

УДК 821.161.1"19"

**«АВТОЛИТОГРАФИЯ» А. ВОЗНЕСЕНСКОГО И ФИЛОСОФИЯ ПОП-АРТА
Р. РАУШЕНБЕРГА**

© 2017 г.

С.М. Михалькова

Ивановский государственный университет, Иваново

zolotoyogon@mail.ru

Поступила в редакцию 14.01.2016

Выясняются причины и специфика творческих переключек Вознесенского и Раушенберга, которые подчеркивал сам поэт. Сопоставлено понимание ими творческого процесса, смысла искусства, принципов организации материала. В теоретической части исследования основной вопрос заключался в анализе ключевой для обеих идеи «зеркальности» как обратимости отношений в системе «искусство – действительность». Такая работа проводится впервые. Методология исследования основана на сочетании сравнительного, типологического и структурного методов в их философско-эстетическом аспекте.

В эмпирической части исследования проведен сопоставительный анализ стихотворения А. Вознесенского «Автолитография» и творческих принципов Р. Раушенберга. Диалог художника и материала, аналитическая поэтика авангарда, взаимосвязь интуиции и конструкции, программный эклектизм как «органическое сотрудничество» с элементами мира – все эти положения характеризуют обоих. Творчество в таком понимании предстает как постоянный переход границ, непрерывное пересоздание мира. Идеи и вещи мира характеризуются зеркальностью и обратимостью. Это метафизическая лаборатория художника, который ищет смысл бытия в эмпирической современности.

Ключевые слова: принцип эклектики, авангард, зеркальность, поп-арт, смысл искусства, метафизическая лаборатория.

В творчестве Андрея Вознесенского сошлись самые разные традиции: от супрематизма и футуризма начала XX века до влияний современных ему направлений в искусстве. Своеобразный эклектизм поэта делает актуальным вопрос о характере этих творческих связей: на их пересечении и возникает его художественный мир. Чтобы понять, какие из них наиболее значимы, достаточно посмотреть, о ком Вознесенский писал эссе-видеоэссе – «своеобразные манифесты, связующие живопись и поэзию» [1]. Среди удостоившихся подобного внимания фигур – не только Шагал, Дали, Пикассо, но и художник, который стоял у истоков поп-арта, – Роберт Раушенберг. Параллель между им и собой Вознесенский обозначил просто: «Я = R». Уже поэтому доминантой отношений между двумя художниками можно считать зеркальность, «наоборотность».

Раскрытие специфики этой «зеркальной» связи-переключки и является целью нашей работы. Мы решаем следующие задачи: 1) установление общности Вознесенского и Раушенберга в понимании творческого процесса и смысла искусства; 2) сопоставление художественных принципов организации материала (живописного и вербального); 3) анализ ключевой для обеих идеи «зеркальности» как обратимости отношений в системе «искусство – действительность».

Материалом являются стихотворение А. Вознесенского «Автолитография», фрагменты из его воспоминаний и эстетические принципы Р. Раушенберга. Методология исследования основана на сочетании сравнительного, типологического и структурного методов в их философско-эстетическом аспекте.

Что мог означать для Вознесенского «Боб Раушенберг, отец поп-арта», который захакивал к нему «на плечах с живой лисой», «утопая в алом зоопарке», когда поэт работал в той же самой мастерской Татьяны Гроссман в Лонг-Айленде, где тот создавал свои первые литографии? Прежде всего – идею мира как литографского оттиска. «Свои самые первые литографии Боб создал в мастерской Татьяны Гроссман, в Лонг-Айленде. Есть такая одноэтажная студия – белый домик на берегу океана. Там русская хозяйка увлекла его, а потом и Джаспера Джонса нежным итальянским печатным камнем. Ей посвящен каталог московской выставки. С портрета глядит на давно не виданную ею Россию прозрачная, как водяной знак, женщина с тонкими губами» [2], – поэт одновременно пишет и о «мамино профиле», который он запечатлел в 1977 году в своём стихотворении-автолитографии. Информационным поводом для

этого эссе был приезд Раушенберга с его большой выставкой в Третьяковку. Получается, что два художника меняются континентами, как сторонами зеркала: Раушенберг оказывается в Москве, а Вознесенский – в Лонг-Айленде.

