

Л. А. Закс

Творчество Эрнста Неизвестного в контексте художественной культуры XX в.: типологизация образа

В статье творчество отметившего 90-летие выдающегося скульптора и художника Э. Неизвестного рассматривается как выражение характерного для всей художественной культуры XX в. способа художественно-образной репрезентации, обобщения и выражения: типологизации/деиндивидуализации. Показаны специфика содержания и структуры типологизации и ее использование в разных видах искусства. Выделены три класса культурных оснований художественной типологизации и обусловленные ими три ее вида: саентистский, модернистский и жизнеутверждающий, – последний доминирует и в творчестве Э. Неизвестного. С культурологических позиций это творчество осмысливается как репрезентант процесса формирования единой глобальной (планетарной) гуманистической культуры человечества.

Ключевые слова: культура, искусство, Эрнст Неизвестный, художественная типологизация и деиндивидуализация, общее и единичное, саентистский, модернистский и жизнеутверждающий виды типологизации.

L. A. Zaks

The Art of Ernst Neizvestny in the 20th century Artistic Culture Context: Typologisation of the Image

The article considers the art of E. Neizvestny, a prominent sculptor and painter, who has celebrated his 90th anniversary, as an expression of artistic and image representation, generalisation and manifestation typical for the entire artistic culture of the 20th century, namely, typologisation and deindividualisation. The author reveals particular characteristics of the content and structure of typologisation, as well as its application in various arts. Three cultural foundations of artistic typologisation and related three types of art have been defined: science-centered, modernist and life-asserting, with the latter dominating in Neizvestny's works. From the point of view of culturology, the art of E. Neizvestny is understood as the representation of the process leading to unified global humanistic culture.

Keywords: culture, arts, Ernst Neizvestny, artistic typologisation and deindividualisation, universal and individual, science-centred, modernist and life-asserting types of arts.

В творчестве больших художников удивительным образом соединяются индивидуально-неповторимые черты их личности, уникального художественного сознания с особенностями культурно-типологическими, характерными, в той или иной мере, для всего искусства эпохи и даже выходящими за пределы искусства, представляющими все культурное сознание (мироотношение) своего исторического времени. Не эта ли культурно-эпохальная репрезентативность (представительность) лежит в основе рано или поздно наступающего духовного резонанса творчества Мастера и его (растущей) аудитории, превращает его творения в аутентичный образ и голос «духа времени»? И не эта ли глубинная связь последних с проблемами, ценностями, идеями, чувствами и формами собственного времени во многом определяет и их возможность/перспективу попадания в «большое время» (М. М. Бахтин), то есть в культурное бессмертие?

Отметивший свое 90-летие Эрнст Неизвестный, несомненно, яркая и мощная, поражающая масштабом и витальной энергетикой человеческая и

творческая индивидуальность. Выражающий эту индивидуальность авторский стиль Неизвестного сложился практически еще в ранний период его творческой биографии и в своих основных чертах сохранился вплоть до его недавних работ. Он (стиль) охватывает все виды и жанры творчества, в которых работает этот многогранный художник: монументальная и камерная скульптура, станковая и фресковая живопись, мозаика, книжная и станковая графика, архитектура и дизайн. Авторский стиль Эрнста Неизвестного столь оригинален и в этой оригинальности столь активен, откровенен, ярок, столь вызывающе демонстративен и узнаваем, что не стоит большого труда констатировать его наиболее характерные свойства.

Это, например, особая *выразительная деформация* изображения, «опредмечивающая» могучую и страстную энергию творческой воли художника – воли проникать в сущность вещей, понимать их духовные смыслы и выражать/утверждать свое видение и понимание мира (ее также вполне можно назвать *авторской интонацией* Неизвестного, изобразительной и пластической). Это также не зави-

сящая от внешних физических размеров конкретного произведения *крупномасштабность*, предметно-смысловая *значительность* художественных высказываний Неизвестного, воплощающаяся в духовно-мировоззренческой содержательности (в масштабе *предельных* человеческих проблем, состояний и идей) и схватываемой переживанием высокой степени *обобщенности* образной формы. Еще одна характерная для художественного сознания и стиля Неизвестного черта: *интеллектуализм* в сочетании с особой, можно сказать, *эпической экспрессией* – парадоксальное единство противоположностей: рационального глубинного смысла – и экспрессивной его «оболочки», заряженной мощной энергией, держащей нас в напряжении интеллекта и эмоций, телесности и воли. У Неизвестного свой, особенный сплав телесного, душевного и духовного, где это «высоковольтное» напряжение подчинено большой интеллектуальной идее, ее раскрытию и воздействию.

