**Алексей Курбановский \"Мертвая рука\". Некрофизика и метафизиология в творчестве Михаила Шемякина.**

АЛЕКСЕЙ КУРБАНОВСКИЙ МЕРТВАЯ РУКА Некрофизика и метафизиология в творчестве Михаила Шемякина В конце 1995 года ряд выставок художника М.М.Шемякина состоялся на крупнейших экспозиционных площадках обеих российских столиц: его живописные, графические и скульптурные произведения были представлены в С.-Петербурге — в Центральном выставочном зале (Манеже) и Эрмитаже, а в Москве — в Третьяковской галерее и Большом театре. Это знаменовало определенную нравственную победу автора: тридцать лет назад он участвовал в разгромленной властями предержащими самодеятельной выставке в Растреллиевской галерее Зимнего дворца. В 1971 году Шемякин вынужденно покинул СССР и обосновался в Париже, а с 1981 года живет в Нью-Йорке, пользуясь и коммерческим, и критическим успехом. Михаил Шемякин (р. 1943), один из наиболее заметных “артистических диссидентов”, начинал свою творческую карьеру в Ленинграде. В конце 50-х он учился в средней художественной школе при Институте имени И.Е.Репина, а в 60-е годы вместе с живописцами О.Лягачевым, В.Ивановым, О.Есауленко, А. Васильевым, А. Макаренко создал группу “Санкт-Петербург”, разработав метод и программу “метафизического синтетизма”1. В сочиненном ими манифесте утверждалось искусство высокой духовной интенсивности, обладающее сложным символическим “посланием”, ориентирующееся на вечные, сакральные ценности: “Икона есть наиболее полная и совершенная форма откровения Красоты в мире, — декларировали художники. — Все усилия метафизических синтетистов направлены к созданию новой иконической живописи. От картины — к иконе”2. Обращение к иконе в условиях советской действительности рубежа 60-70-х годов было, разумеется, свидетельством философско-эстетического “вольнодумства” — но и отраженьем определенного типа артистического дискурса. Оно вписывается в общий “ретроспективизм”, интерес к архаическим и “модифицированным” стилям — так называемое “искусство памяти”, возникшее как реакция на угрюмо-напыщенный пафос “сурового стиля” 60-х годов, который к тому времени приобрел официальный статус 3. Вспомним, что по самому определению древнерусская икона есть воплощенный Логос, она демонстрирует примат сверхчувственного Слова над изображением, Идеи — над способностью художника выразить ее. Подобный “логоцентрический” подход представляется свойственным всему творческому мышлению М.Шемякина, диктующим как сюжетику произведений, так и формальные особенности его стилистики. Во вступительной статье к каталогу московской выставки Шемякина, состоявшейся в 1989 году, профессор Сан-Францискского университета Жан Одижье писал: “...Его ‘мгновенная импровизация’ — это развивающийся диалог между линией, только что проведенной и той, что вот-вот появится. При всем при этом импровизация линий контролируется и направляется общим замыслом; то, что получается в результате, отражает, по словам самого художника, ‘ни с чем не сравнимое интеллектуальное переживание’. В ‘Диалогах’ Платона Сократ, неотступно следуя логике дискуссии, остается тем не менее ее направляющим элементом.”4 Запомним и уровень философских ассоциаций, и как бы мимоходом подчеркнутый критиком логоцентризм: в самом деле, Шемякин-художник неизменно рассказывает, “проговаривает” свои вещи, полагается на утонченные литературные аллюзии. В цитированной выше теоретической работе “метафизические синтетисты” неодобрительно отзывались о сюрреализме, упрекая последний в “инцестуозном привнесении натуралистического принципа в воображение”5. И тем не менее, многое в искусстве Шемякина заставляет вспомнить о Сальвадоре Дали, “подпольном кумире” отечественной интеллигенции 70-х годов: и