

Ли Х.

Экзистенциальное мировоззрение в советском неофициальном искусстве

Аннотация: В данной статье особое внимание уделяется исследованию произведений неофициального искусства Советского Союза 1950-х 1960-х гг., в которых отражается экзистенциальное мировоззрение таких художников, как В. Сидур, Е. Кропивницкий, Л. Кропивницкий и В. Яковлев. Эти художники, испытывавшие ужас войны, унижение человеческого достоинства не только в сталинском ГУЛАГе, но еще и в коммунальных квартирах выявляют в своем творчестве переживания одиночества, страдания, страха, неизбывной озабоченности и желания свободы. Такие тематические характеристики в произведениях этих художников включают возможность интерпретировать их творчество в контексте экзистенциализма, чье влияние имело всемирный масштаб. Методологической и теоретической основой данного исследования послужил ряд работ следующих направлений научного знания: искусствоведения, философии, литературоведения и психоанализа. Междисциплинарное взаимодействие разноплановых методик анализа способствует более обширному и углубленному пониманию творчества художников XX в. Экзистенциализм после Второй мировой войны связан с появлением новых течений искусства не только на Западе, а еще в странах Востока и в Советском союзе. Такой всемирный масштаб влияния экзистенциализма связан со сходным опытом личностей данного периода, т.е. опытом войны. Исследование неофициального искусства Советского Союза в связи с экзистенциализмом является важным для понимания ценности неофициального искусства в контексте мирового искусства прошлого века.

Ключевые слова: Экзистенциализм, искусство XX в, неофициальное советское искусство, Вадим Сидур, Евгений Кропивницкий, Лев Кропивницкий, Владимир Яковлев, страх, одиночество, забота.

Review: The present article is devoted to studying unofficial artwork of the Soviet Union in the 1950s – 1960s that expressed existential views of artists such as V. Sidur, E. Kropivnitsky, L. Kropivnitsky and V. Yakovlev. These artists who had experienced the terror of the war and abasement of human dignity not only in Stalin's GULAG but already living in Soviet shared apartments expressed loneliness, suffering, fear, inescapable anxiety and desire for freedom in their artworks. These themes and topics covered by the aforesaid artists allow to interpret their artwork in terms of existentialism which influence was worldwide. The methodological and theoretical basis of the present article involves a number of researches made in the following branches of knowledge: art history, philosophy, literary studies and psychoanalysis. The interdisciplinary influence of the diverse analysis methods enabled a deeper and more comprehensive understanding of the creative life of the 20th century artists. After the Second World War existentialism appeared as a result of new trends in art not only in the West but also in the East and Soviet Union. Such worldwide influence of existentialism is due to the common experience of war. The research of the unofficial Soviet art with reference to existentialism is important for understanding values of unofficial art in terms of the world art of the last century.

Keywords: Vladimir Yakovlev, Lev Kropivnitski, Evgeni Kropivnitski, Vadim Sidur, unofficial soviet art, XXth century art, existentialism, fear, loneliness, anxiety.

В Европе после Второй мировой войны в связи с распространением экзистенциализма появились новые течения искусства, отличающиеся от традиционных. К ним относят такие явления, как новый роман, или так называемый антироман, в литературе, театр абсурда в драматургии и «ар-информель» в изобразительном искусстве. Представителями этих новых течений явля-

ются писатели Ф. Кафка, Ж.-П. Сартр, А. Камю, С. Беккет; такие художники, как Ж.Дюбюффе, Ж. Фотрие, А. Джакометти, Вольс, а также эстетики искусства, например, М. Тапье.

Эти писатели, художники, музыканты оказывали огромное влияние на культуру не только европейских стран, но и всего остального мира. Таким образом, мировое искусство второй половины XX века стало неотделимо

от европейского экзистенциализма. В данной статье предпринята попытка рассмотреть влияние европейского экзистенциализма в изобразительном искусстве послевоенного времени на формирование советского неофициального искусства, в котором часто поднимаются такие темы, как забота, страх, свобода, одиночество, страдание и смерть, считающиеся важными в экзистенциализме.

В Советском Союзе экзистенциализм официально воспринимался в основном как мрачное пессимистическое и нигилистическое философское учение, отражающее кризисное состояние западного капиталистического общества. В разных советских публикациях 1950-60-х гг. экзистенциалистское понятие о субъективности человеческого существования критиковалось как враждебное марксистско-ленинскому учению. В разных советских научных публикациях экзистенциализм часто представляется как «реакционное» [12], «нигилистическое» [11] и «антикоммунистическое» [11, 14] философское учение.