Среди всех этих и других особенностей творческого сознания Э. Неизвестного не может остаться незамеченным особый характер обобщенности его визуальных образов. Обобщенность, принимающая облик *деиндивидуализированного лика*. Лишающая изображаемый ею объект неповторимых черт, но акцентирующая «всеобщее» образной (пластической, изобразительной) формы и/или маски. В творчестве Неизвестного такого рода деиндивидуализированные образы-обобщения, лики-маски, несомненно, преобладают. Противоположные же по способу репрезентации объекта «реалистические» (с конкретно-персональными неповторимыми чертами) образы составляют «исключение из правила» (надгробные скульптурные портреты писателя И. Ликстанова и Н. С. Хрущева, бюст Д. Д. Шостаковича).

Любопытно и важно, однако, что «случай Неизвестного» в данном отношении отнюдь не уникален. Напротив, описанная особенность характерна для многоликого искусства XX в. В нем мы нередко находим тот же отказ от бытовой и психологической конкретики, от эмпирического жизнеподобия. Но при сохранении миметических основ образа, его гомоморфных отношений (отношений неоднозначного и «неточного» соответствия) с «прообразом», жизненным или мысленным. Не уходя в «полную» художественную абстракцию-«беспредметность», как у Кандинского, Малевича или Мондриана. Здесь такая же, как у Неизвестного, сосредоточенность на «общем», доминирование «общего» над «единичным». Причем – что существенно – *реального общего* и даже *реального всеобщего*, как о нем уже знает или догадывается, ин-

туирует культура, ее рациональное сознание и/или коллективный опыт. И, отсюда, то же, что у Неизвестного, сближение и сходство лишенных неповторимых предметных черт образов со знаком, маской, чувственной матрицей, своего рода формулой, или схемой. Но сохраняющих или обретающих, как и положено в искусстве, духовно-выразительную и заразительную, суггестивно-эстетическую плоть. Этот особый, отличающий именно искусство XX в., способ художественной репрезентации, обобщения и выражения описал еще в 70-е гг. прошлого века А. В. Гулыга, назвавший его *типологизацией* [2].

Назову, не стремясь к системности и полноте и пока не разделяя по сущности разным вариантам/разновидностям, только некоторых художников и художественные течения, работавших посредством типологизации. В живописи это кубизм (Пикассо, Брак, Леже). Достаточно вспомнить такие кубистические вещи молодого Пикассо, как его натюрморты, экспрессивно репрезентирующие геометрическую «сущность» вещей. Таковы и портрет Гертруды Стайн, и автопортреты, где несомненное сходство с оригиналом соединено с «отвлеченной» от физиономической конкретики стилистикой африканских масок, в тот период весьма популярных в Европе (ср. со скульптурными опытами Модильяни, в портретной живописи, заметьте, сохранившим верность индивидуализации, проникновенно лиричной, прелестно авторски субъективной, но – всегда точной в передаче неповторимого своеобразия модели). Пикассо вернется к типологизации в творчестве 1930-х гг., в своих антифашистских работах («Мечты и ложка генерала Франко» и, конечно, «Герника», где грандиозный и эмоционально потрясающий образ военной катастрофы, а по сути – апокалипсиса складывается из универсальных и достаточно схематично изображенных фрагментов вечно мира и человеческих тел).

