Л.Ю. НИКОЛАЕВА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии и искусствоведения ВСГИК, Улан-Удэ
e-mail: artcritik@mail.ru

L.Y. NIKOLAEVA

Candidate of art history, East Siberian state Institute of culture (Ulan-Ude), associate Professor of the Department of cultural studies and art history
e-mail: artcritik@mail.ru

ТОПОГРАФИЯ НЕКЛАССИЧЕСКОГО (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СОВРЕМЕННОГО БУРЯТСКОГО, МОНГОЛЬСКОГО, ЯПОНСКОГО ИСКУССТВА)

TOPOGRAPHY OF NON-CLASSICAL (ON THE EXAMPLE OF WORKS OF MODERN BURYAT, MONGOLIAN, JAPANESE ART)

Современное искусствоведение находится в ситуации кризиса, связанного с *безграничным расширением материала искусствознания*. А.А.Габричский считал, что необходима не эстетическая оценка прежних школ, выискивающая то или иное отношение к «образцу» или «канону», но *«стилистически имманентная»* и *феноменологически «предметно-художественная» установка*. В историческом противостоянии классического и антиклассического «неклассическое» выходит за рамки их дихотомии. Область неклассического становится областью исключений, к которым относятся изображения чудовищ, фантастических существ, изображение уродства, детей, стариков. Другие произведения нарушают границы морфологии искусств, смешивая виды, материалы и техники: раскрашенные статуи, рельефные ковры, подвижные конструкции и т.д. То, каким образом что-то является неклассическим, также важно или даже важнее того, каким образом что-то является классическим. Нашу задачу можно обозначить как определение области неклассического. В статье предложено феноменологическое рассмотрение некоторых про-

изведений современного бурятского, монгольского, японского искусства и анализ неклассического в них.

Modern art criticism is in a situation where the crisis is determined by the «limitless expansion of the material of art history». A.Gabrichesky believed that what is needed is «not an aesthetic assessment of the previous schools, searching for a particular relationship to the «model» or «Canon», but a «stylistically immanent» «and phenomenologically» subject-art «setting». In the historical confrontation between classical and anti-classical, «non-classical» goes beyond their dichotomy. The area of the non-classical becomes the area of exceptions, which include images of monsters, fantastic creatures, images of ugliness, children, and old people. Other works break the boundaries of the morphology of art by mixing types, materials, and techniques: painted statues, raised carpets, movable structures, and so on. How something is non-classical is just as important, or even more important, than how something is classical. Our task can be defined as defining the domain of the non-classical. The article offers a phenomenological examination of some works of modern Buryat, Mongolian, and Japanese art and an analysis of the non-classical in them.

Ключевые слова: неклассическое, феноменология искусства, морфология искусства, шаманские онгоны, маски, случайное.
Keywords: non-classical, phenomenology of art, morphology of art, shamanic ongons, masks, random.

Современное искусствоведение находится в ситуации, кризисность или критичность, которую отмечал еще А.Габрический, говоря о «безграничном расширении материала искусствознания», когда происходит «своего рода дискредитирование художественного: всякий продукт руки homini fabric — объект истории искусства» [2, с. 47]. Ученый видел причину в «утрате предметного момента художественного и смешение проблем изоляции и прегнантности» («насыщенность жизненным богатством» [2]). И считал, что «против этого можно настаивать на *моменте оценки в пределах художественного* (здесь и далее курсив А.Г.). Не эстетическая оценка прежних школ, выискивающая то или иное от-

ношение к “образцу” или “канону”, но *“стилистически имманентная”* и *феноменологически “предметно-художественная” установка*» [2, с. 47]. «Между аналитическим формальным анализом и онтологически ориентированной феноменологией продукта как индивидуального целого — какая-то непреодолимая пропасть или, в лучшем случае жуть бесконечного, а потому недостижимого приближения» [2, с. 99]. Он замечает, что возможно в области искусства существуют «образования» разного типа — цельные («как бы одноклеточного типа») и составленные [2, с. 98]. Существование последних «образований» («созданий Ренессанса») служит онтологическим оправданием формального метода, но как целое они также недоступны ему [2, с. 99].