В связи с негативным отношением советских публикаций к экзистенциализму может сложиться мнение, что в СССР отсутствовал интерес к данному течению, однако, не стоит забывать, что советская жизнь середины 50-х гг. уже была разделена на две части – официальную и неофициальную. Однообразная критика экзистенциализма со стороны советских официальных источников, наоборот, свидетельствует о большом влиянии экзистенциализма на образ жизни и мышления советского интеллигентного сообщества на неофициальном уровне. Если бы это было не так, то не существовало бы и столь бурной односторонней идеологической критики. К тому же, обстоятельства жизни людей в советском обществе начала и середины XX в. в большой степени совпадали с основным условием для возникновения раннего экзистенциализма в Германии: деперсонализацией и отчуждением индивида, произошедшим в результате бюрократизации и стандартизации всех отраслей общественной и личной жизни. А. Камю писал: «Русская концентрационная система и впрямь осуществила переход от правления лицами к управлению вещами, спутав при этом личность с вещью» [7, с. 221].

Кроме того, некоторые произведения представителей французского экзистенциализма, например, Сартра и Камю, были переведены на русский язык и представлены в Советском Союзе уже в 1950-60-х гг. Письмо саратов-

ского художника М. Аржанова, руководителя реставрационной мастерской Радищевского музея доказывает, что в Москве, по крайней мере среди творческой интеллигенции, экзистенциализм был широко распространен. Он с удивлением пишет о семье Кропивницких, т. е. о Лианозовской группе: «... они живут, как, вероятно, жили все подлинные художники, – духом... одеваются как крестьяне, и быт весь, как у самых бедных, и только комната, в которой книги и великолепные тонкие вещи на стенах, говорят о том, что это люди высокой культуры, когда слышишь вдруг, как старушка, ничем внешне не отличающаяся от моей матери (портнихи для бедных), тихо беседует с сыном об экзистенциализме (деревня и Сартр), то хочется остаться у них и никуда больше не идти...» [3].

Следует отметить, что главные труды Кьеркегора и Ницше, считающихся предшественниками экзистенциализма, были переведены и широко читаемы уже в конце XIX в. в России. Кроме того, как пишет искусствовед Г. Маневич, с конца 1950-х гг. в самиздатах читатели могли найти не только переведенные на русский язык произведения Ф. Кафки, А. Камю, Ф. Ницше, Т. Манна, Г. Бёлля, М. Пруста, Л. Селина, К. Гамсуна, Э. Хемингуэя и Н. Бердяева. Печатали там и Ф. Достоевского, Вл. Соловьева, А. Платонова, М. Зощенко, В. Розанова, А. Ремизова [1, с. 15].

Этот список авторов, чье творчество считается исследователями тесно связанным с экзистенциализмом, добавляет вероятность предположению о распространении экзистенциального мировоззрения у советской творческой интеллигенции, или, по крайней мере, о существовании общественного настроения, подобного экзистенциализму, оказавшему влияние на формирование неофициального искусства СССР второй половины XX в.

Холодная геометрическая абстракция, которая доминировала в сфере изобразительного искусства Европы накануне Второй мировой войны, оказалась неподходящей для выражения кризисного состояния послевоенного времени. Экзистенциальное мировоззрение представителей художественной интеллигенции Европы, испытавших трагедию войны и бывших свидетелями массовой гибели множества людей, потерявших веру в научно предсказуемую перспективу развития человечества, выражалось в новом стиле искусства, могущем всецело отразить реальность послевоенной эпохи. Например, чело-

веческие фигуры в скульптурах А. Джакометти и Ж. Ришье, характеризующиеся деформированностью и искаженностью, эффективно усиливают подверженность человеческого существования безумным метаморфозам, страх и мучение в неприязненном человеческому естеству пространстве. «Заложники» в живописи Ж. Фотрие изображаются как будто раздавленными невыносимым насилием. Ступенчатый, отвердевший материал, напоминающий растоптанную грязь, усиливает такое впечатление. Все эти экспрессии являлись в то время новыми и неожиданными в европейском изобразительном искусстве.