Не избежал типологизации и живописный сюрреализм (работы М. Эрнста, Р. Магритта и П. Дельво), визуализировавший изначально обезличенное коллективное бессознательное: открывшийся сознанию XX в. и соблазнивший его опыт психического «подполья» (фрейдовского «id»). Так, у Дельво постоянно повторяющиеся обнаженные девушки-статуи, паровозы и цивильно одетые солидные мужчины уже самим фактом повторения приобретают надындивидуальные черты, как и их иррациональные взаимоотношения. Опыт типологизации пригодился и художникам советского андеграунда от О. Целкова (заселившего свой мир не отличимыми друг от друга яйцеголовыми существами)

до Т. Нестеровой (в ее художественной реальности индивидуальность «людей толпы» ликвидируется простейшим, но весьма выразительным способом: Нестерова изображает их повернутыми спиной к зрителю).

В скульптуре типологически представляли мир такие крупнейшие художники века, как Г. Мур, О. Цадкин и А. Джакометти, несомненно, повлиявшие и на Неизвестного. В вестибюле римской Национальной галереи современного искусства можно видеть большую черного камня скульптуру супружеской пары работы Джорджо де Кирико: у обоих супругов отсутствуют лица. Типологизацию не следует смешивать с давно известной и возвратившейся с неоклассицизмом *идеализацией*, в которой общее также превалирует над единичным и деиндивидуализирует его. Но это не реальное, природное или культурно-историческое, как в типологизации, а заимствованное у идеала и, значит, идеализированное общее – предмет человеческой мечты о совершенстве. Привет трезвому и жестокому XX в. от других, еще не утративших веры в идеалы эпох.

Мы найдем типологизацию и в музыке XX в. Таковы музыкальные образы, созданные на основе двенадцатитоновой системы А. Шенберга и выросшей из нее серийной музыки (П. Булез, Я. Ксенакис). Впечатление такое, словно зазвучали всеобщие « типовые » структуры мира – стал интонировать обезличенный, отчужденный от теплой индивидуальной субъективности человека, то есть обездушенный, космос. А позже ту же « типологическую » линию, но уже на иной основе – поисков универсальных « атомов » самой человеческой субъективности – подхватил музыкальный минимализм Ф. Гласа, А. Пярта и В. Мартынова.

Наконец, типологическая образность достаточно широко представлена и в словесном искусстве. В литературе мы находим ее в прозе Ф. Кафки, персонажи которого принципиально лишены неповторимых черт (а подчас и конкретного имени: господин К.). Зато они зримо и рельефно воплощают социальное общее: статус и ролевую принадлежность, « схематизм » реакций и поступков. Столь же деиндивидуализированы и образы людей в творчестве Д. Хармса и других обэриутов, в драматургии театра абсурда – у С. Беккета и Э. Ионеско. Тут обобщенно-безлично моделируются реальные существенные экзистенциальные и коммуникативные ситуации (ср. знаменитое хармсовское стихотворение « Из дома вышел человек... » или « В ожидании Годо » Беккета). В совершенно иной по концепции мира и социально-духовным целям драматургии Б. Брехта, как и в выросшем на ее основе *эпическом театре*, столь же откровенно и

осознанно доминирует социальное общее. Причем в воплощающих его обстоятельствах, предложенных драматургом, подчеркивается именно социально-всеобщий их характер, порождающий и типологичность судьбы, сознания и поведения конкретных персонажей – при разной мере индивидуализации последних. От работающих как персонафицированная, но не индивидуализированная социальная роль («Согласный/Несогласный», «Что тот солдат, что этот») – через «полумасочные», то есть совмещающие неповторимые черты с явными признаками «социальной маски»: знаково воплощенной «социальной категории» («Добрый человек из Сезуана») – ко вполне индивидуализированным, даже обладающим личностной исключительностью образам («Мамаша Кураж», «Кавказский меловой круг», «Карьера Артуро Уи», «Жизнь Галлилея»).

