

УДК 130.2; 711.168; 7.017.9

Е. Г. Соколов

Санкт-Петербургский государственный университет

«МОНТАЖ» МАССОВОЙ ИНДИВИДУАЛЬНО-УНИКАЛЬНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ

Анализируются процессы и тенденции, которые стали существенными и определяющими при формировании целостности человека в современном мире. Важнейшее значение имеет «монтаж» идентичности посредством обустройства жизни, т. е. тех форм повседневности, в частности художественной ее проработки, благодаря которым и манифестируется уникальная совокупность отдельного человека. Показательно, что художественная проработка отдельных сегментов «среды обитания», их учет и массовое производство совсем не обязательно влекут за собой тотальную унификацию и стандартизацию, но, напротив, могут являться лишь этапом формирования неповторимой индивидуальности каждого.

Целостность, дискретность, человек, городская среда, место жительства, производство жизни, художественная проработка, массовость, уникальность

Тотальная стандартизация нормативов жизнеосуществления, начавшаяся в европейской культуре еще на заре нового времени, благодаря узакониванию общего для всех нормативного свода прав и обязанностей – альфы и омеги столь любимого ныне повсеместно гражданского общества – сама по себе ни бедой, ни катастрофой не является. Эта, в общем-то, неизбежная и вынужденная мера (людей на Земле становится все больше, им где-то и как-то надо жить, где уж радеть о неповторимости каждого), совсем не обязательно является фатальной угрозой индивидуальности и не влечет за собой столь же тотальное уничтожение экзистенциальной разнородности. Те ужасающе однородные обстоятельства жизни, в которых современный человек, в особенности горожанин, «обретает» свою самость, не узаконены уже самой концептуальной ставкой на массовое и стандартизированное производство и вовсе не ведут к утрате, а то и к забвению уникальности и целостности. Многочисленные антиутопические апокалипсические пророчества, столько распротранившиеся в прошлом веке, разумеется, не просто художественные «страшилки»: и сбывались, и распространялись по всему миру, и находили активных приверженцев и последователей-утвердителей. Безусловно, все это имело место: оболванивание людей, стремление всех подогнать под одну «линейку», заставить всех ходить (мыслить, рассуждать, желать, стремиться) «строеном» и всегда за все голосовать единогласно по указке тирана. Тоталитарные режимы – также не выдумка, но неприглядная реальность. Однако вот уже и социализм миновал, и вроде почти везде, не считая, разумеется, каких-то очень немногочисленных отдельных «заказников» (секты, организации, регионы, может быть, страны, уже не отгороженные «железным занавесом» от всего остального мира, но напротив, в него включенные в виде разнообразных сингулярных вкраплений), – свобода, равенство и братство, поднятые знаменами Великой Французской революции, должны гарантировать и, что важнее, обеспечить благоуханное цветение миллиардов неповторимостей. Так вот не только не обеспечивают, но даже и не гарантируют. Как ни печально это осознавать, но и вне тоталитарной антропологической узаконенной усредненности однообра-

зия становится все больше: везде люди одинаковы. А уж нынешний технический инструментарий, коим пользуются по всему миру, в еще большей степени ускоряет процесс нивелирования разнообразия. Резонно задаться вопросом: не вмонтирована ли сея тенденция – усреднение – в сам организационный принцип постулатов новоевропейского социокультурного конструкта? Вопрос, разумеется, риторический. Запущенный Гуттенбергом механизм монтировки масштабных комплексов любого уровня, свойства-качества и модальности из гомогенизированных дискретных единиц с неизбежностью привели к агрегатности, механицизму, системности и бухгалтерской калькуляции всей бытийной наличности. Тем не менее, при всем, казалось бы, торжествующем безумстве философско-атропологических аксиом (вроде утраты человека или дефицита реальности) и утверждении общемировых стандартов жизни в Африке живут африканцы, а в Латинской Америке – латиноамериканцы, весьма несхожие между собой по очень многим экзистенциально-фундаментальным параметрам. Внешнюю парадоксальность – невозможность при всей очевидности устремлений человека стандартизироваться – Л. Н. Гумилев в своей докторской диссертации «Этногенез и биосфера Земли» создавшееся положение описывает такой полукомической ситуацией: «Помню, когда я был ребенком и увлекался Майн Ридом, одна весьма культурная дама сказала мне: «Негры – такие же мужики, как наши, только черные». Ей не могло прийти в голову, что меланезийская колдунья с берегов Малаиты могла бы сказать с тем же основанием: «Англичане – такие же охотники за головами, как мы, только белого цвета» [1, с. 34]. И добавляет чуть далее, что ему понадобилось прожить чуть ли ни всю жизнь, чтобы осознать всю вздорность подобного утверждения. Эти слова были оглашены в 1973 г., но минувшие с тех пор полвека, период, когда был сделан «радикальный технократический скачок, перевернувший все и вся», на самом деле ничего не изменил, а посему столь же резонно предположить, что заданный вопрос – риторический лишь отчасти. Он в большей степени не констатирует создавшегося положения и не сканирует саму реальность «как она есть», он – наше понимание создавшегося положения, равно как и желание продолжать двигаться в этой мыслительной (научной, т. е. капиталистической) парадигме или определенной трактовке, и не более того. Таким образом, речь идет в первую очередь о самой стратегии выстраивания легитимного познавательного дискурса, каковым почитается дискурс научный, базирующийся на принципах логического позитивизма и системности. Однако «к началу 60-х гг. прошлого века стало очевидным, что методологический потенциал науки философии в той трактовке, которую ей придал логический позитивизм, приблизился к пределам своих эвристических возможностей. Он ввел целый ряд ограничений, которые казались необходимыми, чтобы обеспечить строго научный подход к анализу научного знания» [2, с. 17]. Вытекающие из этого неизбежные последствия, в первую очередь, трагическая оппозиционность количественной и качественной стратегий, не более, чем чисто умозрительные опоры. Даже в мышлении целостность *не* противостоит дискретности (со всем ее дистрибутивным набором вроде: система, структура, позитивность, логичность, даже и базовая картезианская *очевидность*), но напротив, включает в себя последнюю как вариант, волей случая и обстоятельств, лежащий вне пределов знания, сознания и понимания, захвативший власть. А противопоставление смысловых комплексов и смысловых интуиций лишено, как это ни парадоксально, смысла. Ю. Н. Солонин склонен допускать, что иная, количественная установка может быть и рациональной, и онтологически фундированной, и даже обрести статус вполне убе-