Запрос на изобретение нового художественного языка среди художников наблюдался в то время и в Советском Союзе. Официально покровительствуемый «большой стиль» социалистического реализма, искажающий и идеализирующий кризисную реальность послевоенного времени, считался молодыми художниками не согласующимся с мироощущением советской послевоенной эпохи. О творческом противостоянии в СССР скульптор Э. Неизвестный говорит следующее: «Разногласия с соцреализмом возникли в институте в первую очередь у фронтовиков. Многие из этих молодых людей были даже коммунистами, но их переживания, их жизненный опыт не соответствовали гладкописи соцреализма. Мы не теоретически, а экзистенциально выпадали из общепринятого, нам требовались иные средства выразительности» [2, с. 22].

Одним из таких фронтовиков-коммунистов был скульптор В. Сидур. Он понимал, что он «должен говорить на языке своего времени» [13, с. 16].

В студенческое время В. Сидур искренне верил в коммунистическую идею и правоту курса Сталина, активно занимал начальственные должности в студенческом профсоюзе и комсомоле [13, с. 19]. Как и многие другие художники той эпохи, он проводил свой творческий эксперимент лишь неофициально, в личное время, а официально занимался скульптурой в стиле социалистического реализма. Его дипломная работа 1953 г. «Мир» в Высшем художественно-промышленном училище (бывш. Строгановское) хорошо показывает черты, полностью совпадающие по характеристикам с типичными произведениями советского неоклассицизма, т. е., соцреализма. Многие его работы 50-х гг. не сохранились до настоящего времени, но его произведения, доступные нам сегодня, такие, как «Текстильная промыш-

ленность» (1954), позволяют нам угадать дух его официальных скульптур. Монументальной скульптурой в соцреалистическом стиле он занимался до 1961 года.

Тематика и стиль произведений Сидура 60-х гг. сильно отличаются от его официальных работ 50-х гг. В его скульптурных произведениях, таких, как «Раненый» (1963) и «Инвалид с палкой» (1962), наблюдается мучение и чувство отчуждения. В «Инвалиде» из цикла «Обожженные» (1965) Сидур делает само скульптурное вещество олицетворением страдания человека.

Отчего же произошло такое резкое изменение в его творчестве? Ответ угадывается в событии, произошедшем в жизни скульптора. С 1954 г. вместе с В. Лемпортом и Н. Силисом, учившимися с ним в одном вузе, Сидур составил творческий коллектив, называемый ЛеСС. Их совместная деятельность продлилась недолго и прекратилась, после того как у Сидура в 1961 г. случился инфаркт. Скульптор в одном интервью объяснял, что распад коллектива состоялся не только из-за творческого разногласия между членами: «Моя болезнь и временная нетрудоспособность, ... привели к возникновению у двух других «колхозников» чувства, что они «перерабатывают» и «кормят» меня. Произошло неизбежное бурное выяснение отношений, за которым последовал полный разрыв. Этот разрыв и развал коллектива был для меня большим ударом, т. к. содружество являлось именно моим детищем, и его крах был одновременно крахом моих утопических идей о том, что именно коллектив способен защитить своих членов от многих несчастий и случайностей (таких, например, как моя болезнь) и создать наилучшие условия для творчества. После разрыва я остался, как говорится в романах, «совершенно без средств к существованию», инвалидом второй группы, но в то же время абсолютно свободным располагать собой, одержимым идеей выполнить все свои замыслы, получивший возможность не вступать по поводу их осуществления ни в какие обсуждения, не имея больше ни советчиков, ни критиков» [13, с. 24].

Мы привели довольно большую цитату, так как она является важной для нашего исследования. Анализируя ее, мы можем догадаться о том, как Сидур обрел экзистенциальное мировоззрение. В первой части этого высказывания показывается разочарование скульптора в его прошлом убеждении о раз-

витии творческой общины по коммунистическому пути, и его отчаяние от осознания реальности жизни. В подобном случае, как следствие, естественны чувство отчуждения и одиночество, которые являются основными факторами для экзистенциалистского познания мира. Кроме того, как уже было сказано выше, Сидур был убежденным коммунистом и искренне верил в правоту сталинизма, однако в 1956 г., после того как на XX съезде КПСС Н.С.Хрущев выступил с докладом, осудившим культ личности Сталина, прежние его убеждения, возможно, были переосмыслены им как неправильные и тупиковые. Его сын М. В. Сидур говорит об этом, что, несмотря на разочарование в «учении Ленина-Сталина», скульптор на всю жизнь сохранил некую внутреннюю, глубинную веру в коммунистическую идею, прекрасно понимая при этом ее практическую неосуществимость [13, с. 22]. Такое осознание парадоксальности несовпадения между идеалом и реальностью тоже является важным условием для приобщения к экзистенциалистскому мировоззрению.