Если учесть всё, что мы знаем о поп-арте как направлении, то несколько неожиданно звучит такое суждение Вознесенского о Раушенберге: «В нем опять видна близость художника к Леонардо». Ремарка эта нуждается в пояснении. «Художественный процесс интуитивен», пишет поэт, «изобретая новое, мы не можем установить вечную красоту» [2]. Будучи эклектиком, Вознесенский никогда не преувеличивал значение рассортировки художественного процесса по периодам и направлениям. В соответствии с его методом, каждый художник вправе брать своё из любого течения и времени, чтобы продвинуться дальше по пути изменчивости красоты. Поэтому Вознесенский не видит принципиальной разницы между Раушенбергом в лучших его проявлениях и Леонардо, и его «Сизифы» столь же современные, сколь и вневременные. Поп-арту, изменившему представление вещи в искусстве [3], как направлению эклектика не чужда и в качестве органического технического приёма, и в качестве одного из идеологических оснований искусства. Именно по принципу эклектики Раушенберг в 50-е годы создаёт свои «комбинированные картины», в которых живопись в манере абстрактного экспрессионизма дополняется вещественными вставками в виде вклеек из рекламы, букв, цифр, чертёжных изображений кубов и параллелепипедов, фото-портретов, отпечатанных способом шелкографии, реальных предметов и т. д. «Полотна Раушенберга являют собой зрелище некой живописной катастрофы, сквозного отрицания картинной формы – предварительного замысла, планомерного построения, изобразительной иллюзии, связного смысла» [4, с. 237], – эта оценка из советского издания, конечно, во многом тенденциозна, но весьма показательна. Вознесенскому не чужда не только сама поэтика катастрофизма («Пожар в Архитектурном институте» и т. д.), но и идея диалога между поэтом и языком (художником и материалом). Для него, так часто обвиняемого в сконструированности, сделанности его стихотворений, мысль об органическом сотрудничестве с элементами мира, о диалоге с ними, была одним из художественных принципов. Не случайно, обратившись к жанру изопов, Вознесенский изображает в них рождение конструкции стихотворения уже после того, как оно написано, как бы объясняя, проясняя его читателям-зрителям и – в первую очередь – себе. То же и у Раушенберга: «Я не приемлю понятий замысла

и исполнения, то есть представления, будто вначале возникает идея картины, а затем она воплощается. <...> Для меня речь идёт просто о том, чтобы принимать все элементы внешнего мира и работать с ними в своего рода сотрудничестве» [4, с. 237].

И точно так же, как Вознесенский мог обнаружить Беатриче в метро, Раушенберг, считавший, что «живописная форма, как и музыкальное звучание – посторонний признак искусства», утверждал, что находил искусство где угодно: «в мушином помёте или кисточке для бритвы, в жире, в войлоке или на пашне, в шоколаде или плесени, в опилках, в перспективе, открывающейся с самолёта, или на морском дне, в магнитной записи, почтовой открытке или телефонном разговоре, на телеэкране или просто в голове» [4, с. 238].