дательной научной парадигмы. Следует, пожалуй, воздержаться от столь дерзких утверждений, ибо, представляется (хотя бы исходя из истории науки), что иной онтологической и методологической перспективы, кроме как качественной, не может быть у научного знания в принципе. А то, что она эвристически исчерпала себя, так в том никакой катастрофы нет. Ж. Ф. Лиотар прекрасно показал историческую временность научно-познавательной гегемонии, выразив это броским лозунгом: «Наука – не знание. Или, во всяком случае, не все знание» [3].

Это в познании или, если точнее, в философии познания (науке). Если обратиться к более простым, наглядным и знакомым материям, то фундаментальные для сознания апо-рии без всякого труда, с легкостью и изяществом разрешаются; Ахиллес без труда обойдет черепаху, а немец никогда не станет японцем, да и как же так получается – человек в своей целостности и идентичности исчез вроде бы, но по миру расхаживают миллиарды вполне себе целостных индивидов, ничуть не испытывая дефицита реальности, разве что чистого воздуха и пресной воды, что совсем другое. То, что стандартизация и массовое производство отнюдь не подразумевают автоматически тотальную унификацию всего и вся, в первую очередь самого человека и среды его обитания, прекрасно продемонстрировал и теоретически и практически Ле Корбюзье. Французский архитектор и мыслитель – фигура не слишком приглядная, если смотреть на нее с позиций сторонников индивидуализма, ратующих за сохранение самобытности любой личности без исключений. В самом деле, он – ярый борец за тотальное исчисление, унификацию и стандартизацию всех аспектов человеческого существования, главенствующую и первостепенную, считал, что «ближайшее-миро-окружающее» играет роль обустройства среды обитания человека. Вот они, нынешние обезличенные городские кварталы, заполняющие все уголки урбанистической Земли, где в тоскливом однообразии прозябает большая часть человечества, налицо. Впо-ру обвинить архитектора, который еще в 1920-х гг. одним из первых выдвинул идею о необходимости стандартизации процесса градостроения и постановки его на промышленные массово-производственные рельсы, за что всю жизнь и боролся. Однако, как оно до-вольно часто бывает, «не за то мастер боролся, на что мы напоролись». Нынешняя унылая неприглядность – не то чтобы искажение или девальвация самих принципов модуларам [4], а как раз их полное игнорирование. Напомним, что в тех зданиях и архитектурных ком-плексах, даже в масштабном проекте возведения целого города Чандигарха – столицы ин-дийского штата Пенджаб, где практически везде был использован тотальный промышлен-но-поточный способ «производства и воспроизводства жизни», нет ни унылости, ни одно-образия, ни усредненности, ни упраздненной индивидуально-этнически-национальной це-лостности. При этом священная для европейцев идеологическая максима суверенной ав-тономности каждого человека не нарушена и не опрокинута в пространство пустой фик-тивной риторики, хотя сторонникам «марсельской жилой единицы» даже в голову не при-дет, что жители Индии – такие же как они, только смугленькие, равно как и наоборот, ибо никто не ущемлен в своих экзистенциально-культурных правах.

С одной стороны, акцент на «учете и контроле» всех аспектов жизни, основанный на исчерпывающем исчислении отдельных элементов из которых жизнь состоит, равно как массовое коверное промысленное, из первичных субстратных заготовок: «Крупная про-мышленность должна заняться строительством и организовать поточное производство элементов зданий. Нужно полностью осознать необходимость поточного производства: проникнуться нужностью массового серийного строительства зданий, понять неизбеж-

ность проживания в типовых домах серийного производства, заняться проектированием типовых домов для массового серийного строительства» [4, с. 39].