Кроме того, повторяющееся переживание близости смерти (серьезное ранение на фронте и инфаркт) напоминало Сидуру, что страдание и смерть всегда находятся рядом с жизнью человека. Беспокойство о конечности своей жизни стимулировало творческое изменение скульптора. После инфаркта он должен был выбрать дальнейший путь: не измениться и продолжить свою карьеру, работая по «ложному» соцреалистическому принципу, или быть честным с самим собой, начать свободно заниматься «настоящим» искусством, но тогда остаться без заказов и средств к существованию. Он выбрал последний путь, и такой выбор Сидура является абсолютно экзистенциальным: скульптор предпочёл свободу, в которой он может самостоятельно решать, кем быть, понимая, что он должен сам нести ответственность за свой выбор. Согласно Ж.-П. Сартру, человек отличается от всех природных существ способностью выбирать самого себя, быть самим собой и нести ответственность перед собой за свой выбор [6, с. 540].

Для советских художников отказ от соцреалистического канона обозначал практически социальное самоубийство. В самом деле, после того как Сидур решил пойти по экзистенциальному пути, он до конца своей жизни оказался почти забытым и не смог

выставляться на своей Родине. Нетрудно угадать, что такой нелегкий процесс выбора своей судьбы открыл скульптору новую дорогу для преодоления ограничений и приобретения настоящей экзистенции в качестве самостоятельного художника, не склоняющегося ни к какому авторитету и ни к какому образу художественного мира.

В. Сидур провел отшельническую жизнь. Ограничивая внешние творческие связи, он одиноко продолжал свой экзистенциальный путь. Однако этот путь был не единственно возможным. Так, некоторые неофициальные художники образовывали творческие группы для общения.

Так, художник и поэт Евгений Кропивницкий был центральной фигурой в сообществе художников так называемой «Лианозовской группы». Название группы естественно оформилось, когда единомышленники начали собираться в квартире, точнее в бараке, находившемся в Лианозово, хотя это название сообществу дали не сами художники, а сотрудники следственных органов. В 1963 г. Кропивницкого упрекали за формализм, а за организацию «Лианозовской группы» он был исключен из Союза художников.

В «Лианозовскую группу» входили сам Евгений Кропивницкий, его жена Ольга Потапова, сын Лев Кропивницкий, дочь Валентина Кропивницкая, зять Оскар Рабин и их друзья. Сам же Лев Кропивницкий утверждал, что «Лианозовской группы» как оформленного движения, имевшего общие художественные принципы, не было, а были поэты и художники, которые находились просто в родственных и дружеских отношениях [9, с. 24]. Единственное объединяющее свойство творческой ориентации членов группы – несогласие с официальным течением советского соцреалистического искусства.

Рассмотрим экзистенциальные мотивы в творчестве Е. Кропивницкого. Среди его произведений есть пейзажи на тему «оголенность». Его картина «Труба» (1958) включена в этот цикл. Лев Кропивницкий интерпретирует эту тему в произведении отца как предсказание будущего земли, связанное с эсхатологическими настроениями: тревога за судьбу людей, потерявших психику, этику и эмоцию, составляющую человеческое «Я» [1, с. 31]. Подобное кризисное настроение наблюдается также и в поэме Е. Кропивницкого «Автоматы» (1957):

Явился автомат:
 Довольно!
 Теперь властитель он земной.
 И содрогнется мир невольно:
 Автоматически слепой
 Раздастся жуткий взрыв...
 И сгинут
 Миллионы.
 Автоматов вой
 Застынет в небе.
 В небо кинут
 Они потоки смерти.
 Прах!
 Так вот он жребий!
 Кем он вынут:
 Кромешный ужас
 Смертный страх?!

Также и в стихотворении Е. Кропивницкого «Селедка» фигурирует тема пьянства как сознательного уклонения от страданий, экзистенциального ужаса и абсурда жизни [4, с. 103]:

Засолили жирную селедку –
 Это разумеет всяк, кто пьян.
 Хорошо, что выдумали водку...
 Господи, нелеп сей балаган!
 Ели бред все, если жизнь вся тайна,
 Если смерть подстерегает нас;
 Если мы до глупости случайны –
 Кроме водки, что еще у нас?
 <...>

Е. Кропивницкий неоднократно поднимал в своих стихотворениях тему смерти. Причина смерти его героев разнообразна: смерть от пьянства, убийство, самоубийство, несчастный случай, естественная смерть и т. д. Их конец – безрадостная кульминация их пустой барачной жизни, там никакой героичности [4, с. 127]. Смерть в изображении Е. Кропивницкого есть неизбежная реальность, не украшаемая пафосным тоном, как в других советских произведениях о «героической смерти». В следующем стихотворении автор приучает себя и читателя к самой простой, но самой трудно воспринимаемой мысли о собственной смертности [4, с. 130]:

Будь готов к великому страданию,
 Ждет тебя великая беда.
 Не помогут горькие рыдания,
 Не вернуть былого никогда.