Обнаруживая эти отношения между искусством и реальностью, Вознесенский ищет доказательства их перевёрнутости, «наоборотности»: «На том же станке, рисуя на той же неподъемной известняковой плите, что и Раушенберг, я проделал его каторжный путь. Как трудно наносить рисунок, где левое становится правым, где все наоборот и надо проверять себя в зеркало» [2]. Это действие Вознесенского и реально, и символично одновременно: «Как нежно проступают оттиски на рисовой бумаге! Печатая свой плакат о бедствии в Гайане, я оттиснул на камне клочок «Нью-Йорк таймс» с моими стихами об этой трагедии. Техника печати была столь высока, что отпечаталась прозрачность газетной страницы с проступающим шрифтом обратной полосы» [2]. Подобный поиск увлекал и Раушенберга: он тоже переворачивал искусство и реальность, когда покрывал холсты белой краской, утверждая, что «живопись» здесь состоит в падающих на полотно тенях зрителей, или, стирая рисунок известного художника-абстракциониста Де Кунинга, превращал тем самым отсутствующее изображение в собственную картину. Перед нами явления одной «предпостмодернистской» природы вне зависимости от оценок: «...эволюционируя от живописи к коллажу (от произведений П. Мондриана и абстрактных экспрессионистов к работам Р. Раушенберга), поверхность картины <...> становится нейтральной плоскостью, на которой осуществляется передача неких сообщений или сигналов, не связанных какой-то единой формой или общими пластическими свойствами. <...> даже материальность фигуративной репрезентации поп-арта и гиперреализма интерпретируется как симптом обманчивости, недостоверности, симулятивной природы и реального мира, и культуры» [5, с. 373].

Меняющий стороны зеркала Вознесенский готов к провозглашаемому поп-артом разрыву с условностью живописной плоскости, к выходу в трёхмерность окружающего пространства, привычен к замене традиционных техник искусства индустриальной техникой и материалами. Свои стихи, как Раушенберг – картины, он может создавать из чего угодно [6, с. 38; 7, с. 120–121]. И если раньше для зрителей именно «художественные материалы определяли для зрителя местонахождение произведения» [8, с. 15], то место произведений Вознесенского так же эклектично, как его творческий метод, – оно не в каком-то конкретном времени, технике, направлении, а везде, где есть «настоящее». Он может, допустим, органично обыграть название картины В. Серова, спроецировав классический сюжет на современные, интересные ему явления (заглавие одной из поздних поэтических книг А. Вознесенского (2000 г.) – «www. ДЕ-ВОЧКА С ПИРСИНГОМ. ru. Стихи и чаты третьего тысячелетия»).

Итогом работы в лонг-айлендской типографии явилась философская элегия «Автолитография» (1977 г.), посвящённая первостепенной для Вознесенского теме – философии творчества. Художнику будто приоткрывается тайна творения, поэтому принципиальное значение для него имеет временная заданность – он работает в типографии «каждую субботу» «с семи и до семи» – согласно Священному Писанию, это время сотворения Богом человека. Мотивы божественности в стихотворении образуют существенный символический пласт: рефренное «Амен», «Иешуа бензоаправки», «тайная Америки святая» (Вознесенский намеренно и не в первый раз возвышает до божественного уровня образы простых людей), «тоскливый Каин», образы ангела, матери (ассоциация с Богородицей), само деление стихотворения на семь строф (смысловых частей) и т. п. настраивают на величественный лад, готовят к свершающемуся грозному и прекрасному таинству. При такой заданности время всё же мыслится Вознесенским как круговое, бесконечно повторяющееся, акт создания – как вечно воспроизводящееся, вновь и вновь совершающееся действие. Недаром осовремененные «джинсовые» Сизифы у него – связисты вечности.

Принципиальна также установка на «уникальность», ради сохранения которой Сизифы каждый раз разбивают тяжёлый камень, чтобы мир каждый раз начинался с нуля. Для уникальности чрезвычайно важно наличие фигуры творца (автолитография отличается от литографии тем, что оттиск на камне по своему авторскому рисунку делает сам художник, а не ма-

стер и не специальное устройство). Однако, врезая по овалу «Аз» и «Твердь», художник делает только то, что «принято веками», используя для этого «наоборотный шрифт» и при этом «верность контролируя в зеркало»: таким образом, истинным изображением оказывается не само изображение, но отражение его отражения. Показательно, что элегия и начинается мотивом «наоборотности» («На обратной стороне Земли»), северо-восток на другом полушарии становится Юго-Западом, да и сам оттиск предполагает зеркальность наносимого изображения. «Наоборотность» для Вознесенского – символ существования границы между мирами, творчество же – средство совершения перехода за эту грань. При этом оказывается, что творчество состоит и в созидании, и в разрушении одновременно – тьма (смерть) и мать (рождение) не могут быть разделены и сливаются в один бесконечный круг. Процесс такого пересозидания для Вознесенского вполне в духе авангардной поэтики означает поиск языка, так как только в круговращении смерти и рождения «жизнь обретает речь».