Что с неминуемостью должно привести к обезличиванию и к серийному производству одинаковых людей. С другой: «Жизнь каждого отдельного человека не может быть определена в общем, энциклопедически, везде – она субъективна» [4, с. 39]. И неизменное на всем протяжении жизни архитектора кредо: «Любой жилой дом – это дворец! Любой дворец – это жилой дом!». Не противоречит ли одно другому? Отнюдь! Как не противоречит дискретность целостности, но, напротив, в нее включена в качестве этапа или технологического производственного инструментария, что и создает исключительно умозрительную, невозможную с точки зрения «здорового смысла» или логически-математического законодательства затруднительную ситуацию. Как, и эти примеры Ле Корбюзье довольно часто приводит, из весьма небольшого количества одинаковых по своей структуре атомов составляют неповторимые и уникальные бесконечные формы жизни, или из трех десятков букв – вселенные вербальных речений, а из темперированных 12 тонов новоевропейской музыкальной системы – неисчисляемые и неисчерпаемые авторские художественные откровения. Точно так же и здесь: первичных элементов не так уж и много. Их, разумеется, много больше, чем букв в алфавите или звуков-нот, но они поддаются исчислению. Это касается и материала, из которого составляются жилища, равно как всей технологической цепочки на всех этапах строительства. Но в той же самой степени это относится к человеку, конкретному человеку, конкретным людям. Никакой объективации или обобщения вроде: «Все люди хотят... Каждый стремится... У всех мечта... и т. д.» Начинаются процедуры исчисления человека с перечня простых, действительно всеобщих, потребностей, как то: воздух, еда, сон, воспитание, отдых, работа, передвижение и пр. Но дальше – уже привязка к конкретным обстоятельствам жизни: какой воздух (например, в Марселе или Чандигархе), какая еда (чем привыкли питаться люди данной местности), где приготавливается, как именно потребляется, какие предметы при этом используют. То же самое касается и всех остальных культурно-экзистенциальных позиций. Можно составить «совокупный образ» жителя тех или иных мест и составить первичный перечень требуемого. Но дальше – детализация-нисхождение: группы людей, место первичного производства жизни, отдельная семья, человек. При всей, казалось бы, стандартизации центральной и итоговой единицы, вокруг которой закручивается вся интрига, остается уникальная целостность каждого человека. Его жилище составляется из отдельных элементов, оно монтируется и собирается под конкретный запрос, т. е. варьируется. И таких вариаций – бесконечное количество. Это вроде конструктора лего. Отчасти сегодня это происходит и является если не массовой тенденцией, то весьма заметной. Однако в большей степени это касается помещений, где люди живут, в меньшей степени – мест труда, что нельзя не признать отрядным моментом. Но в том-то и дело, что все остальные градостроительные компоненты почти совсем оставлены таким вот бухгалтерским вниманием и, как следствие, специализированным вниманием технологов-наладчиков жизни.

Есть и еще один момент, которому Ле Корбюзье специального внимания не уделял – художественный. Естественно, он так или иначе прорабатывал и дизайнерские аспекты возводимых им зданий и городов. Но «тяга к прекрасному» или «эстетическая константа человеческой природы» не входили в круг его размышлений и созидательных рвений, не были включены в число человеческих потребностей вроде воздуха, пищи, еды и пр.

В том, что эта устремленность является действительно сущностной, всеобщей антропологической данностью, уверенности у нас нет. То, что без воздуха и воды ни один человек не может жить – аксиома, а вот без изящных искусств – вполне: подавляющее большинство населявших и населяющих Землю людей прекрасно обходились без них и были счастливы. Однако оттолкнемся от хорошо известного постулата Гегеля, не забывая о том, что он был европейцем, жил в новое время, и хоть был и гениальным, но все равно лишь рупором новоевропейской культурно-антропологической установки, а не общечеловеческой, каковой в принципе не может быть: «Удовлетворение... теоретического интереса является делом науки, и искусство так же мало разделяет этот интерес в его научной форме, как мало общего у искусства с влечениями практического вождения... От практического интереса вождения художественный интерес отличается тем, что он оставляет существовать свободно в его для-себя-бытии, тогда как вождение разрушает его, извлекая для него пользу» [5, с. 44]. Таким образом, эстетический (художественный интерес) встроен в антропологическую программу, а потому искусство – жизненно необходимо. Поправка: европейский человек нового времени или, если точнее, та его разновидность, каковая на сей титул номинируется, была бы более чем уместна. Справедливости ради надо сказать, что благодаря немалым усилиям в XIX в., особенно к его концу, искусство во всех его размножившихся видах и формах стало действительно весьма важной составляющей как культуры вообще, так и отдельного человека в частности. Не повсеместно, не тотально все вдруг и по велению сердца потянулись к прекрасному, вовсе нет, но эта черта была вмененной, репрезентативной и показательной с точки зрения «человеческой качественности». Одна из характерных черт культуры модерна была всеобщая эстетизация, когда художественной проработке – специальной и целенаправленной – подвергались все аспекты жизни человека всех слоев общества. Отсюда потребность в массовом, серийном, промышленном производстве художественных артефактов. В этот процесс художники-творцы с энтузиазмом включились, хоть и по разным причинам. Искусство в прямом и в переносном смысле штамповали. Разного уровня, разного качества, по разной цене. Разумеется, можно было наштамповать огромное количество репродукций леонардовской Моны Лизы и потешить глаз экзальтированной дамы полусвета декадантской поры, но именно глаз, но не самолюбие, ибо, как ни крути, подлинник всегда остается подлинником, а подделка-копия жалким подобием. Оригиналов и шедевров же все равно на всех не хватит, а вариантов решения не так уж и много, и оба они были реализованы. Во-первых, умножение количества копий и их распространение по всему миру – ликвидация оппозиции «копия–оригинал» посредством новых видов искусства (кинематограф, фотография и пр.). И, наконец, массовое производство таких артефактов, которые вполне могли снять художественный зуд и в полной мере удовлетворить эстетический запрос обывателя, ярким примером чему явились всевозможные «сувенирные лавки» – они вроде как украшают и тешат. В последнем случае за скобки выводится сам автор-творец, носитель дара и откровения, что и отливается в творение. И сам потребитель, который в отсутствие профессионала остается наедине с неразрешимой для него задачей сопрячь все эти по разным случаям приобретенные «штамповки» в единую гармоническую целость, соразмерную его собственной, уж какой есть, но эстетической устремленности. Своеобразным возвращением гения-художника в обывательскую среду был ернический проект мерц-дада.