Сникла жизнь – благие упования.
 Так от века водится всегда.
 Мимолетны грезы и желанья.
 Не уйти от муки никогда.

Очередь идет весьма поспешно...
 Вот хоронит грешный тех же грешных,
 А посмотришь – новые растут.

На земле сей некие маячат
 И под джазы пагубные скачут,
 Но глядишь – и им пришел капут.

Исследователь творчества Е. Кропивницкого О. Бурков пишет: «Претензия, недоумение и разочарование, испытываемые автором по отношению к Бытию (вселенной, Богу), возникают и у читателя по отношению к тексту: такая реакция неизбежно возникает в силу антиинтеллектуализма этих стихов. Здесь практически нет размышлений о смерти – на протяжении всего текста или нескольких строф поэт артикулирует лишь глубинный («элементарный», «примитивный») страх смерти, блокирующий или отрицающий рефлексивные усилия избавиться от этой темы; смерть в этом случае можно только ждать или констатировать. Страх смерти часто вербализируется в обращении к читателям, собственникам или к самому себе» [4, с. 130]. Смерть и страдание всегда рядом с жизнью человека, как другая сторона медали.

М. Хайдеггер считал, что смерть, точнее ужас (Angst), возникающий у человека после осознания своей смертности и ограниченности своей жизни, может служить причиной переселения из неподлинного существования в подлинное. По его мнению, человек, всерьез чувствуя свою смерть, которая случится не «когда-то», а наоборот, может наступить в каждую минуту, может пересмотреть свою жизнь и отменить пристрастие к ценности мира как «Das Man», найти свою настоящую жизненную ценность, к которой он по-настоящему желает стремиться. Поэтому смерть, приводящая, по Хайдеггеру, человека в подлинное существование, есть глубоко индивидуальное понятие «я умираю», отличающееся от общественного и повседневного понятия «люди умирают». Стихотворение Е. Кропивницкого на тему смерти хорошо удостоверяет этот факт: «люди умирают, и ты тоже».

Сын Е. Кропивницкого Лев Кропивницкий, так же, как Э. Неизвестный и В. Сидур, был участником Второй мировой войны. У него был и опыт нахождения на грани жизни и смерти – на фронте он получил серьёзное ранение и инвалидность. Фронтный опыт оказался не

последним его испытанием: вместе с другими студентами он был арестован по ложному обвинению в попытке убийства Сталина, отбывал наказание в лагере с 1946 г. и смог вернуться в Москву только после реабилитации в 1956 г.

В 1964 г. он писал: «...[пройдя] смерть, страдание, обнажение человеческих отношений ... я убедился, что абстрактная живопись даёт возможность максимально приблизиться к реальности... Акт живописи стал для меня актом познания. Внутреннее содержание сделалось главным» [1, с. 33]. По словам художника, он смог приобрести такое понимание жизни еще в 1955-1956 гг., среди «песков Казахстана», во время ссылки: «Я ощутил современность как совокупность драматических свершений, психологических напряженностей, интеллектуальных перенасыщений; понял, что нашему времени больше всего свойственны страх, неуверенность, контраст впечатлений, новизна ощущений, нервозность» [1, с. 33]. В этих его словах мы можем увидеть его экзистенциальное мировоззрение и его замысел проецировать свое мироощущение на абстрактную живопись, которая казалась ему самым современным стилем.

Мы полагаем, что художника привел к абстрактному экспрессионизму его поиск нового пластического языка, способного выразить сложный мир переживаний, гнет мрачных времен послевоенного времени и сталинизма [9, с. 27]. Разрушительная война, сталинские репрессии прямо вторглись в жизнь художника. Как и в случае В. Сидура, нетрудно предположить, что опыт переживаний в «пограничной ситуации» заставил его искать новый язык выражения.