Но еще раньше, чем Брехт, открыл-освоил типологизацию в театре В. Э. Мейерхольд. Ее началом стали эстетика и поэтика театрального конструктивизма, технология биомеханики, знаменовавшие отказ от главного «субстрата» индивидуальности – психологизма, его замену своеобразным пластическим кубизмом жеста, позы, телодвижения, внесшим в образ экспрессивную обобщенную (и обобщающую) знаковость. Позже, отказавшись от экспериментальных авангардистских крайностей, вернув психологические характеристики персонажам, Мейерхольд – и это были лучшие его спектакли: «Ревизор», «Горе уму» – сосредоточился на выражении-раскрытии социально-исторической сущности героев и обстоятельств, на создании предельно обобщенного образа большой социокультурной эпохи. Такое социальное общее было для него много важнее индивидуальных особенностей конкретных людей и обстоятельств. Великолепно описал и осмыслил специфику мейерхольдовского способа художественного обобщения николаевской России в «Ревизоре» и других спектаклях театровед Б. В. Алперс в написанной в начале 1930-х гг. книге, само название которой точно формулирует театроведческое открытие Алперса: «Театр социальной маски». Как содержательно конкретизируется эта формула, в частности в случае того же «Ревизора», видно из приводимых далее цитат из этой книги. «Театр Мейерхольда оперирует только крупными социальными категориями, имеющими длительную сложившуюся судьбу и обросшими исторической традицией <...> Чрезвычайно сильно в последних работах театра *общее* преобладает над *частным*, *отвлеченное понятие* над *конкретным* образом или фактом. <...> В “Ревизоре” ... театр расширил трагический гоголевский анекдот о нравах николаевского времени до

размеров мифа-сказания об исчезнувшей николаевской России за весь ее пышный и зловещий петербургский период» [1, с. 87]. «Хлестаков Мейерхольда – это не единый цельный образ, как пыталась понять его критика. Это сложное *понятие* “хлестаковщина”, иллюстрированное на целой серии разнообразных социальных масок царской России» [1, с. 90–91]. Типологизация не только вела к масштабному образу «хлестаковщины», но и позволяла уйти от характерной для традиционной *типизации*, но неинтересной и потому ненужной Мейерхольду индивидуализации. Сказанное, замечу, подтверждает не только наличие типологизации в творчестве Мейерхольда, но и то, что на материале театра Б. В. Алперс открыл ее почти на 50 лет раньше А. В. Гулыги.

Таким образом, повторю: творческий «случай Э. Неизвестного» как пример художественной типологизации и связанной с ней деиндивидуализации образа не уникален, а наоборот, весьма характерен и, видимо, закономерен для художественной культуры XX в. В этом плане он интересен и в *морфологическом* отношении: к какому варианту типологизации и деиндивидуализации/деперсонализации в искусстве XX в. его можно отнести? И в отношении *культурно-генетического (генеалогического)*: откуда, из каких общекультурных предпосылок растет этот способ видения, мышления и выражения, или, обобщенно говоря, *культурно-типологическая стилевая черта*¹ творчества Э. Неизвестного? И, наконец, он интересен в главном для социокультурного бытия искусства, *духовно-ценностном, идейно-смысловом* отношении: *что* же говорит нам, всему миру в его настоящем и будущем эта стилевая черта, этот образно-языковой способ моделирования и выражения? *Что* и *для чего* с его помощью репрезентирует Неизвестный, или какие начала бытия, культуры, сознания он представляет и предъясвляет (для освоения и присвоения) человечеству?

Разговор о разновидностях типологизации (а тут речь будет идти только о крупных, «мироотношенчески» принципиальных разновидностях – в отвлечении от более тонких, совпадающих с конкретной спецификой тех или иных жанров, течений и отдельных творцов) тесно связан с их духовно-культурными истоками-основаниями. Поэтому здесь первые два вышеназванных пункта рассматриваются вместе – как две стороны «одной медали», одного вопроса.

Удивительным образом в типологизации как художественном (образно-языковом) методе, или приеме, сходятся весьма разные социокультурные истоки, представляющие и «высвечивающие»

столь же разные грани общей культурной ситуации полного событий и метаморфоз, открытий и разочарований XX в. Думаю, можно выделить, как минимум, три класса таких то сходящихся, то расходящихся крупных предпосылок-оснований, продолживших свою жизнь в чутко уловившем их искусстве. И, соответственно, три больших разновидности типологизации в художественной культуре XX в.