Дадаисты были, разумеется, хулиганами и отменно «потоптались» на всемирном художественном наследии. Но именно они стояли у истоков и дизайна, и различных вариантов массового, при этом ориентированного на единичность и уникальность монтажа художественной цельности. Они же ввели в шумный оборот придуманную еще в 1913 г. М. Дюшаном (какое-то время к ним примыкавшим) практику реди-мейд (ready-made), в последующем ставшую чуть ли не визитной карточкой искусства XX в., породившую невероятное количество странных в художественном отношении последователей – производственников-творцов, и не меньшее количество весьма и весьма качественных, вполне философских спекуляций по данному поводу. «Дадаисты говорили: если раньше огромное количество времени, любви и усилий тратилось на то, чтобы изобразить человеческое тело, цветок, ... то сегодня нам достаточно взять ножницы и вырезать из картин или фотографий то, что нам нужно... а если речь идет о вещах небольшого объема, ... мы берем сами эти вещи, к примеру, перочинный нож, пепельницу, книгу и пр. да и водружаем его на зарезервированную для искусства трибуну у себя дома. Можно даже и автора сохранить, т. е. стать счастливым обладателем вещи, к которой прикоснулась рука гения» [6, с. 200]. Собственно, в этом-то, думается, и суть мерц-дада. Напомню: мерцы придумал Курт Швиттерс, производя в Ганновере из различных отходов – проволочек, веревочек, билетов, консервных крышек коллажи, а само слово произвел от Kommerzbank – «коммерческий банк». За свою не очень долгую, но очень экстравагантную жизнь ганноверец многое и очень разное сказал, сделал и написал, но именно этот его проект стал наиболее продуктивным. Он, а за ним и многие дадаисты, в своей издевке над обывателем, потрафлению его ничтожным грезам «о прекрасном» и «подлинном» пошел дальше: в какой-нибудь дешевой сувенирной или арт-лавке скупались за копейку все, допустим, фарфоровые петушки, сердечки, амурчики, кошечки и пр. несусветная пошлость, затем каждого предмета касалась «рука гения» – отрубали носы, гребешки, дырявили их, подмалевывали усы или что-то приклеивали, а потом за очень хорошие деньги сбывали все это на очередной дада-ярмарке. И ведь покупали! Проглатывали! Млели! И бережно хранили, чтобы передавать потомкам. Но ведь «технически» все безупречно. И, что важнее всего, таких художеств хватит на всех.

Массовая склонность европейцев XX в., достигших среднего уровня материального достатка, а таковых к середине столетия было большинство, заниматься украшательством (именно украшательством, а не символической кодификацией различных зон жизнедеятельности, исходя из экзистенциальных канонов, частью, продолжением и удостоверением-утверждением которых и являются художественные аспекты, как то имеет место в других культурах) своего жилища и этим презентовать свою «художественно-артистическую цельность», всячески поддерживалась и распространялась. Однако, как ни прискорбно это отметить, двухвековое тотальное насаждение искусства не сделало рядового человека в эстетическом отношении более развитым и искушенным. К. Ольденбург, один из самых ярких представителей американского авангарда XX в., когда в 1961 г. въехал на авто в магазин на 2-й Восточной улице Нью-Йорка, превратив его в свой собственный «торговый» проект. Он наполнил его такими вот образчиками «искусства», что украшают прихожие и гостиные рядовых жителей. Моделью ему послужил, что весьма показательно, магазин старых вещей в дешевом эмигрантском квартале, где все свалено в одну кучу. Предметы, еще способные как-то выполнять свои функции, т. е. те, что могли еще быть использованы по назначению, как правило, отсутствовали, но в изобилии были представлены все возможные вазочки,