В абстрактных живописных полотнах Л. Кропивницкого «Лунный свет. Отражение» (1959) и «Абстрактная композиция. Взрыв» (1959) чувствуется острота в изворотах цветовой фактуры и эмоциональная взрывчатость посредством крупных сильных мазков кисти. Напряжение в цветной композиции и в пересечении горизонтальной и вертикальной структуры взрывается разбрызгиванием краски. Вбрызгивание предстает перед нами здесь как элемент случайности и неуправляемости в творческом процессе. Художник говорит об этом так: «Фактор случайности (не только в абстрактных картинах) чрезвычайно важен. Его и избежать-то нелегко, самый рационально продуманный мазок всегда несет хоть и небольшую долю случайности. Выплескивание, разбрызгивание, эмоциональное нанесение кистью или мастихином движения красочных масс – великолепное использование элементов случайности. Это божественное дей-

ство, где воля художника предельно ограничена, но царствует подсознание. При умышленном изгнании фактора случайности работы становятся сухими, мертвыми, бездушными» [9, с. 28].

Творчество Л. Кропивницкого ценно тем, что в нем художник стремится осознать смысл человеческой экзистенции и ее связи со Вселенной, представить земное существование в единстве с космическим пространством, постичь суть иррационального мира и перевести его на пластический язык [9, с. 38]. В интервью 1991 года Л. Кропивницкий говорит, что он по духу считает близкими себе немецких экспрессионистов, таких, как Э. Нольде и О. Дикс, в чьих работах чувствуется боль, страх за людей. Тем не менее круг его проблем в искусстве отличается от их: иррациональное осмысление космоса, непроявленные скрытые трансцендентные силы, действия, свершения [9, с. 150-151]. В одном из произведений, написанном в 1988 г., он так выражает свое мнение об инструментах художественного воздействия: экспрессии, парадоксальности и абсурдности: «...Острота, движение, экспрессия, эмоциональный взрыв, может быть, неотвратимое ожидание – когда же сработает детонатор. <...> необходимое: парадоксальности структуры природы имманентна парадоксальность результатов творчества. <...> Скучная логика убогой текучей повседневности – все ничтожное в искусстве – от нее. Великая Абсурдность бесконечного «молчащего мира» – все настоящее в искусстве – от НЕЕ» [9, с. 19].

Исходя из его слов, мы можем прийти к выводу, что его творчество тесно связано с экзистенциальными проблемами человеческого бытия. Особенно стоит обратить внимание на его слова об абсурде – он признает, что его понимание этого пришло от А. Камю, французского экзистенциалиста, определявшего абсурд как столкновение человеческого разума и безрассудного молчания мира. Художник пишет: «Абсурдность руководит всей нашей жизнью <...> Возможно, это так, поскольку искусство занимается не зависящими от житейской суеты проблемами, и абсурдность для человека творческого – наилучший и закономерный художественный прием.

Воспринимая современность как эпоху распада, когда уродливо трансформируются общепринятые понятия и представления, художник разыгрывает свой живописный карнавал, создает целую плеяду образов-типов, монстров, олицетворяющих нелепое время рубежа тысячелетий, в этот хоровод включаются люди и животные» [9, с. 42].

Серия быков Л. Кропивницкого передаёт такое тревожное ощущение и трагизм, связанные с неблагоприятными обстоятельствами советской реальности. В его полотнах «Два быка» (1966) и «Белый бык» (1964) светлые и мудрые головы быков выделяются из темного фона. Тем не менее, их «существование» слишком сильно отличается от окружающего их мрачного фона. Светлое и нестабильное существование быков под угрозой поглощения вихреобразной темнотой фона в конце концов приводит к неминуемой потере их собственного мудрого и пронизательно-го взгляда, как в полотне «Розовый бык» (1965).

Еще один представитель экзистенциализма, художник Владимир Яковлев, прожил ужасающе тяжелую жизнь. Из-за войны ему удалось окончить только четыре класса школы, после чего он смог работать лишь курьером в издательстве «Искусство». Серьезные проблемы со здоровьем привели к тому, что последние 30 лет свой жизни художник почти был почти полностью слепым (всего лишь пять процентов остаточного зрения). Он страдал депрессией и шизофренией, неоднократно проходил лечение в психиатрической больнице.