Первое основание, обнаружившее себя как *тенденция культурного сознания* уже на рубеже XIX–XX вв. и ставшее основой одной из трех больших разновидностей типологизации: возрастающая роль науки в культуре и жизни человечества, что связано с радикально обновившими картину мира в самих его основаниях открытиями в физике, химии, биологии, но также и в психологии, лингвистике, наконец, социологии и культурной антропологии и с растущим проникновением научных знаний – через технику и технологии, через рост и существенную демократизацию образования – во все сферы культурной жизни от материального производства и бытовой повседневности до специализированных сфер культуры духовной: философии и искусства. Этот процесс в целом можно назвать *саентификацией (сциентификацией)* культурного сознания и жизни. Не всегда это влияние было и остается прямым и открытым. В искусстве оно проявилось как тенденция его растущей *интеллектуализации*. Эстетически воспринимающие мир художники начинают видеть, ценить и потому выделять и акцентировать в нем, его конкретно-чувственной плоти «понятийное», умопостигаемое ядро-основу. Первым тут нужно назвать Сезанна. Но у него «чистая» (понятийная) геометрическая форма вещей (будь то фрукты, гора Сен-Виктуар или «большие купальщицы») еще не отделима от их самоценной экспрессивной единичности: являет себя вместе с последней, через нее. Кубисты идут по стопам Сезанна, но идут гораздо дальше, уже типологизируя реальность, делая художественным явлением-видимостью именно умопостигаемую «надындивидуальную» форму-структуру объектов (ср. натюрморты Пикассо-кубиста или пейзажи Брака). Пикассо заявил об этом прямо: «Я пишу не то, что вижу, а то, что знаю». Источником такого знания, замечу, выступает не только научное познание, но и обобщаемый и осмысляемый культурой социально-исторический опыт народов, стран и всего человечества – опыт труда, социальной борьбы, освоения сил природы, истории, человеческого существа, наконец, самой культуры.

Утверждению типологизации способствовал и еще один коллективный культурно-

психологический фактор. Это уже отчасти обесцененный, «приветливый», утомивший и творцов, и просвещенную публику опыт реалистической репрезентации эмпирической единичности. Особенно «упали ставки» последней после массового распространения фотографии и документального кинематографа. На их фоне художественно-жизнеподобная фиксация «единичностей» (не только «натуралистическая», но даже и еще недавно столь популярная импрессионистская) стала казаться сомнительной в силу своей информационно-духовной тривиальности. Она стала ассоциироваться с мещанским сознанием толпы, ее неуточенными вкусами, ограниченным кругозором, утилитарно-приземленным восприятием и осмыслением мира. И это в то самое время, когда наука прорывает порог видимого и очевидного – выходит к незримым (сверхчувственным) глубоким сущностям, «упаковывает» эту нетривиальную информацию в стройные, точные и красивые формулы.

Так и становится востребованным «ход» искусства от конкретно-индивидуального (типического) образа к образу сверхиндивидуальному, образу – знаковому обобщению, образу типологическому. То есть придающему зримый характер понятийному, сущностному содержанию явлений, а самой «видимости» (визуальной форме) – характер обобщенной знаковой матрицы, чувственной формулы. Так мыслит не только кубизм. Так мыслит, как мы видели, Мейерхольд, а затем сознательно формулирующий свою художественную задачу в парадигме научности («познание социальной причинности») Брехт. Типологизация помогает им понять и рельефно выразить социальные закономерности и их антропологические следствия. Во второй половине XX в. эта социально-типологизирующая методология реализуется во французском «новом романе» (А. Роб-Грийе, Н. Саррот), в идущем за эстетикой Брехта «Догвилле» Ларса фон Триера, в театральные опыты позднего П. Брука, Ю. Любимова и А. Васильева, в практиках перформансов. В той же парадигме работает концептуализм в пространственных искусствах (Д. Кошут, Г. Брускин, И. Кабаков и многие другие). Ее широко применяют в искусстве современного танца (contemporary dance), о чем мне приходилось писать на примере всемирно известного екатеринбургского данс-театра «Провинциальные танцы», постановок его художественного руководителя Татьяны Багановой, (вос)создающей на сцене не индивидуальные человеческие «истории», а предельно обобщенные модели социальных порядков, универсальные (типичные) структуры отношений современного социума [3, с. 58–59].