Об этих «созданиях Ренессанса» Кеннет Кларк пишет: «Это в слишком большой степени искусственное создание, обязанное появлением системе обучения, возникшей в момент перехода от средневекового искусства к искусству Нового времени. От зала слепков к классу живой натуры — такая последовательность, принятая в мастерских ренессансных Рима и Флоренции, дожила до сего дня, и западные художники неосознанно унаследовали от нее чувство соразмерности, систему пропорций и репертуар форм. Возвращение к основам рисунка всегда означало для них возвращение к обнаженной натуре, и даже для художника творца обнаженная натура была большим компромиссом в силу своей подчиненности формулам академического обучения» [3, с. 405].

Кеннет Кларк также видит связь формального метода анализа с «чувством геометрической гармонизации человеческого тела, лежащей в основе классических изображений наготы» [3, с. 142], и его поверхностность. «Форма, как и слово, вызывает в памяти бесчисленные ассоциации, и любая попытка объяснить ее с помощью одной аналогии так же поверхностна, как перевод стихотворения. Но тот факт, что мы в любом случае можем основывать свои доводы на этом неожиданном соединении секса и геометрии, доказывает, насколько глубоко концепция обнаженной натуры связана с нашими самыми элементарными представлениями об ордере и композиции» [3, с. 405]. Формальный метод анализа переносит поиск геометрической гармонизации на всё произведение в целом как основного композиционного принципа, не учитывая различия «образований» разного типа. Несогласованность, противопоставление, противоречивость частей могут быть частью образа, его целого, т.е. необходима характеристика формы и образа одновременно.

В историческом противостоянии классического и антиклассического «неклассическое» выходит за рамки их дихотомии. В противопоставление классическим изображениям обнаженного тела Кеннет Кларк рассматривает альтернативную традицию, в которую включает антиклассические, реалистические, декоративные произведения, и находит в них отголоски классического.

Область неклассического становится областью исключений, к которым относятся изображения чудовищ, фантастических существ, изображение уродства, детей, стариков. Другие нарушают границы морфологии искусств, смешивая виды, материалы и техники: раскрашенные статуи, рельефные ковры, подвижные конструкции и т.д. В заключении своей книги о наготе Джоржо Агамбен пишет: «Формирование зоны незнания является условием — и вместе с тем пробным камнем — любого нашего знания. Если это так, то какой-нибудь прокомментированный каталог способов и видов незнания был бы весьма полезен для систематической классификации наук, на коей основывается передача знания. Ведь пока люди веками раздумывают о том, как сохранить, улучшить и сделать более обоснованным своё знание, в искусстве незнания отсутствуют даже самые элементарные принципы. Эпистемология и методология исследуют и устанавливают условия, парадигмы и нормы знания, в то время как для обозначения зоны незнания инструкций не существует. На самом деле, обозначить зоны незнания — не то же самое, что не знать чего-либо, речь идёт далеко не о каком-то недостатке или изъяне. Наоборот, это значит поддерживать правильные взаимоотношения с неведением, предоставить незнанию возможность руководить нашими действиями и сопровождать их — так, чтобы молчание ясно отвечало на наши слова. Или же, выражаясь старомодным языком, чтобы всё самое глубокое и питательное для нас принимало форму не науки и догмы, а благодати и свидетельства. В этом смысле искусство жить — это способность сосуществовать в гармонии с тем, что мы упускаем.

В конечном счете, и само знание связано с неведением. Но при этом связаны они посредством вытеснения или — ещё более действенно и сильно — посредством предположения. Незнание – это то, что знание предполагает, воспринимая его как некий неизведанный край, который необходимо покорить… Однако наши взаимоотношения с зоной незнания обеспечивают неизменность этой зоны» [1, с. 175–176].

Перефразируя слова Джорджо Агамбена: «То, каким образом мы чего не знаем, так же важно или даже важнее того, каким образом мы что-то знаем» [1, с. 175], можно сказать: «То, каким образом что-то является неклассическим, также важно или даже важнее того, каким образом что-то является классическим». Нашу задачу можно обозначить как определение области неклассического.