Тем не менее, за десять лет своего творческого пути он смог написать почти 3500 картин. Чешским искусствоведом Индржихом Халупецким, прибывшим в Москву в 1967 г. и познакомившимся с кругом советских неофициальных художников, этот факт расценивается как свидетельство того, что человеку дана бесконечная трансцендентная свобода, жаждущая проявить себя в ограничивающем ее мире. Халупецкий увлекся немецким экзистенциализмом и особое значение искусства увидел в поиске источников свободы [8]. Он считает, что произведения В. Яковлева привлекают зрителя тем, что передают не зрительное впечатление, а то возвышающееся над ним более общее чувство, как «существование-в-мире» (по терминологии Хайдеггера), граничащее с трансцендентным, выражающееся в визуальной форме «цветового события» [8].

Из-за проблем со зрением В. Яковлев не мог воспринимать и изображать мир четко, но это не было недостатком его творчества. По словам Халупецкого, В. Яковлев писал картину «не потому, что видит, а для того, чтобы видеть; что-

бы видеть больше видимого» [5, с. 2]. Картины Яковлева являются не оптическими феноменами, а записью его стремления узнать свое место в мире и обрести свободу за пределами его слепоты и жизненного страдания [5, с. 2].

Картину В. Яковлева «Летящая рыба» (1971) можно считать метафорой его желания преодолеть ограничение и приобрести свободу – рыба словно летит над водой. Из-за нечеткости контура горизонт сплавляется с телом рыбы и становится ее крыльями. Теперь рыба выглядит как планер. Плавно летя по воздуху, свободная рыба в восторге улыбается. Халупецкий так пишет о творчестве В. Яковлева: «Мир враждебен и давит на нас, и мы не знаем, как распорядиться своей изначально данной нам бесконечной свободой. Причина этого не в мире, а в нас. Это мы – полуслепые и несовершенные, и, если мы останемся в этом полуживотном чувственном состоянии, мир будет для нас капканом. Но если мы будем учиться видеть и делать видимым, если мы выйдем на тот уровень, где мир сам становится свободой, мы обречем его как свою единственную, прекрасную и истинную родину. Работы Яковлева – это путеводитель души, указывающий путь ее освобождения, достигаемого здесь, в этом мире, в согласии с ним, а не в конфликте» [8].

Творчество многих других представителей советского неофициального искусства также может интерпретироваться в рамках влияния экзистенциалистского мировоззрения и его выражения. Интересно и одновременно печально, что в нашем XXI веке жизненные обстоятельства складываются похоже на трагическое начало и середину прошлого столетия: постоянная угроза внезапной потери жизни от распространенных по всему миру террористических актов, возвращение националистической и авторитарной идеологии, ограничивающей свободолобие в демократических странах, отчуждение человека от результатов собственного труда в капиталистическом устройстве общества и многое другое. Страх за собственную жизнь, а также за будущее человечества – явления и нынешнего времени. Поэтому исследование особенностей и самой феноменологии экзистенциального мировоззрения в художественной культуре прошлого и настоящего времени вполне актуально.

Библиография:

1. Алпатова И.Г., Талочкин Л.П. «Другое искусство». 1956-1976. Т. 1. М.: Художественная галерея «Московская коллекция», СП «Интербук», 1991. 339 с.

2. Алпатова И.Г., Талочкин Л.П., Тамручи Н. «Другое искусство». 1956-1988. М.: Галарт, 2005. 431 с.
3. Богдельщикова М.А. «... Все-таки живопись у меня настоящая, а она редкая, когда-нибудь людям будет нужно и то, что делал я, грешный...»: Документальное повествование о художнике Михаиле Николаевиче Аржанове (1924-1981) [Электронный ресурс] // Волга-XXI век. 2007. № 7-8. URL: <http://magazines.russ.ru/volga21/2007/7/bo.html> (дата обращения: 15. 06. 2016.)
4. Бурков О.А. Поэзия Евгения Кропивницкого: примитивизм и классическая традиция: дисс. ... канд. филологич. наук: 10.01.01 [Место защиты: Новосиб. гос. ун-т]. Новосибирск, 2012. 182 с.
5. Яковлев В., Зверев А., Ворошилов И. Живопись, графика: Каталог выставки. М., 1990. 12 с.
6. Гайдено П. Экзистенциализм // Философская энциклопедия / Гл. ред. Ф.В. Константинов. М.: Советская Энциклопедия, 1970. Т. 5. С. 538-545.
7. Камю А. Человек Бунтующий // Иностранная литература. 1990. № 6. С. 202-226.
8. Кантор-Казовская Л. Второй русский авангард и западное художественное сообщество: 1950-е – 60-е годы. [электронный ресурс] // Зеркало. 2011. № 37. URL: <http://magazines.russ.ru/zerkalo/2011/37/8ka.html> (дата обращения: 15. 06. 2016)
9. Кропивницкая Г.Д. Лев Кропивницкий Жизнь и творчество. М.: РА «СОРЕК», 1995. 303 с.
10. Кропивницкий Л.Е. Ответы на вопросы об искусстве // Л. Кропивницкий. Жизнь и творчество. М.: РА «СОРЕК». 1995. С. 150-151.
11. Нарский И.С. Понятия «нигилизма» и «ничто» в экзистенциализме М. Хайдеггера и антикоммунизм // Философские науки. 1964. № 3. С. 67-75.
12. Ойзерман Т.И. Реакционная сущность немецкого экзистенциализма // Современный субъективный идеализм. М., 1957. С. 424-473.
13. Сидур М.В. Вадим Сидур: Очерк творчества на фоне событий жизни. М.: Московский государственный музей Вадима Сидура, 2004. 247 с.
14. Фогелер Я.Г. Философия западногерманского экзистенциализма на службе антикоммунизма // Против империалистической идеологии антикоммунизма. М., 1965. С. 199-212.