напыщенная холодность интеллектуального анализа, и сюрреалистические приемы построения образа (“эстетика мягкого”, сращение одушевленного с неодушевленным, фотографическая точность деталей при гротесковости целого), и декоративность условного цвета. Немаловажно и сходное отношение к слову: С. Дали утверждал, что его картины манифестируют “космическую оральность”. Причем для мэтра международного сюрреализма оральность означала не столько логоцентризм, литературность, сколько съедобность: “Красота должна быть или съедобной, или никакой”, — заявлял тот6. “Съедобность” заметно проявляется и у Шемякина: тут и ранние натюрморты с сырами и лимонами (1976-78), и как бы засахаренные, облитые цветной глазурью “Трансформации” (1981-82), и мясники с распластанными тушами (1986-87). Словно бы проговаривая, “обсказывая” свои произведения, художник делает их еще и пригодными для пищеварения. Произведения Шемякина как “зафиксированное слово” эквивалентны письму. Вновь обращаясь к Платону, можно вспомнить, что как раз анализируя диалог “Федр”, Жак Деррида пришел к интересному выводу: письмо “незаконный сын” говорящего, “желание письма выявляется, определяется и обличается как желание сиротства и отцеубийственного ниспровержения”7. Отсюда можно заключить, что и диссидентская активность Шемякина, его борьба с тоталитаризмом была как бы восстанием против удушающей свободу творчества “власти Советского Отца”; аналогично, и формальную дерзость художника, его трансгрессивный пафос допустимо вывести из бунта против “отцовского авторитета”, воплощенного в условных, конвенциональных правилах “грамотно написанной картины”, “крепко сконструированной” фигуры или формы. Сам Михаил Шемякин в числе живописцев, оказавших на него влияние, называет П.Брейгеля (Старшего), И.Босха и Фр.Бэкона8. Но в нем нет ни брейгелевской мудрой, патриархальной народности, ни подлинного религиозного герметизма Босха (вот уже которое столетие успешно сопротивляющегося всем интерпретаторам), ни могучей, брутальной (пусть и гомосексуальной) страсти Бэкона. Думается, Шемякина вернее всего сблизить с живой и поныне художественной традицией венского “сецессиона” (от Г.Климта до Ф.Хундертвассера и Э.Фукса), где германская рационалистическая мистика разбавлена мутной волной славянской чувственности. В Шемякине есть пряность, жеманная, хоть суховатая фантазия, но есть и методичный ум (метод, как известно, свойствен и безумию9). Словно воздавая дань безумию, главным формальным приемом Шемякин избирает анаморфоз, искажение пропорций. Его персонажи, объекты вытягиваются, разбухают, извиваются, распадаются — и в физическом, и в биологическом смысле. В редкой работе Шемякина не повествуется о смерти, или не присутствуют в том или ином виде труп, скелет, череп10. Скелет срывает покрывало с дамы (“Человеческая комедия”, 1986), рожает (“Рождение Филиппа, Испанского короля”, 1987), нянчит своего смертеныша (“Бухенвальд”, 1987), с комфортом путешествует (“Смерть в коляске”, 1987). Смерть тесно связана с вышеуказанной оральностью: вот и Сальвадор Дали говорил: “Есть — всегда значит много умирать”. “...Первым отлетел костыль... Потом голова... Точно подкинутая какой-то неизъяснимой силой она, оторвавшись от туловища, сделала мягкий, плавный полет высоко над домами, чуть застыв над миром в лунном свете ноги. Савелию даже показалось, что его голова чуть улыбнулась ноге, когда покорно опускалась где-то там, за домами...” — так живописует проживающий в Париже писатель Юрий Мамлеев в иллюстрированном М. Шемякиным рассказе “Нога”11. Летающие части тела, замещающие небесные светила, встречаются и в собственных работах живописца (ср. “Метафизический автопортрет со смертью и с отцом в виде луны”, 1985). Анаморфозы художника зримо являют декомпозицию формы, то есть — как бы прогрессирующее разложение, распад мертвого тела; в сочетании с “оральной съедобностью” можно говорить о некрокулинарии М.