гипсовые кролики и амурчики, занавесочки, подушечки сердечком, что были милы и бережно хранимы их прошлыми обладателями, а после их кончины либо по какой другой причине (например, по причине беспросветной нищеты, когда, чтобы не умереть с голоду, расстаются с самым сокровенным; или просто выброшенные на помойку) за гроши сдаваемые в лавки старьевщиков («блошинные рынки» – разновидности такой практики). Собранные в одном месте, в одну кучу, все эти предметы являли собой очень жалкое зрелище. В жилищах своих хозяев они презентовали их представление о прекрасном и их вкус, коробивший, на самом деле, любого мало-мальски знакомого с историей искусства человека. Вот он, убогий эстетически-антропологический итог работы нескольких веков. Речь идет, разумеется, не о великих художественных прозрениях, которые всегда были, а в XX в. случались в изобилии. Речь о другом: о повсеместном, массово-индивидуальном, затрагивающем каждого и всякого в высший момент его собственного, неповторимого и уникального акта созидания жизни. В «магазине» на месте преysкуранта висел манифест Ольденбурга, где исчислялись все обстоятельства, ситуации, материалы, предметы и практики искусства. Современного искусства. Массового искусства. «Я за искусство, которое берет свои формы из личной жизни... Я за искусство, которое летит из трубы, как черный дым, и растворяется в небе... Я за искусство, которое бьется, как флаг, и в которое можно сморкаться, как в носовой платок... Я за искусство пепси... Я за искусство вещей, потерянных или выброшенных по пути домой из школы...» [7, с. 188]. Трогательность ситуации заключалась как раз в резком и неприличном со всех сторон соотношении: вроде бы открыто и недвусмысленно декларировалось суверенное право каждого человека и всякого предмета войти в священный храм искусства. Каждый сам себе творец и может для своего творчества использовать любой подручный материал, что многократно, многовариантно и даже успешно демонстрировала со времен дадаистских хулиганств вся профессиональная художественная практика. Для этого не требуется каких-то особенных материалов, особых приспособлений, откровений, даже и специальных, полученных в результате суровой муштры в соответствующих образовательных учреждениях, где поточным способом штамповали художников и навыки. Всякий мог себе это позволить, благо кроме излюбленного художниками содержимого мусорных бочков всегда к услугам такого вот творца *изящные* и *такие миленькие* безделушки (вазочки, вазончики, сувенирчики, сплетенные и украшенные «народным орнаментом» салфеточки-поясочки): бери, да твори. Берут и творят, как сказал бы Гегель, «удваивают себя» [5, с. 38], свою цельность, неповторимость, индивидуальность, и пр., бесконечно умножая количество бесцельной, но такой обворожительной, как и все искусство, предметности. Ну а получается то, ... что получается: это уже та самая сваленная в магазине-торговом центре К. Ольденбурга куча ненужных вещей, безобразных и по сути, и по форме, и по социокультурно-антропологическим коннотациям. Необходимо констатировать, что, как и многие другие новоевропейские проекты, эстетический также закончился грандиозным конфузом.

Нечасто в работах, даже и весьма обстоятельных, посвященных искусству XX в. мелькает имя французско-венгерского художника Виктора Вазарели (Vásárhelyi Győző). Он не числится среди великих новаторов художественной практики, а его высказывания и декларативные заявления не могут сравниться по зычности со скандальными выходками его собратьев по цеху – «нарушителями общественного покоя», на которых так богат и охоч был минувший век со времен дадаистов, где ставка на скандал была возведена в принцип. Ставшее крылатым откровение Л. Арагона «Я никогда не искал ничего друго-

го, кроме скандала, и я искал его ради него самого», разумеется, лукавство: скандал (как и сенсация) – двигатель развития и повседневная норма бытования искусства XX в., что прекрасно известно еще со времен «Заката Европы» О. Шпенглера. Не берусь утверждать, по какой причине Вазарели не стремился войти в число таких вот всемирно известных скандалистов: из внутреннего благородства, неумения организовать подобного рода шоу, или из-за нехватки времени и сил, но в течение довольно долгой жизни он был инициатором нескольких, вполне респектабельных по меркам XX в. деклараций художественно-теоретически-публицистического характера, которые, тем не менее, не вылились в низвержение «всего и вся». Его абстрактные композиции – спокойные и лаконичные – не могли в принципе породить ажиотаж: когда он вошел в искусство (начало 30-х гг. XX в.), абстракция уже стала одной из привычных стилистик художественного выражения. Однако он числится родоначальником оп-арта (оптического искусства), одного из очень многих направлений в искусстве XX в., получившего хождение (прежде всего среди дизайнеров и мастеров уличных «настенных заявлений» – плакатов, рекламных баннеров, воззваний) в 1960-х гг. Художники оп-арта, вслед за Вазарели использовали различные зрительные иллюзии, опираясь на особенности восприятия плоских и пространственных фигур, тем самым создавая эффект пространственного перемещения, движения, слияния, перегруппировки фрагментов и налаживая различные ритмические повторения. Тем самым был предложен еще один вариант разрешения разрушения двумерной статичности живописных полотен. Благодаря всевозможным «обманкам», которые заставляют наш глаз в отсутствие четкой пригвожденности к какому-либо центральному месту на полотне (фигуре, цвету, пятну), что будет выступать точкой отсчета, и по отношению к которому все остальные элементы будут соответствующим образом распределены по своим местам окончательно и бесповоротно, в произведениях оп-арта все время происходит «перераспределение» различных фрагментов: они меняют свои позиции и роль, выступая то как «субстанции» (форма, фигура), то как акциденции (фон). Причем таких возможных центров не два, но гораздо больше, поэтому глаз не может зафиксировать свою позицию, но вынужден «искать» новые варианты прочтения (точки зрения). Так возникает иллюзия движения и трехмерности, неустойчивости, перестановки, перегруппировки и накладка различных серийных последовательностей цветов и форм. Это, разумеется, в большей степени забавный (оптически-иллюзорный, организующий то прямое, то реверсивное, а то и вовсе даже не имеющее названия движение глаза) аттракцион, нежели «высокое искусство». Но сейчас нас интересует другое начинание Вазарели, более серьезное и масштабное, которому, к сожалению, уделяется гораздо меньше внимания, а именно: попытка соединить художественность и возможность практически бесконечного тиражирования авторского произведения искусства, не скатываясь при этом до конвейерной штамповки «плюшевых мишек» или «фарфоровых кошечек», что всегда, даже если они по задумке и милы на своем месте в домашнем шкафчике, в картине же становится обывательской пошлостью. Первостепенное значение имеет и то, что в число непосредственно участвующих (творцов) включается и сам «потребитель», т. е. человек, конкретный, единичный, скорее всего европеец, чья неизбывная тяга к прекрасному может быть удовлетворена в ситуациях и пространствах, безупречных с точки зрения эстетического вкуса.