Рис. 1. Б.Б.Дылыков (1948–2006, Бурятия). Шаманка. 1997, дерево, резьба, 15 х 14 х 11 см. Частное собрание

Обратившись к краеугольному камню классического искусства, к репертуару форм наготы, рассмотренных Кеннетом Кларком, выделим самую близкую к иррациональному — форму экстаза.

Например, небольшая скульптура «Шаманка» Б.Дылыкова (Дылыков Б.Б., 1948–2006, Бурятия). Шаманка. 1997, дерево, резьба, 15 х 14 х 11 см). Полуобнаженная женская фигура, воплощающая мотив экстаза, подобно греческим менадам, кружится в танце, тело закручено спиралью, голова запрокинута. Руки участвуют в танце: левая протянута вперед открытой ладонью вверх, правая назад ладонью вниз. «В наготе экстаза воля сдает свои позиции, телом овладевает некая иррациональная сила; теперь оно не движется от одной точки к другой наиболее рациональным кратким путем, а, изгибаясь и резко меняя позы, откидывается назад, как будто пытаясь преодолеть неумолимые и вечные законы тяготения. Обнаженные фигуры экстаза, в сущности, неустойчивы, и если они не падают, то благодаря основанному на энтузиазме неустойчивому равновесию, а не осознанному контролю, ибо не зря говорится, хоть и не всегда справедливо, что провидение присматривает за выпившими людьми» [3, с. 317]. Вращение по спирали смещает ось симметрии: груди не симметричны относительно оси лица, и ожерелье отнесено в сторону.

У нее отсутствуют атрибуты шаманки — нет головного убора в виде венца, бубна, плаща с подвесками. Но она находится в состоянии шаманского экстаза — голова запрокинута, во всем облике присутствует

нечто птичье — силуэт, откинутые назад косы и височные подвески похожи на перья.

Форма скульптуры сродни раздутым шарообразным палеолитическим Венерам. Слабо расчлененная масса, неопределенность форм и их сочленений скрывают отсутствие некоторых частей тела — нет шеи, глаз, лба, талии, ног. Несмотря на шарообразность, объемы, соприкасающиеся с поверхностью шара — губы, груди, ладони, сплющены («кот в аквариуме»). Плоскость лица очерчена границами скул и подбородка, ограничена сверху линией бровей, которые расходятся от линии носа. Под бровями узкой щелью угадываются глаза. Растекшиеся по поверхности шара губы превращаются в лепестки тропического цветка. Голову завершает полусферическая шапочка. Поверхность обнаженной груди уплощена. Три ряда бус поднимаются вверх гребнем волны, противоположно падению тяжелых грудей, и каждая бусина сплющивается, становясь квадратной. Здесь присутствует иной характер геометризации, не универсальной классической, а разработанной только для этого образа. Каждый объем, разрастаясь, поднимается на поверхность и трактуется плоскостно — орнаментально, декоративно.

«Историки литературы и искусства знают, что между архаикой и современностью существует потайная точка пересечения, и не столько потому, что самые архаичные формы как-то особенно очаровывают настоящую действительность, сколько потому, что ключ к современности спрятан в незапамятном и доисторическом. Так, древний мир на закате своего существования обращается к истокам в попытке вновь найти себя; а авангард, заблудившись во времени, гонится за примитивизмом и архаикой» [1, с. 35].

Образам бурятской мифологии посвящено творчество Анжелики Алсаткиной (р. 1961, Усть-Орда). Пантеон сверхъестественного включал такое огромное количество персонажей, что, говорят, буряту нельзя было делать резких движений, чтобы не задеть кого-либо из них. Взаимодействие с ними входило в функ-



Рис. 2. А.Б.Алсаткина (р. 1961, Усть-Орда). Тэнгрии. Фрагмент. 2016, ивовый прут, дерево, береста

ции шамана. Божества — небожители, духи — хранители местности, души предков, и другие бесплотные сущности могли воплотиться, принять облик так называемых онгонов, видимо, для удобства общения с ними. Среди онгонов самыми распространенными были антропоморфные фигурки и личины (наряду с зооморфными изображениями и, иногда, живыми существами). Антропоморфность формы обусловлена генезисом и ритуалом: их будят, кормят, усыпляют — поэтому у них должны быть глаза, рот, у них есть домики (своеобразные пеналы), в которых они спят. Открытые рот и глаза обозначают способность принять подношение, участие в судьбе. Для соответствия этим функциям форма не важна.