Шемякина. Главное художественное средство Шемякина — линия. Несмотря на яркий, порой рискованный колорит, цвет у него неживописен, зато штрих — вычурный, капризный, чувственный. Нервная линия подчеркивает пикантные детали, ощупывает форму, легко стилизует ее. Контур — активный проводник мертвящего начала: фигуры “тушенош” (“Чрево Парижа”, 1977-78) распластаны, как бабочки на булавках; “Метафизические головы” (1989) напоминают зажатые стеклом срезы патологических тканей. Уподобляясь слову, линия подробно и обстоятельно “пересказывает” кудрявые метафоры символического “сюжета”. Такая аффектированная демонстрация, игривый показ сродни велеречивым эротическим описаниям в романах маркиза де Сада — как о том пишет Ролан Барт: “Эротизм — это всегда слово и только слово: ведь практика может быть эротически закодирована лишь в том случае, если она известна, то есть выговорена”12. Имя маркиза де Сада здесь возникает не случайно: представляемая им тема извращения, аномалии, подводит к понятию декаданса. Известно пристрастие Шемякина к стилю модерн и культуре fin de siecle, “серебряного века”: отсюда часто повторяющиеся блоковские “Балаганчики”, “Карнавалы Санкт-Петербурга”, поэтика М.Меттерлинка, образ В.Нижинского... От символизма у него — многозначительность, граничащая с двусмысленностью, от Art Nouveau — утонченность, доходящая порою до салонной “красивости”. Важно подчеркнуть, что “символистско-модерные” коннотации у Шемякина имеют конкретный адрес — творчество мастеров “Мира искусства” с их одержимостью “северной эротикой”, “югендштилем” и “сецессионом”; да и вообще это художник в высшей степени петербургский. Он сознательно акцентирует и подчас манерно-лукаво обыгрывает “петербургскую ауру”: имперский лоск, западничество, некоторую призрачную “измышленность”, типичный петербургский фригидный нарциссизм. Последнее качество представляется свойственным мэтру и лично: от кокетливого конного автопортрета в виде четырехглавого полуразложившегося трупа (“Прошлое, настоящее и будущее”, 1992) и милитаристского “имиджа” (пятнистая или черная гимнастерка, галифе, офицерские хромовые сапоги) до тщательно дозируемых интервью. Нарциссизм весьма ощутим и в искусстве, и в самооценке позднего Шемякина: “Я считаю себя создателем довольно интересных метафизических структур: метафизические портреты, метафизические композиции. Есть такое понятие на сегодняшний день, как шемякинские натюрморты...,” — заявляет тот без ложной скромности13. Этакое самолюбование сродни автоэротизму, что может свидетельствовать о скрытом психологическом комплексе, болезненной мнительности, тщеславии художника. Вероятно, отсюда же и амбициозность Шемякина, тяга к респектабельности, самоутверждению на самом высоком уровне: нынче он поставил свои скульптуры и в колыбели Санкт-Петербурга — Петропавловской крепости (паучий “Петр Первый”, 1991), и на набережной Невы (гниющие “Метафизические сфинксы”, 1995), а давешняя выставка в Эрмитаже — суть моральная компенсация за разгромленную властями “выставку такелажников” 1964 года14. Можно предположить: отсюда и пристрастие автора к дорогим материалам в скульптуре — мрамору и бронзе, золоту и серебру. Вспомним, что З.Фрейд отмечал: золото и вообще драгоценные материалы являются бессознательным субститутом экскрементов, отбросов15; в рельефах Шемякина видим те же мягко разлагающиеся формы, что и в живописи. И меткое фрейдовское наблюдение, и “самодостаточность” художника, его “извлечение творенья из себя”, и собственно переход к лепке, пластике, непосредственно-чувственному формованию объемов, наводят на конечный вывод: в своем творчестве Михаил Шемякин, компенсируя длительный период гонений и борьбы, осуществляет триумфальный переход от оральности к анальности — подобно ребенку, созидающему свой сугубо индивидуальный “дефектный мир”, в коем он может чувствовать себя хозяином и господином. 