Собственно говоря, он предложил сделать примерно то же самое, что и Ле Корбюзье, только в своем профессионально-дисциплинарном ведомстве – живописи и отчасти

скульптуре (трехмерных композициях). Таков еще один проект реальной демократизации искусства, лишения его элитарности. Не налаживанием дней бесплатного посещения музеев и не удешевлением затрат на производство копий джаконд или миниатюрных египетских пирамид, но введением, массовым промышленным производством неких первичных элементов с последующим «монтированием» из этих структур-атомов неких художественных композиций. Так же как и многих его предшественников в страсти отыскать «первоэлемент», дойти до некоего неделимого первоосновного «кирпичика», из которого складываются все бесчисленные варианты художественных речений, одна из сквозных идей буквально всех видов искусств XX в., начиная с 10-х гг., привела его к введению (или изобретению, как часто пишут) некой «пластической единицы» («unite plastique») – разноцветного модуля строго геометрической формы, который как алфавит в речи и письме или звукиноты в музыке, позволил бы создать бесконечное число вариантов художественного произведения. При этом речь шла не только о художнике или группе художников, чем обычно и ограничивались великие калькуляторы и утилизаторы микроэлементов искусства, но в этот процесс включались и не-художники, т. е. потребители-жители, которые также участвовали в процессе на равных. Благодаря внятности, понятности, доступности во всех смыслах и тиражированию стало возможным свободное, бесконечное и постоянное обновление эстетической и художественной образности посредством использования унифицированных единиц. Таким образом, «вопрос касался проблемы “умножения” т. е. адекватной оценки репродуцированных копий с оригинального произведения искусства... Вазарели довел идею умножения до крайности, создавая свои творения, начиная с 1950-х гг. и до последних лет жизни, всегда имея в виду многообразие возможностей для применения и средств распространения... В свете деперсонализации визуального языка, основанного на универсальных изменчивых модулях, сам предмет аутентичности произведения потерял свою актуальность» [8, с. 59–60].

Впервые зрителям вазарелевский «пластический алфавит» был представлен в 1963 г. на выставке «Планетарный фольклор» в Музее декоративного искусства в Париже. Ранее, в 1959 г., он оформил на свое изобретение патент и наладил производство. Его алфавит включал исчисляемое количество единиц. Базовой единицей являлся монохромный квадрат 10×10 см, в который вписывалась (или вставлялась) контрастная по цвету, ахроматическая или хроматическая геометрическая фигура меньшего размера: тот же квадрат, круг, треугольник, эллипс и т. д. Основными были шесть цветов: желтый хром, изумрудная зелень, голубой ультрамарин, фиолетовый кобальт, красная и серая краски, которые были дополнены светлотными градациями. Шкала цветов могла быть дополнена еще шестью (каждый из которых был представлен двумя светлотными ступенями), плюс черный цвет. Из такого первичного набора форм и цветов можно было составить практически неисчисляемое количество комбинаций, а сам набор, даже если он был совсем небольшим и дешевым, уже изначально включал вариативность. Такие единицы в зависимости от запроса покупателя (количество элементов, материал, из которого они изготавливались, краткая инструкция по применению) упаковывались и отправлялись заказчику, который уже сам по получению создавал ту или иную плоскостную композицию. Это был не только коммерческий проект, но и в значительной степени идеологический, художественно-идеологический: «Вазарели стремился реально внести в повседневную жизнь свои визуальные открытия... Требование демократизации культуры соединялось у мастера с искренней верой в образовательную силу

красивых вещей, которые способны создать «медленное, но постоянное улучшение условий жизни человека». Поэтому он концентрируется на популяризации своего искусства. Он убежден, что искусство, которое станет «всеобщим достоянием, войдет в естественное окружение любого человека» [9, с. 8]. Это – простейший и элементарнейший шаг и уровень, вероятно, отличающийся от простого и всем знакомого выбора обоев определенного цвета и рисунка, занавесок, зеркал и прочей домашней утвари, но не принципиально и не по существу. В таком виде нет места автору-художнику, который способен и в свое отсутствие руководить вкусом «клиента», поправлять его, не допустить скатывания до вульгарности и пошлости: есть лишь равнодушный разработчик «конструкторской идеи», которую всегда можно дополнить или разукрасить все теми же «амурчиками». Следующий шаг, покупка «авторской картины», картины, которая бы одновременно и включала, и «выключала» автора, выводила бы его «за скобки» как предусловие и возможность. Ситуация, казалось бы, неразрешимая: как сопрячь подлинность художественного всегда единичного произведения искусства и тиражность. Одно вроде бы изначально исключало другое, однако, художник нашел очень убедительный и сугубо фиктивно-декларационный выход.

