

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

имени М.В. ЛОМОНОСОВА

ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Ли Хун Сук

**Экзистенциальные вопросы в изобразительном искусстве
Запада, Южной Кореи и СССР середины XX в.**

Специальность 17.00.04 — Изобразительное и декоративно-прикладное искусство
и архитектура

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель —
доктор искусствоведения,
профессор М. М. Алленов

Москва – 2018

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1 Формирование экзистенциализма и его основные вопросы	14
Глава 2 Экзистенциальные вопросы в изобразительном искусстве Запада середины XX в.	38
2.1. Культурная травма и распространение экзистенциальных вопросов в западных странах середины XX в.	38
2.2. Экзистенциальные вопросы в произведениях изобразительного искусства Запада XX в.	51
Глава 3 Экзистенциальные вопросы в изобразительном искусстве Южной Кореи середины XX в.	69
3.1. Культурная травма и распространение экзистенциальных вопросов в Южной Корее в середине XX в.	69
3.2. Экзистенциальные вопросы в произведениях изобразительного искусства Южной Кореи середины XX в.	78
Глава 4 Экзистенциальные вопросы в изобразительном искусстве СССР середины XX в.	98
4.1. Культурная травма и распространение экзистенциальных вопросов в Советском Союзе в середине XX в.	98
4.2. Экзистенциальные вопросы в произведениях изобразительного искусства СССР середины XX в.	107
Заключение.....	134
Список литературы.....	137
Приложение.....	147

Введение

Постановка проблемы и гипотезы

В последнее время в России постепенно повышается интерес к истории изобразительного искусства советского периода – особенно середины прошлого века: в коллекциях многих не только государственных, но и частных музейных учреждений количество произведений, относящихся к этому периоду, увеличивается; открытие выставок, научных конференций и лекций, посвященных творчеству художников этого периода, стало происходить регулярно; в разных центрах продвижения и изучения проблем искусства обогащаются и систематизируются архивные данные о художественной жизни в стране этого периода; различные публикации, посвященные исследованию этого периода, появляются чаще. При чтении информационных листовок в выставочных залах, брошюр, каталогов выставок, монографий и научных статей и прослушивании лекций становится ясно, что главная тематика изобразительного искусства России, особенно советского неофициального искусства середины XX в., связана с экзистенциализмом. Это вызывает большой интерес, поскольку в западном и южнокорейском искусствознании изобразительное искусство этого периода тоже определяется как связанное с экзистенциализмом.

Проблема данного диссертационного исследования заключается в том, почему именно экзистенциализм является ключевым понятием в изобразительном искусстве Запада, Южной Кореи и Советского Союза, имеющих совершенно разные культурные традиции и историю.

Возникает две гипотезы: 1) экзистенциализм в изобразительном искусстве каждого общества понимается по-разному; 2) если экзистенциализм в изобразительном искусстве каждого общества понимается аналогично, то причина этого явления заключается в сходном историческом опыте, способствовавшем распространению экзистенциализма. Первая гипотеза оказалась неверной на этапе подбора литературы. В процессе изучения этих материалов выяснилось, что экзистенциализм и его главные вопросы в трех обществах воспринимались

сходным образом. Поэтому данное исследование проводилось для проверки второй гипотезы.

Актуальность настоящего диссертационного исследования определяется необходимостью изучения условий для формирования экзистенциальных вопросов в качестве общей характеристики изобразительного искусства Запада, Южной Кореи и Советского Союза середины прошлого века. В российской искусствоведческой науке до настоящего времени не проводилось сравнительное аналитическое исследование изобразительного искусства Советского Союза и Южной Кореи, имеющих совершенно разные культурные традиции. Правда, гуманитарный обмен между российскими и южнокорейскими народами осуществлялся, но в течение крайне короткого периода лишь в конце прошлого века, тогда как на протяжении всего XX века два народа были практически изолированы друг от друга. Однако, по нашему мнению, такая изолированность не должна служить оправданием малоизученности рассматриваемого вопроса, а напротив, должна выступать поводом для активного исследования. Ибо несмотря на имевшую место изоляцию, в истории современного искусства двух стран, сложившейся в 50-60-х гг. прошлого века, наблюдаются значительные общие характеристики не только в стилистическом, но и в идейно-тематическом плане в связи с экзистенциальными вопросами.

Возможно предполагать, что эти общие характеристики формировались посредством заметного влияния западного искусства середины XX в. на художников двух стран. Однако такое предположение оказывается верным лишь отчасти, поскольку изобразительное искусство – это интеллектуальная и духовная деятельность художников, которые являются частью определенного общества, имеющего своеобразный менталитет, основанный на историческом опыте, долгое время охватывавшем разных членов общества. Поэтому влияние западного искусства как внешнего фактора на изменение изобразительного искусства двух других стран не могло оказаться столь существенным и эффективным без соответствующих внутренних исторических причин в обществах Советской России и Южной Кореи. Главным внутренним фактором для изменения

изобразительного искусства в данном исследовании предполагается «культурная травма» – понятие, заимствованное из культурсоциологического труда «Культурная травма и коллективная идентичность» Дж. Александера¹.