Рис. 3. А.Б.Алсаткина (р. 1961, Усть-Орда). Тэнгрии. 2016, ивовый прут, дерево, береста, 224 х 70 см, 195 х 66 см, 224 х 70 см

Анжелика Алсаткина воспроизвела деревянные личины, которые одинаковы во всем мире, потому что не основаны на художественном поиске, они внехудожественные или, точнее, дохудожественные, похожи на кухонные доски. Но в них присутствуют элементы, которые можно истолковать как художественные — используется волнистый рисунок волокон древесины, который намекает на моделировку формы, используются отверстия от сучков — рот. От традиционных онгонов личины Алсаткиной отличаются размером — значительно больше.

Следующий шаг — организация масок в многоярусную композицию с помощью прозрачной, хрупкой конструкции из деревянных реек и прутьев. Она представляет собой своеобразный каркас, единственная функция которого — упорядочивать, нести на себе, отсутствовать, присутствуя, то есть конструктивная, художественная. Художественная функция выявлена тем, что каркас является одновременно условным силуэтом фигуры человека. Подобную структуру имели древнеегипетские палетки, в которых ярусное изображение вписано в общую форму животного. Качество художественности возникает в момент экспонирования — презентации, в том, как онгоны не используются в

ритуале. Данную конструкцию возможно перенести, разобрать и собрать, «трепещущий каркас» [4, с. 129] живет в некоем художественном пространстве. Конструкция, с одной стороны, играет вспомогательную роль, обычно невидимая, она подразумевается. С другой стороны — она организует текст, т.е. «отвечает за художественную часть», вводит симметричность, ритм. В этой двойственности она подобна иконостасу — невидимой стене.

Внехудожественные элементы — онгоны — только начало истории, они же ее ядро. Конструкцию можно перенести, но иерархию представленных существ нарушать нельзя. Космологическая иерархия представляет вербальный уровень существования объекта в восприятии и интерпретации зрителя, близость к культу. Жесткая ярусная структура связана с картиной мира, которая воспроизводится каждым зрителем и для каждого зрителя. Вовлеченность зрителей усиливается тем, что онгоны как бы просыпаются здесь, на стенде, перед ними. И в этих, поначалу внехудожественных «образованиях» появляется некая выразительность магического, которое служит основой художественного.

Другой тип онгонов представляют образы бурятских исторических персонажей Бурто и Абгалдая. Несмотря на персонифицированность, они не портретны. В деревянной маске Бурто присутствует примитивная геометризация.

Онгон Абгалдай представляет собой железную маску, которая типологически находится ближе к истокам портрета. Так же, как и деревянные личины, рассмотренные выше, эти онгоны являются частью пространственной композиции, и также обладают выразительностью магического. Ответственность художника обратно пропорциональна затраченным усилиям, витальна.





Рис. 4. А.Алсаткина. Онгон Бурто. Металл, дерево, 105 х 35 см, 2013
Рис. 5. А.Алсаткина. Онгон Абгалдай. Металл, дерево, 81 х 45 см, 2013

Родство с маской-онгоном чувствуется в скульптурной голове Шаманки монгольского скульптора Раднаажава Лхамсурена (1948–2017). Пластические и декоративные элементы сплавлены в едином образе. Состоянию экстаза, шаманского транса соответствуют полузакрытые глаза, безвольная расслабленная нижняя часть лица. Декоративное проникновение в пластику заключается не только в нанесении точечных шрамов на кожу, прорезях глаз, отверстии на лбу, серьгах, продернутых в уши. В структуре образа решающим является контраст между верхней и нижней частью лица. Верхняя часть лица решена через сочленение геометрических тел. Щеки, подбородок, нижняя челюсть представляют единый объем, на поверхности которого располагаются лепестки губ. Как и Менада Скопаса, которая «все еще является частью античного культа, от чего в конечном счете обнаженная натура наследует свою власть и движущую силу» [3, с. 321], «Шаманка» — действующее лицо культа.