Стихотворение крайне визуализировано не только ввиду своей «изобразительной» темы, но и за счёт системы образов. Их наглядность достигается путём сочетания поэтом примет различных художественных жанров: пейзажа (домик и риф), портрета (их хозяйка), натюрморта (станок) с непрерывно разворачивающимся действием (сотворение оттиска) на фоне масштабной панорамы жизни Америки, множеством портретных зарисовок и т. д. На наших глазах будто возводится здание, в котором отпечатались «Ритм веков и порванный «Плейбой». Одновременно с созиданием художник совершает и разрушение: «Как же совершилось преступление?» – недоуменно спрашивает Вознесенский. Материал для работы он, как и Раушенберг, берёт откуда угодно. Краски – напрямую от солнечного света («Я работал. Солнце заходило. / Я мешал оранжевый в белила. / Автолитографии теплели»); в складки складывается «воздух» или «мысль блуждающая чья-то» [2]. Из всего этого творится нечто таинственное и неотвратимое, в результате чего зазевавшийся ангел (уничтоженный выше) попадает под камень. «Амен» звучит не столько орудие преступления – камню (преступление-творчество – «сотрудничество с материалом») и не столько пострадавшему «дикому ангелу бестолковому», сколько этому круговращению разрушений и воссозданий, составляющему существо творчества.

Вознесенский планомерно выстраивает свою элегию как архитектор: она напоминает величественный собор, в пространстве которого непрерывно движется эхо – неотвратимо пово-

рачивается, открывая нужные ракурсы, ряд структурообразующих образов. Первый образ, связующий эту конструкцию, – камень (без сомнения, краеугольный). Это не только физический трёхпудовый камень, необходимый для создания литографии, который в стихотворении «уносили» и «разбивали», но и камень метафизический, который может быть снят «с сердца человеческого» (одновременно как груз и как оттиск) (а сердце, по Вознесенскому, – самая «ахиллесова» часть человека) или вестись в руки как некий «общий камень». Движение идёт от технически-индивидуально-творческой функции камня через общее к метафизическому: попадает зазевавшийся ангел под «оба» камня, а с души в конце элегии отваливает камень в философском его понимании.

Со вторым образом (отголоском-отпечатком) – образом двух Сизифов – внутри собора также происходят метаморфозы. В первой строфе их функция – просто унести тяжёлый «материальный» камень. Но это уже «вечности джинсовые связисты» – Сизифы Вознесенского соединяют не только конструкцию стихотворения, но и связуют вечность с повседневностью (вечность с джинсами). Далее по законам творчества Сизифы разбивают камень во имя созидания уникальности (творение=+/разрушение), но при этом «следуя тарифу» – то есть пока всего лишь выполняя свою техническую функцию. Но вот они уже снимают камень «с сердца человеческого» – однако Вознесенский всё ещё держится за конкретное и земное: делают они это в Хьюстоне. Также и бутерброд, который они, уже усталые, как Бог в конце шестого дня творенья, преломляют (отсылка к таинству евхаристии) во имя созидания, – с вязигой. Вознесенский до определённого момента как бы «приземляет» образы, не давая улететь. Но вот появляются крылья: «Утром, нумеруя отпечаток, / я заметил в нем – как крыл зачаток – /оттиск смеха, профиль мотыльковый» [2]. «Сизые» (цвет оперения голубя – птицы, символизирующей мир) Сизифы покидают «возраст допризывный» – и вопрос об их полёте остаётся открытым. Видимо, его решение зависит от того, что в них отпечталось. В любом случае, камень разбит, творение-преступление совершилось. Ангел, исчезающий за рифом, не создаёт, но всего лишь повторяет «профиль мамин» (мать символизирует жизнь, «тьмать» – творчество). Творчество всё же не сама жизнь, но процесс обретения ею языка, то есть жизнь как бы активированная, жизнь с «отваленным с души камнем».