Второе основание художественной типологизации: обобщенные культурой XX в. и получающие самостоятельное ценностно-мировоззренческое значение негативные аспекты социального бытия людей. Они становятся важнейшей детерминантой и содержанием особого типа художественного мироотношения и порождают (уже на уровне *поэтики*) второй вид типологизации. Как и сам этот тип мироотношения, соответствующий ему вариант художественной типологизации можно назвать *модернистским*. В нем деиндивидуализированное обобщение порождено парадоксальным соединением постижения реальности и... сознания ее непостижимости, иррациональности. Модернистским сознанием познается тот фундаментальный факт, что общество находится в состоянии тотального отчуждения, что в нем правят всемогущие анонимные безликие силы. Они недоступны, непосильны человеку: он их не может ни понять, ни, тем более, контролировать, управлять ими. Он – игрушка в их руках, их жертва, ведь они бесчеловечны и враждебны ему. Рационально понять, объяснить природу этих фиксируемых сознанием, узнаваемых и признаваемых им сил, найти к ним «ключ» модернизм не в состоянии. Он знает об их враждебности, но почему так – не знает. Поэтому мир для него изначально абсурден, мистичен. В этом модернизм противоположен научному мироотношению.

Но это парадоксальным образом не отменяет потребности модернистского художественного сознания в типологизации и структурного сходства модернистской типологизации с саентистской. Дело в том, что «зачарованное» господствующими над ним (как и над миром, в котором оно живет) силами, не способное в силу этого к рациональному миропониманию, модернистское сознание, тем не менее, не утрачивает способности обобщать. А подспорьем ему выступает социальный опыт – опыт реальной жизни. Именно в нем – в самом жизненном процессе, *экзистенциально* – происходит первоначальное открытие и обобщение *логики отчужденного социального бытия*: узнаются властные силы и их отношение к человеку – отношение анонимного (не различающего) господства, но также и познается-признается всеобщий характер и этих таинственных сил, и их господства. Иначе говоря, здесь происходит двуединный процесс познания и мистификации социальной реальности. Рациональное переплетается с мифологическим, с мистическим, особым, современным: урбанистическим, техницистским, интеллектуализированным. Причем мистификация даже усиливает, умножает обобщающую энергию сознания: «у страха глаза велики», и вот модернистское видение везде и

во всем находит присутствие и власть иррациональных сил. В результате и происходит, можно сказать, избыточное, гипертрофированное обобщение: власть Непостижимого видится даже там, где ее нет, а само оно, поэтому, в модернистском сознании становится не просто «общим», а «всеобщим», «универсальным». Так, тотальным становится абсурд бытия в философии и художественной прозе А. Камю, в картине мира верно названной абсурдистской драматургии Ионеско и Беккета. Столь же тотальна и брутальна иррациональность бытия в прозе Кафки, в живописи и поэзии сюрреализма. Столь же фатальна и трагична – в «Котловане» и «Чевенгуре» А. Платонова. Столь же непостижима и некоммуницируема – в «Седьмой печати» И. Бергмана и «Блоу-ап» Антониони. В целом в модернизме XX в. духовная сила культуры скорее возвещает человеку о его фатальной слабости и бытийной обреченности.

Однако не во всех этих примерах мы найдем деиндивидуализирующую типологизацию. У Кафки и Шенберга с учениками ее истоком стал предельно бюрократизированный городской мир умирающей Австро-Венгрии. Плюс общие декадентские настроения и предчувствия начала века. Для художников-экспрессионистов – опыт Первой мировой войны, когда впервые в истории люди ощутили себя не только участниками в полном смысле мировой бойни, всеобщей, глобальной катастрофы, но и игрушками, пешками, «дровами» в ее непостижимых беспощадных руках. Камю и Сартр, Набоков («Приглашение на казнь»), театр абсурда питались опытом великой депрессии, Второй мировой, тоталитарных режимов. Сюда же можно отнести «военные» работы Пикассо: от «Герники» через «Кошку, несущую птицу» до «Резни в Корее». Все эти произведения – классические образцы осознанно отказавшейся от индивидуализации модернистской типологизации.