Рис. 6. Раднаажав Лхамсурен (1948–2017, Монголия). Шаманка. 2015, бронза, литье. Частное собрание

Погрудный портрет девушки, по-видимому, обнаженной (нет признаков одежды), выполнен японским скульптором Кота Сакаи (Kohta Sakai, p. 1985) за неделю во время симпозиума по деревянной скульптуре в городе Пале в 2017 году. Линия среза портрета проходит ниже плеч, выше груди, хотя сколы древесины намекают на ложбинку между грудями, создавая впечатление объема, «закругление». Волосы девушки зачесаны высоко вверх надо лбом, завязаны узлом и выпущены длинным хвостом, когда-то такая прическа так и называлась «конский хвост». Но в данном случае волосы подобно пламени факела поднимаются вверх или отнесены вверх потоком воздуха, потому что фигура стремительно падает вниз. Впечатление падения возникает из-за того, что девушка как бы подалась вперед, навстречу к нам, подобно Фидиевскому Зевсу. Два противопоставленных движения — рост вверх и падение вниз — едины.

Метод работы скульптора традиционный. Он наметил расположение основных частей и стал выбирать материал слоями, плоскостями,



Рис. 7. Кота Сакаи (Kohta Sakai, 1985 г.р., Япония). Я уверен, что мы не так уж и отличаемся. Фото в процессе работы



Рис. 8. Кота Сакаи (Kohta Sakai, р. 1985, Япония). Я уверен, что мы не так уж и отличаемся. 2017, камфорное дерево, резьба, 240 × 170 × 150 см, установлена в городе Пале, Босния и Герцеговина. Фото 2017 г.

расположенными под различными углами друг к другу. Уже на первоначальном этапе разметки задана асимметрия глаз, линии лба, объем волос смещен влево. Также на этапе разметки видна разница в цвете древесины. В завершенной работе масса волос уменьшена, асимметрия лица не бросается в глаза, смягчена. Но трещины стали глубже, появились новые. В волосах выпал кусок древесины. Но главные изменения касаются трактовки формы. От сопоставления плоскостей скульптор перешел к моделировке выпуклостей и впадин, таким образом, что почти все высокие точки объемов носа, губ, щек, глазных яблок стремятся к одной высоте, а все впадины возле крыльев носа, под бровями возле переносицы, под нижней губой получили одинаковую глубину. Самые глубокие борозды создают разрез глаз, линию рта. Объемы не сводимы к простым геометрическим формам, перетекают друг в друга, границы их не определены. Они не застывают в плоскости, не превращаются в линейный рисунок. Грани форм сменились одной вибрирующей поверхностью, напоминая «Водоносов» Акрополя.

Впечатление беззащитности, производимое выражением лица, подчеркнуто яростным пламенем волос. «В этих космах, которых не ка-



Рис. 9. Кота Сакаи (Kohta Sakai, р. 1985, Япония). Я уверен, что мы не так уж и отличаемся. 2017, камфорное дерево, резьба, 240 × 170 × 150 см, установлена в городе Пале, Босния и Герцеговина. Фото 2019 г.



Рис. 10. Марк Шагал. Цветы. 1911, холст, масло, 66,6 х 57,1 см. Частное собрание

сались ножницы, содержится сверхъестественная жизненная энергия, изобилующая магической силой», — так Генрих Циммер описывал волосы Шивы [4, с. 140]. Оранжево-желтый цвет волос как цветовой маркер аскетов отсылает к первому яркому деянию принца Гаутамы — отсечению волос. «А каждый, кто отвергает порождающие силы растительно-животной сферы, кто отвращается от творческого принципа жизни, пола, земли и природы и вступает на духовный путь абсолютного аскетизма, прежде всего должен быть острижен» [4, с. 140].