Вся процедура сводилась к нескольким этапам:

1. *Авторская задумка* (самого Вазарели). Создавалась некая абстрактная, состоящая из ограниченного количества форм и цветов, плоскостная композиция. Для 1960-х гг. уже привычен был минимализм форм и цветов, и доказывать, что весьма ограниченный набор живописных структур может производить не меньший, а то и даже и больший эмоционально-психологически-эстетический эффект, было не нужно (Марк Ротко к тому времени уже был признан, а Пит Мондриан давно с почетом введен в галерею уважаемых классиков искусства всех времен и народов). Итак, автор творит некое произведение искусства. Даже и великие классики прошлого по многу раз делали эскизы, писали и переписывали свои картины (авторские копии-реплики), варьируя те или иные части-фрагменты, что-то убавляя, добавляя, меняя цветовую палитру, композицию. В этом нет ничего необычного. То же самое в данном случае: каждая из частей картины предполагала-включала несколько цветовых вариаций: круг, квадрат, ромб, треугольник могли быть нескольких цветов (не обязательно всех 24, включенных в алфавит).

2. *Тиражирование*. Первичная идея-картина могла быть и картиной, что экспонировалась на выставке, фиксировалась и далее поступала помощникам, которые копировали каждый из элементов по множеству раз. Собирался комплект, причем в него включались не любые или произвольные элементы, но строго определенные по цвету и в строго определенном количестве. Таких наборов, если первичных форм 10, а первичных цветов для данной картины 6, то получается уже более 6000. Каждая, несомненно, авторская, подлинная, настоящая. В число замещаемых и варьируемых переменных входил и материал-фактура – дерево, пластик, бумага, железо, ткань, стекло и пр. Вот еще умножение вариантов на порядки.

3. *Сборка*. Далее, каждый из комплектов – оригинальный, несхожий с другими – продавался и передавался владельцу, который уже сам собирал картину. Даже если допустить, что два или более проданных комплектов будут совершенно одинаковы по набору включенных в них единиц, то все равно при «монтаже», поскольку все единицы подогнаны одна к другой, хоть и не в строгом отношении, как, допустим, пазлы, в которых невозможно вместо одного элемента поставить другой, но в вариативно-курируемых автором-художником сочетаниях, каждый из владельцев сложит «мозаику» по-своему так, как в случае с

отштампованными по одной форме «кошечками» все равно вряд ли получится: вероятность совпадения ничтожна. В результате совместных действий многих людей получилась картина. Чья она? Кто автор? Дать однозначный ответ невозможно.

Собственно говоря, ситуация, если считать фундаментально, т. е. в пределе и по большому счету, ничем принципиально не отличается от любых других актов бытия искусства. Когда мы приписываем авторство тому или иному художнику, поэту, композитору, то лукавим, пренебрегая многими немаловажными обстоятельствами. А именно: итоговый продукт – живописный шедевр, например, – результат коллективной совместности очень многих людей. В случае с Вазарели это становится особенно очевидно. Вроде бы все звенья художественной коммуникации налицо: есть художник-творец, есть творение и есть зритель, однако каждая из позиций многозначна и многовариантна – во всех трех мы обнаружим присутствие и активность других, и выделить того, кто доминирует и лидирует на том или ином этапе (творец, субстрат, зритель), невозможно. Автор продуцирует не только общую идею, но и весьма кропотливо прорабатывает ее, определяя фарватер, в русле которого эта идея может быть реализована на практике. Несомненно, он весьма широк, но не безграничен. Одна картина (с одним титулом) даже и миллионы раз повторенная в процессе массового производства будет отличаться от другой по своему элементарному, базовому и первичному составу. Остается непроясненным еще один момент: чем, собственно говоря, такая картина отличается от дизайнерских сугубо декоративных (фоновых) и не предусматривающих автономной эстетической экспертизы устремленностей? Отличается. И очень. Она, наряду с тем, что участвует в оформлении пространства жизни и выполняет определенную функцию вместе с другими предметами обихода, как раз предполагает некоторую «бесцельную надстройку», нечто сверх, как раз ту самую эстетическую составляющую, которая выступает ведущей во всех произведениях искусства. Эта картина-предмет не жизненно необходима, она не хлеб насущный, она изначально бесполезна, и благодаря этой своей бесполезности способна удовлетворить одну из, по-гегелевски фундаментальных потребностей человека в искусстве, тем самым формируя эстетически корректное отношение к действительности. Ну, а гарантом этого выступает мастерство автора-творца, т. е. самого Вазарели, художественную состоятельность которого и вкус подтверждать к тому времени, когда массовое и промышленное производство его картин было налажено, не было нужды: он уже был всемирно признан. Некоторые приемы поп-арта, вводящие в искушение глаз, кстати, весьма успешно им использовались и в тиражируемых картинах. Причем, в зависимости от того, как именно «сложится-смонтируется» из заготовок, включенных в комплект, общий ансамбль, будут зависеть маршруты «движения», «объем», переливы и переходы, фрагментные группы и серии, настроение и художественная образность, психологически-соматическая доминанта, т. е. непосредственное бытие картины. И все это может меняться по желанию или настроению обладателя, ибо не раз и навсегда установлено автором, принуждающим нас к строго определенному реагированию, но будет изменяться, корректироваться: картину можно разложить на составляющие и вновь собрать уже по-другому. Тиражность, по мысли Вазарели, обогащает произведение: оно становится бесконечно иным, новым, невиданным, способным открывать неведомые экзистенциальные горизонты.

