюби господя Бога всем сердцем твоим, всею душою твоею и всем разумением твоим», то «разумение» приходится заменять «существом» или даже «сущностью», хотя и эти термины далеко не адекватны исходному слову. Речь идет о древнейшей форме мироощущения, которая заключена не в голове или сердце, а во всем существе человека. Художественное делание - самый древний объективный след человеческого мышления, не расчлененного на составляющие части. Именно оно позволило осваивать красоту Божьего мира, одновременно создавая ее как бы из ничего. Если внимательно взглянуть в древнейшие орудия из кости и камня, то можно увидеть в них не только красоту оптимальной простоты форм, но и ум этих форм, неотделимый от их рабочей и пассивной функции. Каменный нож не только функционально красив, но и прекрасен в своей нерабочей ипостаси. Это связано с тем, что доисторический изобретатель и дизайнер был, прежде всего, художником. И его освоение материала, которое в наши дни неудачно прозвали эстетическим, происходило одновременно и неразрывно как поиск максимально практичной утилитарной функции вместе с его внешней красотой. То, что по ошибке или недоумию некоторые исследователи именовали украшением, на самом деле было прямым освоением и созданием магии любого предмета, который в древности не мог быть не сакральным. Доисторическое человечество жило в освященном пространстве, в котором не было места пустоте без смысла и знака. Поэтому, хотя начальным ремеслом овладевал практически каждый, всегда была малая часть людей, особо одаренных к со-

зданию совершенно новых, более сложных и значимых предметов и форм.

Археологические раскопки наглядно показывают, что в любых древних слоях содержится значительно больше произведений чистого искусства, чем собственно орудий и предметов быта. И хотя понятно, что названные предметами «чистого» искусства раритеты не были просто украшениями и имели сложнейшую магическую функцию, становится ясно, что не хлебом единым и тогда жил человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих в форме предметов, мыслимых чисто изобразительно, и обретающих священную материальную форму.

Социальная функция художника древности была одним из продолжений его повседневной сакральной работы, поэтому он не был поденщиком или наемником, а творил буквально саму жизнь, из которой рождалась неотчужденная красота.

Время изменило статус этого древнего священнодеятеля, превратив его в мастера, искусство которого можно было оценить отдельно от предмета или явления, представляющего объект его творческих возможностей. Но и тогда он был творчески независим, хотя и был ограничен канонами и жесткими правилами. То, что сейчас без разбору именуют прикладным искусством, на самом деле никогда в культурной древности не было чем-то подручным или необязательным. Любое художественное изделие просто не могло быть десакрализованным.

Постренессансное время сделало из художника капризного и самостийного мастера, интересующегося лишь своими индивидуальными эстетическими позывами, зависимыми от звучащего одобряющего слова, и с этим словом связанными намертво. Круг любителей искусства сложился определенно и достаточно широко, число любящих искусство и реально нуждающихся в нем оказалось достаточным для поддержки существования сравнительно большой группы художников.

Девятнадцатое столетие - последнее реальное пространство востребованного изобразительного искусства. В двадцатом веке, особенно к его концу, количество реально нуждающихся в «изо» вдруг резко сокращается и сейчас уже составляет ничтожную часть общества, не играющую в нем никакой

роли, ни политической, ни культурной. Хотя количество самых разнообразных выставок увеличивается чуть ли не в сотни раз. Их посещают преимущественно сами художники, очень редко - отдельные любители «со стороны». Но возникла и совершенно новая, доселе неизвестная ситуация в мире любительства: громадное число людей хочет заниматься рисованием «всерьез», совершенно не обращая внимания на полное отсутствие у себя необходимых способностей. Спрос рождает предложение. Количество студий для взрослых и детей стало столь велико, что может принять всех желающих. Нечто подобное происходит во всем цивилизованном пространстве планеты. «Выпускники» этих студий никогда не посещают выставки или музеи: их интерес лежит в совершенно иной плоскости и не затрагивает исторического культурного ареала, имеющего непреходящую ценность. Их нельзя поставить рядом и с непрофессиональными художниками «наива» и «примитива», которые активно посещают музеи и выставки и не представляют себя вне культуры. Даже формально являясь изображением чего-либо, произведения подобных «специалистов» настолько далеки от художественного осмысления мира, что представляют собой своеобразное антиискусство. Руководители студий дают своим подопечным продуманно безвкусные и бессмысленные образцы для копирования, не имеющие ни духовной, ни стилистической ценности, и эта заведомая ненужность является определяющим стимулом их «творчества». На работах студийцев нового толка лежит яркая печать массового, почти конвейерного производства, не позволяющего хотя бы приблизиться к маленькому изобразительному открытию.

Археологи имеют еще меньший круг почитателей, чем художники. Но ни у кого из внешнего «неархеологического» мира не возникает мысль об их никчемности, ненужности, потому что их научная этика и бескорыстие вызывают искреннее уважение самых разных людей. Немногие всерьез и адекватно понимают великую значимость археологии для реального осмысления мира и его истории, но интуитивно чувствуют причастность этой редкой профессии к судьбам грядущего

жизнеустройства. Археологов не упрекают в разбазаривании государственных средств. Подобная мысль по отношению к ним просто нелепа.

Художники как духовно-социальная масса не сумели обрести в России «археологическую» репутацию. Они пропустили длительный период возможного эстетического и нравственного влияния на своих современников, сами оставшись при этом материально неустроенными и почти повсеместно бедными. Эта бедность не вызывает достаточного сочувствия только потому, что не имеет морального оправдания. Потому что те, кто когда-то решил лишить народ художественных раритетов, был не столь силен и многоумен, чтобы сделать это абсурдное и самоуничтожающее правило объективным законом творческого созидания.

Историческое вовлечение художника в гражданское поле государственного бытия на протяжении пятисот лет привело в итоге к его общественной деградации именно там, где декларировались социальные приоритеты. Замена реального изобразительного мышления на его мнимый литературный эквивалент привела к его нравственной амбивалентности в творчестве и профессиональной безответственности перед обществом. Чем ближе к нашему времени, тем дальше художник отошел от своего Божьего назначения. От создания чисто визуально осмысленных образов с нелитературным содержанием.

Сейчас очень тихо, но настойчиво появляется желание у все большего числа людей иметь дома подлинник изобразительного творчества «по мечте и сердцу». Недорогой. Небольшой. Но настоящий. Потому что третье чувство подсказывает, что в этом обладании подлинником заключена причастность невыдуманной человеческой душе. Это возможное возвращение к изобразительному искусству в его изначальном виде, без искусствоведческих выдумок и коммерческих эксцессов вернет «изо» в дом человека. И делает его быт намного богаче. И содержательнее во всех отношениях. А художник почувствует, что он нужен не только самому себе.

©Ермилов Ю.И., 2021