Раскраска древнегреческих статуй не разрушает их форму, как и сломанные отсутствующие элементы, поскольку угадывается целое — утраты случайность. Расколы древесины в скульптуре Кота Сакаи производят другое впечатление — раны и шрамы становятся частью облика, частью целого. Расколы предполагаются заранее, являясь отрицательным качеством самой древесины камфорного дерева, из-за этого редко используемой. В классическом искусстве в момент создания избегается случайное, но признается как неизбежность в последующей судьбе произведения, ее превратностях. Случайное как антиномия классическому

входит в структуру неклассического произведения, учитывается в замысле. Расколы, трещины в результате становятся неслучайными, но их рисунок и глубину предугадать невозможно.

Отверстие от сучка в виске головы не было закрыто сразу. Через 2 года скульптор сделал цветок вишни, который вставил в отверстие. После появления других «случайных» трещин за два прошедших года, первая случайность уже не нужна — избыточна. На фото 2019 года видно, как после дождя влага, наполнив, пропитав все трещины, сделала их более явственными. Более того, по архаическим представлениям, трещины в деревянной скульптуре необходимы для того, чтобы духи могли войти, оживить ее. С каждой новой трещиной, изменением цвета, скульптуру наполняет жизнь. «Бренность всего преходящего, бренность, которая есть источник страдания, проникла в это неописуемое лицо, преобразила и почти разрушила его» [4, с. 145]. Но если Будда, описанный Циммером, безмятежен и безразличен к страданиям, лицо девушки остро реагирует на них.

«Онтологически ориентированная феноменология продукта как индивидуального целого» [2, с. 99] подобна переживанию Абсолюта в индийской культуре. «Постигаемое как вечная форма универсального потока, “оно” есть Брахман (Абсолют). Брахман — Атман, “всё-во-всём”, превосходит человеческое разумение. Его нельзя себе представить, нельзя описать. Но в то же время это переживается как истинная жизнь внутри нас (атман) или познается как жизнь космоса (брахма).

“Тот, кто знает, что это непостижимо, постигает его;
Тот, кто представляет это, не постигает его.
Это неизвестно знающим,
Это известно незнающим“. (Кета — упанишада, III. 3)» [4, с. 145].

Более близко к европейскому пониманию эту мысль выразил Марк Шагал в своем стихотворении:

Я сын Твой, ползать
рожденный на земле.
Ты дал мне краски в руки,
дал мне кисть,
а как Тебя изображать — не знаю.
(Марк Шагал, пер. с идиша Льва Беринского.)

В натюрморте Марка Шагала «Цветы» (1911, холст, масло, 66,6 х 57,1 см, частное собрание) сферическая часть чаши с ножкой задает шарообразный объем букету в ней. Алые розы и желтые нарциссы соседствуют с белыми бутонами и раскрывшимися белыми цветами с черной сердцевиной и имеют подчеркнутое сходство с глазами. Красочный букет в белой вазе на глубоком синем фоне превращается в отрубленную голову Стоглазого Аргуса. Рядом с этим букетом все прежние попытки художников изобразить Аргуса кажутся беспомощными. Популярная метафора «глаза — цветы», воплотившись, представленная воочию, рождает ужас. Тем более сильный, что рождается воображением смотрящего. Тем более сильный, что Аргус прекрасен.

Мысль, обретшая форму, завораживает, вызывая множество повторений, как ясная геометрическая форма классических произведений, или «жуть бесконечного, а потому недостижимого приближения» [2, с. 99] в случае неклассических.

Список литературы:

1. *Агамбен Джоржо.* Нагота / перевод с итальянского Марии Лепиловой. — Москва, 2014. — 204 с.

2. *Габричевский А.Г.* Морфология искусства. — Москва, 2002. — 864 с.

3. *Кларк Кеннет.* Нагота в искусстве: Исследование идеальной формы. — Санкт-Петербург, 2004. — 480 с.

4. *Циммер Генрих.* Мифы и символы в индийской культуре / перевод с английского М.В.Воробьевой, С.В.Пахомова. — 2-е изд. — Москва, 2017. — 194 с. + 12 л. ил.