Среди замышленного и лишь отчасти реализовано был и еще более масштабный проект, над которым он работал в последние годы своей жизни, – «архитектурные интеграции»: тот же самый принцип «пластического алфавита», базирующийся на «пластической

единице» (ориентированный на проработку, прежде всего, плоскости) применить и к трехмерности, т. е. создавать художественные композиции (скульптуры, ассамбляжи, инвайронменты), массовое производство которых также можно было бы наладить, как и в случае с картинами, благодаря чему каждый мог бы быть не только сам себе художником, но и сам себе скульптором, и даже творцом целых градостроительных комплексов. К открытию своего фонда он написал: «В первую очередь наш фонд займется доказательством того, что большие комплексы зданий могут быть более привлекательными на вид и более удобными при том условии, что элементарные правила эстетики будут интегрированы в их объем со всем вкусом и любовью» [10, с. 10]. Впрочем, в этом профессиональном пространстве уже имелся успешный опыт Ле Корбюзье.

Теперь попробуем подвести итог. Можно ли утверждать, что трагические противостояния единичности-уникальности и массовости-обобщенности, дискретно-системного и целостно-неразделенного, дотошно-подсчитанного/учтенного/включенного в регулируемые логистические схемы и спонтанно-нерегулируемого/свободного счастливым образом разрешены? И да, и нет. Да – потому, что были и есть художники, архитекторы, в конце концов, просто умные люди разных профессий, которые показали, что эти противоречия – не фатальны и не «онтологичны», т. е. не являются неизбежными издержками ни нашего времени, ни той генеральной стратегии, которой так или иначе, сознательно или бессознательно придерживались генералы и наладчики исторического развития. Все препоны можно обойти и так организовать повседневную жизнь каждого человека вне зависимости от его социокультурных предзаданностей и материального достатка, что она, жизнь, не превратится в каждодневную унылую и беспросветную пытку. Было бы желание и воля. Свою целостность, уникальность, неповторимость, самобытность сохранить и реализовать в условиях тотальной стандартизации, дискретности, массовости, гомогонизации всего и вся, целенаправленном и повсеместном внедрении системности возможно, если все эти варианты разрозненности будут включены в качестве инструмента, составной части, этапа для достижения иных целей и задач. Великих. Правильных. Гуманных. Для формирования Свободного и Счастливого Человека. Это не пустое пафосно-патетическое восклицание, но утверждение, доказанное практически. Человек и сегодня, при всем ужасающем жизненном саунде, может в полной мере удовлетворять свои собственные, только ему свойственные потребности и прихоти, даже такие причудливые, как эстетические. Нет же, – потому что этого не случилось. Увы, работа и усилия и Ле Корбюзье, и Вазарели, и многих небесчисленных по количеству остались единичными, редкими и не переломившими общую ситуацию экспериментальными прецедентами. Массовое промышленное стандартизированное производство жизни превратило саму жизнь, самого человека в ликующую декларацию празднующего победу принципа Стандарта. Все больше людей обитает в скучных, однотипных, однообразных, невыразительных домах-квартирах, пользуется такими же предметами в своем обиходе, перемещается и пространственно, и в процессе жизни по одинаковым маршрутам. И становятся все более и более одинаковыми: предсказуемыми, поддающимися манипуляции со стороны власть имущих, однообразными и скучными. Ну, а когда у такого вот человека возникает (вдруг) творческий зуд и проступает на теле его души сыпь тяги к прекрасному, то... Боже, лучше бы сыпь вообще не появлялась и зуд не возникал, а продолжал бы он, этот современный человек, жить в безмятежном, умиротворенном, спокойном и комфортном свинстве.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера земли. М.: Эксмо, 2007. 560 с.
 2. Солонин Ю. Н. Целостность гуманитарного знания. СПб.: Наука, 2015. 640 с.
 3. Ж.-Ф. Лиотар. Состояние постмодерн. СПб.: Алетейя, 1998. 160 с.
 4. Ле Корбюзье. Модульор. М.: Стройиздат, 1976. 240 с.
 5. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: 4 т. Т. 1. М.: Искусство, 1968. 312 с.
 6. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне // отв. ред. К. Шуман. М.: Республика, 2002. 559 с.
 7. Андреева Е. Ю. Все или ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX в. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. 512 с.
 8. Хольцхай М. Виктор Вазарели. Чистое видение. М.: TASCHEN/APT-РОДНИК, 2006. 96 с.
 9. Ефимов А. В. Виктор Вазарели // Архитектура и совр. Информ. технологии (МАРХИ). 2012. Спец. вып. URL: http://www.marhi.ru/AMIT/2012/special_12/efimov/abstract1.php (дата обращения: 16.01.2016).
 10. Vasarely V. Farbstadt. Munich: Bruckmann, 1977. 96 s.
-

E. G. Sokolov

Saint Petersburg State University

EDITING OF MASS INDIVIDUALLY-UNIQUE ARTISTIC REALITY

Processes and tendencies that became substantial and determinative when forming integrity of a human being in the modern world are analyzed in the article. The "mounting" of identity by means of life arrangement has a major value, i.e. those forms of daily routine, in particular its artistic working-through, due to which the unique complex of a man is manifested. It is significant that the artistic working-through of some segments of the "habitat", their account and mass production not necessarily lead to total unification and standardization, but, on the opposite, can be only a stage when forming unique individuality of a man.

Integrity, discreteness, human being, urban environment, place of residence, production of life, artistic working-through, mass character, uniqueness