Главным же для Вознесенского является вопрос – «что же отпечталось?» (в сознание, в хозяйке, во мне, извне, в океане). Контексту-

альный синоним – запомнилось (сизифам, матери). В получившемся оттиске Вознесенский как бы ищет оправдания процессу творчества – что-то обязательно должно запомниться. Но запоминающееся мимолётно, профиль мгновенен. Следовательно, творчество не результат, а бесконечное круговращение, слитное существование созидания и разрушения, самовозводящееся и вновь рушащееся (переходящее на другую сторону Земли / зеркала) здание. У технической стороны в этом вопросе не так много прав (не зря Вознесенский использует уменьшительные формы: типографийка, домик). И, наоборот, восходя к метафизике творчества, Вознесенский начинает употреблять возвышенные обороты («будто внял я неба содроганье / или горних ангелов полёт») – это не только механическая «память пальцев», но и «тоска другая». Это то истинное, что отпечатывается в сознании как некое откровение, то трудно схватываемое ощущение, которое открывается настоящему художнику. «Я люблю Америку создання», – говорит Вознесенский, имея в виду более Иешуа, чем бензозаправку.

По Вознесенскому, лишь «сообщнику созидания» может быть доступно настоящее понимание и таинство «преломления бутерброда» (евхаристия, приобщение). (Недаром бутерброд с вязигой – хордой осетровых рыб. Рыба – символ христианства, вязига, следовательно, – позвоночник божественного; бутерброд с вязигой, конечно, метафизический, так как из неё обычно делают начинки для кулебяк и вряд ли едят в каком-либо другом виде.) Но для этого нужно серьёзно работать, а не «быть туристом». «Я работал. Солнце заходило» [2], – пишет Вознесенский. Для художника процесс творческой работы оказывается столь же естественен, как заход и восход солнца, и то, что захватывает художника, подобно океану. «Что же в океане отпечталось? / Я не знаю. Это знает атлас» [2], то есть только то, что тоже отпечталось (атлас), может знать истину об отпечатках. Впору вспомнить о поставленном выше вопросе о скрытой религиозности Вознесенского: все мы – только отпечатки, но отпечатывать нам никто не запретит. Ведь «что-то сохраняется на дне – / связь времен, первоначаль какая-то...» [2] – всё то, что дано почувствовать только настоящему художнику.

Таким образом, Раушенберг близок и понятен Вознесенскому уже на уровне основного метода и его демонстративной обнаженности: авангардный аналитизм, принципиальная эклектика как «органическое сотрудничество» с элементами мира, взаимообратимость интуитивного и «конструктивного». Творчество в таком понимании предстает как постоянный пе-

реход границ, вечное пересоздание мира, когда «зеркальность» и «оборотность» идей и вещей предстают не в своей материальной или технической сути, а как метафизическая лаборатория художника, здесь и сейчас, в эмпирической современности разыскивающего смысл бытия.

Список литературы

1. Кедров К.А. Вознесенский Андрей Андреевич [Электронный ресурс] // Русские писатели 20 века: Биографический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. Режим доступа: http://www.a4format.ru/pdf_files_bio/49437a87.pdf (дата обращения: 16.10.2015).
2. Вознесенский А. На виртуальном ветру. [Электронный ресурс]. М.: Вагриус, 1998. 480 с. Режим доступа: <https://www.litmir.co/br/?b=200884&p=80> (дата обращения: 12.10.2015).