References (transliterated):

1. Alpatova I.G., Talochkin L.P. «Drugoe iskusstvo». 1956-1976. T. 1. M.: Khudozhestvennaya galereya «Moskovskaya kolleksiya», SP «Interbuk», 1991. 339 s.
2. Alpatova I.G., Talochkin L.P., Tamruchi N. «Drugoe iskusstvo». 1956-1988. M.: Galart, 2005. 431 s.
3. Bogadel'shchikova M.A. «... Vse-taki zhivopis' u menya nastoyashchaya, a ona redkaya, kogda-nibud' lyudyam budet nuzhno i to, chto delal ya, greshnyi...»: Dokumental'noe povestvovanie o khudozhnike Mikhaile Nikolaevice Arzhanove (1924-1981) [Elektronnyi resurs] // Volga-XXI vek. 2007. № 7-8. URL: <http://magazines.russ.ru/volga21/2007/7/bo.html> (data obrashcheniya: 15. 06. 2016.)
4. Burkov O.A. Poeziya Evgeniya Kropivnitskogo: primitivizm i klassicheskaya traditsiya: diss. ... kand. filologich. nauk: 10.01.01 [Mesto zashchity: Novosib. gos. un-t]. Novosibirsk, 2012. 182 s.
5. Yakovlev V., Zverev A., Voroshilov I. Zhivopis', grafika: Katalog vystavki. M., 1990. 12 s.
6. Gaidenko P. Ekzistentsializm // Filosofskaya entsiklopediya / Gl. red. F.V. Konstantinov. M.: Sovetskaya Entsiklopediya, 1970. T. 5. S. 538-545.
7. Kamyu A. Chelovek Buntuyushchii // Inostrannaya literatura. 1990. № 6. S. 202-226.
8. Kantor-Kazovskaya L. Vtoroi russkii avangard i zapadnoe khudozhestvennoe soobshchestvo: 1950-e – 60-e gody. [elektronnyi resurs] // Zerkalo. 2011. № 37. URL: <http://magazines.russ.ru/zerkalo/2011/37/8ka.html> (data obrashcheniya: 15. 06. 2016)
9. Kropivnitskaya G.D. Lev Kropivnitskii Zhizn' i tvorchestvo. M.: RA «SOREK», 1995. 303 s.
10. Kropivnitskii L.E. Otveti na voprosy ob iskusstve // L. Kropivnitskii. Zhizn' i tvorchestvo. M.: RA «SOREK». 1995. S. 150-151.
11. Narskii I.S. Ponyatiya «nigilizma» i «nichts» v ekzistentsializme M. Khaideggera i antikommunizm // Filosofskie nauki. 1964. № 3. S. 67-75.
12. Oizerman T.I. Reaktsionnaya sushchnost' nemetskogo ekzistentsializma // Sovremenniyi sub'ektivnyi idealizm. M., 1957. S. 424-473.
13. Sidur M.V. Vadim Sidur: Ocherk tvorchestva na fone sobytii zhizni. M.: Moskovskii gosudarstvennyi muzei Vadima Sidura, 2004. 247 s.
14. Fogeler Ya.G. Filosofiya zapadnogermanskogo ekzistentsializma na sluzhbe antikommunizma // Protiv imperialisticheskoi ideologii antikommunizma. M., 1965. C. 199-212.