Но (подобно Камю в годы войны в романе «Чума») Пикассо соединяет фатальность гибели, торжество зла с сопротивлением им, человеческой стойкостью и упрямой надеждой – вопреки всему. «Отказываюсь признать конец человека», – мог бы вместе с У. Фолкнером сказать великий чернобелый триптих Пикассо «Герника». И это не только упорный в своей вере «абстрактный гуманизм» – у него есть реальные основания.

Они и становятся основаниями *третьего вида* типологизации, к которому можно отнести и творчество Неизвестного. Здесь типологизация служит способом аккумуляции и репрезентации коллективного, более того – родового опыта человечества. Как биологического (витального, сексуального,

экзистенциально-соматического), так и социокультурного; как практического, так и духовного. И это опыт, в котором, даже и через драму, через трагедию, – явственно звучит *позитивная* составляющая – опыт успешного совместного и личного бытия людей: их борьбы, преодоления, творчества, исканий, обретений и открытий, общения, игровых практик. Опыт жизни духа во всех ее аспектах. Опыт любви во всех ее проявлениях: к миру и жизни, природе и культуре, познанию и созиданию, к человеку, его таланту, силе, совести и красоте. Каким словом можно назвать эту разновидность типологического обобщения, типологической образности? Может быть, *жизнеутверждающая*?

Э. Неизвестный – позитивный художник, художник творящего и побеждающего человечества. Утверждающего себя даже ценой страданий, сомнений, трагических утрат. В небольших и монументальных скульптурах Неизвестного, как в фотоувеличении, крупным планом раскрывается телесный, душевный и духовный мир человека в его всеобщих состояниях: боли, душевной муки, вдохновения, скорби, влюбленности, отчаяния, верности и самоотверженности, просто прекрасного в своей свободе телесного движения. Все эти состояния для Неизвестного «центрированы», сосредоточены и потому воплощены в двуединстве *свободы человеческого естества и естественности самой свободы* – главной субстанции и сущности человеческого. Не случайно он создал свой, оригинальный вариант статуи Свободы. И все эти состояния и ценности для (у) Неизвестного больше и выше, значительней «конечной» психической и физической индивидуальности отдельного человека. Его образная деиндивидуализация растет из надындивидуальной родовой человеческой основы. Он творит, выражая ценности и мощь большого коллективного «Мы», то есть от имени Человечества. Ни больше, ни меньше.

Не случайно его с таким удовольствием выставляют ООН и крупные общественные организации мира. Его монументы – величественные и трагические – выражают всеобщее, всечеловеческое, примеряемое буквально на любого человека, но и на любой народ, мироотношение. Таковы и мемориал в Магадане, и архитектурные образы торжествующего человечества в Асуане, на Тайване, в Швеции. А вершина всего – грандиозное «Дерево жизни», где величие родовой всеобщей человеческой природы сливается с величием осваиваемой человечеством природы и величием созданной человечеством культуры, воплощающей ее истории человечества.

Пафос этого искусства созвучен поэзии Уитмена и Маяковского, музыке Бетховена, а в современ-

ном Неизвестному искусству таким его титанам, как Шостакович, Пабло Неруда, Пикассо, Ренато Гуттузо, Андрей Тарковский. Все они говорят о судьбах человечества. Все являют поистине космические масштабы человеческой субъективности и вбираемого, а также творимого ею мира. Но «Зеркало» и «Жертвоприношение», как и симфонии Шостаковича, – индивидуализированный образ соизмеримых с мирозданием человеческих страстей, стремлений и рефлексий. А «Всеобщая песнь» Неруды, «музыкальные» панно Матисса, валлорисские фрески Пикассо «Война» и «Мир» – это образные формулы всеобщего (всечеловеческого) вне его персонифицирующей конкретизации. Неруда, Матисс и Пикассо в них типологизируют, и их образы надпсихологичны и не(сверх)индивидуальны. Таковы в своем большинстве и творения Неизвестного.