3. Бычихин Д.Г. Статус функциональной вещи в произведениях американского поп-арта 1961–1965 гг.: Дис. ... канд. филос. наук. М., 2002. 124 с.

4. Модернизм. Анализ и критика основных направлений / Под ред. В.В. Ванслово, М.Н. Соколова. М.: Искусство, 1987. 302 с.

5. Юрьева А.Е. Формально-тематическая эволюция актуального искусства второй половины XX века: Дис. ... д-ра филос. наук. СПб., 2005. 438 с.

6. Быков Д. В зеркалах // «Дайте мне договорить!». Вознесенский Андрей Андреевич. М.: Эксмо, 2010. 384 с.

7. Лейдерман Н.Л. и Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. М.: Академия, 2003. Т. 1. 1953–1968. 412 с.

8. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. 248 с.

A. VOZNESENSKY'S «AUTOLITHOGRAPH» AND R. RAUSCHENBERG'S PHILOSOPHY OF POP ART

S.M. Mikhal'kova

The purpose of our research was to find out the causes and specific features of creative close echoes between Voznesensky and Rauschenberg, which were emphasized by the poet himself. Our task also included a comparison of their understanding of the creative process, the meaning of art, the principles of material organization. In the theoretical part of the study, the main issue was to analyze the «mirroring» as the reversibility of relations in the system «art – reality» which was the key idea for both of them. This kind of analysis has been done for the first time. The research methodology is based on the combination of comparative, typological and structural methods in their philosophical and aesthetic aspect.

In the empirical part of the study, we give a comparative analysis of A. Voznesensky's poem «Autolithograph» and R. Rauschenberg's creative principles. A dialogue between the artist and the material, analytical poetics of the avant-garde, the relationship of intuition and construction, program eclecticism as «organic collaboration» with the elements of the world characterize both the poet and the artist. Creative work in this sense appears as a constant shifting of boundaries, continuous re-creating of the world. Ideas and things of the world are characterized by mirroring and reversibility. This is a metaphysical laboratory of the artist who searches for the meaning of existence in the empirical contemporaneity.

Keywords: principle of eclecticism, avant-garde, mirroring, pop art, meaning of art, metaphysical laboratory.

References

1. Kedrov K.A. Voznesenskij Andrej Andreevich [Elektronnyj resurs] // Russkie pisateli 20 veka: Biograficheskij slovar'. M.: Bol'shaya Rossijskaya ehnciklopediya, 2000. Rezhim dostupa: http://www.a4format.ru/pdf_files_bio/49437a87.pdf (data obrashcheniya: 16.10.2015).
2. Voznesenskij A. Na virtual'nom vetru. [Elektronnyj resurs]. M.: Vagrius, 1998. 480 s. Rezhim dostupa: <https://www.litmir.co/br/?b=200884&p=80> (data obrashcheniya: 12.10.2015).
3. Bychihin D.G. Status funkcional'noj veshchi v proizvedeniyah amerikanskogo pop-arta 1961–1965 gg.: Dis. ... kand. filoz. nauk. M., 2002. 124 s.

4. Modernizm. Analiz i kritika osnovnyh napravlenij / Pod red. V.V. Vanslova, M.N. Sokolova. M.: Iskuststvo, 1987. 302 s.

5. Yur'eva A.E. Formal'no-tematicheskaya ehvoluciya aktual'nogo iskusstva vtoroj poloviny XX veka: Dis. ... d-ra filoz. nauk. SPb., 2005. 438 s.

6. Bykov D. V zerkalah // «Dajte mne dogovorit'!». Voznesenskij Andrej Andreevich. M.: Ehksmo, 2010. 384 s.

7. Lejderman N.L. i Lipoveckij M.N. Sovremennaya russkaya literatura: 1950–1990-e gody: Ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ucheb. zavedenij: V 2 t. M.: Akademiya, 2003. T. 1. 1953–1968. 412 s.

8. Turchin V.S. Po labirintam avangarda. M.: Izd-vo MGU, 1993. 248 s.