1 — Об этом см.: Александр Глезер. Русские художники на Западе. Jersey City, New Jersey, 1986, стр. 75-76, 97, 135. 2 — Цит. по: Unofficial Art from the Soviet Union, by I.Golomshtok &amp; A.Glezer. Introduction by Sir Roland Penrose. Edited by Michael Scammell. London, 1977, p. 157. 3 — Подробнее см.: Susan Reid. The “art of memory”: retrospectivism in Soviet painting of the Brezhnev era / Art of the Soviets. Painting, sculpture and architecture in a one-party state, 1917-1992. Ed.by M.Cullerne Bown &amp; B.Taylor. Manchester &amp; New York, 1993, p. 166, 170. 4 — Цит. по: Михаил Шемякин. Нью- Йорк — Москва. Ретроспективная выставка 1972-1989. [Torino, Italy], 1989, без пагинации. 5 — Unofficial Art from the Soviet Union..., p. 157. 6 — Цит. по: Dali...Dali...Dali... Text by Max Gerard. Introduction by Dr.Pierre Roumeguere. New York, 1974, [no pagination]. Исследователь Пьер Румгер комментирует: “...Съесть все! Вот в чем заключается наиболее претенциозный и навязчивый фантазм далиевского переживания того, что Хайдеггер именует Dasein, “бытие-в-мире”, а также Mitsein, “со-бытие” — происхождение и неразделимое сплетенье индивида и жизненного переживания, воспринятого как судьба” (там же.) 7 — Jacques Derrida. Plato’s Pharmacy / Dissemination. Translated, with an Introduction and additional notes, by Barbara Johnson. Chicago, 1981, p. 77. Ср. также: “...Всякое сочинение, однажды записанное, находится в обращении везде — и у людей понимающих, и равным образом у тех, кому вовсе не подобает его читать, и оно не знает, с кем оно должно говорить, а с кем нет. Если им пренебрегают или несправедливо его ругают, оно нуждается в помощи своего отца, само же не способно ни защититься, ни помочь себе” (Платон. Собр. соч., в 4-х тт. Т. 2, М., 1993, стр. 187). 8 — “Я копировал Брейгеля, Босха, великих голландцев. Первые двое на меня оказали громадное влияние: это были мои любимые художники. &lt;...> На сегодняшний день один из самых крупных современных художников, который на меня оказывает большое влияние — это Фрэнсис Бэкон.” (“Михаил Шемякин: от второгодника до мэтра”. С известным художником беседует Александр Минчин //“Русская Виза”, Осень 1994 (4), стр. 34.) 9 — “Though this be madness, yet there is method in’t” (W.Shakespeare. Hamlet, Prince of Denmark. Act Two, Scene 2.) 10 — Вероятно, это можно объяснить воспоминаниями послевоенного детства, ср.: “...Игрушек не было, их нам заменяли патроны, гильзы...Кругом трупы, разложение, черепа. Казарменное жуткое помещение интерната, ночами лазали по подвалам с фонариками, нашли даже электрический стул...” (“Русская Виза”..., стр. 34). 11 — Цит. по: Юрий Мамлеев. Живая смерть. Сборник рассказов. C.A.S.E./Third Wave Publishing, Paris — New York, 1986, стр. 347; эта книга экспонирована на выставке. 12 — Из книги “Сад, Фурье, Лойола” (1971), цит. по: Ad Marginem. Маркиз де Сад и ХХ век. Пер. с франц. М., 1992, стр. 196. 13 — Цит. по: “Русская Виза” ..., стр. 39. 14 — Об обстоятельствах, связанных с этой выставкой, см. воспоминания самого протагониста: Михаил Шемякин. История одной выставки (из книги воспоминаний)// Альманах литературы, искусства и общественно-политической мысли “Стрелец”, 1992, N 3 (70), стр. 201-204. 15 — Sigmund Freud. The Interpretation of Dreams. Translated by J.Strachey. Edited by A.Richards. The Pelican Freud Library, Vol. 4, London, 1975, p. 528-529.