Но тут (уже в заключение) надо сделать одно важное дополнение. Неизвестный – это не только часть великого жизнеутверждающего гуманистического искусства, говорящего от имени человечества. В нем дышит, пылает и говорит (часто кричит) важнейшая тенденция всей позитивной: верящей в человека и лучший удел человечества гуманистической мировой культуры XX в. Культуры, которая уже осознала, с одной стороны, космический масштаб и влияние человечества («ноосфера» Вернадского и Тейяра де Шардена), а с другой – единую, общую судьбу человеческого рода, его ответственность за собственное выживание, его общий удел: жить и развиваться вместе всем странам, всем народам Земли. Уже в начале прошлого века эти смотрящие в будущее идеи сформулировал В. И. Вернадский в рамках своего учения о ноосфере. Он, в частности, отмечал: «Человек впервые реально понял, что он – житель планеты и может – должен – мыслить и действовать в новом аспекте, не только в аспекте отдельной личности, семьи и рода, государства или их союзов, но и в планетарном аспекте» (цит. по: [4, с. 283]). В конце века идейный опыт планетарно-родового, всечеловеческого сознания, накопленный в трудах ученых, богословов, философов и художников, культурфилософски суммировал другой выдающийся мыслитель века – М. С. Каган. Он писал о начавшейся на рубеже веков и тысячелетий «грандиозной культурной революции – процессе, который можно сравнить лишь с рождением человечества» [4, с. 303]. Цель и итог этого объективного процесса –

достижение реального единства человечества, превращение его в целостного, интегрированного, единого субъекта на основе диалога культур и их интеграции в единую глобальную «культуру человечества». Творчество Эрнста Неизвестного – впечатляющее выражение этого спасительного для человечества процесса, выдающийся вклад в становление нового – всечеловеческого планетарного сознания.

Библиографический список

1. Алперс, Б. В. Театр социальной маски [Текст] / Б. В. Алперс // Алперс Б. В. Театральные очерки : в 2-х т. – Т. 1. Театральные монографии. – М.: Искусство, 1977.
2. Гулыга, А. В. Искусство в век науки [Текст] / А. В. Гулыга. – М.: Наука, 1978. – Глава II: О художественной типологизации.
3. Закс, Л. А. Екатеринбург: хозяин медной горы [Текст] / Л. А. Закс // Театр. – 2012. – № 9.
4. Каган, М. С. Введение в историю мировой культуры. Книга вторая [Текст] / М. С. Каган. – СПб.: ООО «Издательство «Петрополис», 2001.
5. Попкова, М. Д. Стилевое единство неклассической культуры XX века: поиски оснований. фвтореф. ... канд. филос. наук [Текст] / М. Д. Попкова. – Тюмень, 2013.
6. Устюгова, Е. Н. Стиль и культура: опыт построения общей теории стиля [Текст] / Е. Н. Устюгова. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2006.

Bibliograficheskij spisok

1. Alpers, B. V. Teatr social'noj maski [Tekst] / B. V. Alpers // Alpers B. V. Teatral'nye ocherki : v 2-h t. – T. 1. Teatral'nye monografii. – M.: Iskusstvo, 1977.
2. Gulyga, A. V. Iskusstvo v vek nauki [Tekst] / A. V. Gulyga. – M.: Nauka, 1978. – Glava II: O hudozhestvennoj tipologizacii.
3. Zaks, L. A. Ekaterinburg: hozjain mednoj gory [Tekst] / L. A. Zaks // Teatr, 2012, № 9.
4. Kagan, M. S. Vvedenie v istoriju mirovoj kul'tury. Kniga vtoraja [Tekst] / M. S. Kagan. – SPb.: ООО «Izdatel'stvo «Petropolis», 2001.
5. Popkova, M. D. Stilevoe edinstvo neklassicheskoj kul'tury XX veka: poiski osnovanij. fvtoref. ... kand. filos. nauk [Tekst] / M. D. Popkova. – Tjumen', 2013.
6. Ustjugova, E. N. Stil' i kul'tura: opyt postroenija obshhej teorii stilja [Tekst] / E. N. Ustjugova. – SPb.: Izd-vo SPbGU, 2006.

¹ Общее теоретическое решение вопроса о взаимосвязях стиля и культуры см. в книге Е. Н. Устюговой [6]. Применительно к искусству XX века эта проблема обстоятельно рассмотрена в диссертации М. Попковой [5].