И. Эренбург в свое время отметил, что творчество складывается не только из индивидуальности художника, но также из характера эпохи. Благодаря иконологическому подходу Э. Панофского, нам позволено попытаться найти в произведениях искусства определенный «дух времени» с помощью выявления «основополагающих принципов, характерных для определенной нации, эпохи, общественного строя, религиозных и философских убеждений, которые были невольно восприняты одной личностью и отразились в одном произведении»². Искусство каждого исторического периода всегда отражает дух своего времени. В этом плане искусство середины XX в. не может быть исключением, и в нем должны присутствовать основные принципы, отражающиеся в разных спектрах этого исторического периода. Если в изобразительном искусстве России и Южной Кореи, не осуществлявших культурный обмен в течение целого века, наблюдаются значительные общие характеристики, то, возможно, это именно те принципы, которые отражают сущность XX века? В процессе исследования изобразительного искусства Советской России, Южной Кореи и Запада укреплялась уверенность в том, что эта сущность заключается в экзистенциальных вопросах, повторно выявляющихся в разных произведениях искусства: смерть, страх, озабоченность, отчуждение, отчаяние, свобода, абсурдность и иррациональность. Эти экзистенциальные вопросы поднимались вследствие сходных исторических обстоятельств послевоенного времени, оказывавших влияние на мировоззрение интеллектуалов трех обществ середины прошлого века.

Экзистенциализм и его основные вопросы обозначились в результате осознания кризисного состояния традиционных духовных ценностей XX в. А разве проблемы человечества прошлого столетия решились? Может быть, мы

¹ См.: Александер Дж. Культурная травма и коллективная идентичность // Социологический журнал. 2012. № 3. С. 5–40.

² Панофский Э. Этюды по иконологии. СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 32.

игнорировали существующие проблемы и не задумываясь донесли их до нашего века? Экзистенциальные вопросы прошлого века, инспирированные такими «расчеловечивающими» явлениями, как авторитаризм, бюрократия, унижение человеческого достоинства, неравенство, война и т. д., по-прежнему продолжают подниматься в нашем, XXI веке.

Научная новизна диссертационного исследования состоит в том, что творчество художников Запада, Советского Союза и Южной Кореи рассматривается вместе, в едином процессе сравнительного иконологического анализа – не только в эстетических, но и в историко-философских аспектах. На основе тщательного и обширного рассмотрения материалов выяснилось, что экзистенциальные вопросы, наблюдающиеся в изобразительном искусстве, смогли широко распространиться в условиях определенного духовного состояния, основанного на культурной травме. В данном диссертационном исследовании также предполагается ввести в орбиту российского искусствознания малоизвестные произведения изобразительного искусства и художников, не известных за пределами Южной Кореи, провести анализ их творческого метода и вклада в развитие современного искусства Южной Кореи.

Цель данного исследования состоит не только в выяснении общих характеристик произведений изобразительного искусства Запада, Южной Кореи и Советского Союза середины XX в., связанных с экзистенциальными вопросами, но и в формулировке предпосылок для распространения сходных экзистенциальных вопросов в изобразительном искусстве каждого из обществ в отдельности. Для достижения поставленной цели были определены следующие **задачи**:

1. Дать аналитическую характеристику истоков возникновения и развития экзистенциальных вопросов в разных философских и литературных сочинениях экзистенциалистов и систематизировать типы главных экзистенциальных вопросов.
2. Проанализировать экзистенциальные вопросы в интеллектуальной культуре Запада, Южной Кореи и Советского Союза 1950-1960-х годов.

3. Выявить причины и рассмотреть процесс распространения экзистенциализма в интеллектуальной культуре Запада, Южной Кореи и Советского Союза в связи с определенным культурно-травматическим состоянием трех обществ изучаемого периода.
4. Выяснить связь экзистенциальных вопросов с произведениями изобразительного искусства на Западе, в Южной Корее и в Советском Союзе середины XX века.
5. Установить сходные характеристики экзистенциальных вопросов в изобразительном искусстве трех обществ через стилистический и идейно-тематический анализ произведений.

Объектом исследования выступают экзистенциальные вопросы в произведениях изобразительного искусства Запада, Южной Кореи и СССР середины XX века.

Предметом исследования являются произведения изобразительного искусства Запада, Южной Кореи и Советского Союза. Особое внимание уделено живописи и скульптуре середины XX в.: произведениям западных художников 1940-1950-х гг., таких как Вольс, Ж. Фотрие, Ж. Дюбюффе, А. Джакометти, Ж. Ришье, а также Дж. Поллок; южнокорейских художников 1950-1970-х гг., таких как Пак Со Бо, Ким Чанг Ёл, Ха Ин Ду, Юн Мёнг Ро, Пак Джонг Бэ, Сонг Ёнг Су, О Чжонг Ук и Чхве Ман Лин; советских художников 1950-1970-х гг., таких как Э. Неизвестный, В. Сидур, Е. и Л. Кропивницкие, О. Рабин, В. Немухин, А. Арефьев, В. Яковлев, И. Кабаков, В. Попков и Д. Жилинский.

Хронологические рамки работы охватывают период с начала 1940-ых до начала-середины 1970-х гг. Начало исследуемого периода определяется активизацией влияния культурной травмы Второй мировой войны в творчестве западных художников. При этом исследование имеет ретроспективу к концу XIX, когда в работах западных художников начинают появляться экзистенциальные вопросы. В Южной Корее эти вопросы в изобразительном искусстве начинаются развиваться с середины 1950-х гг., т. е., после трагедии и ужаса Корейской войны. В российском изобразительном искусстве экзистенциальные вопросы также

начинаются возникать в послевоенном периоде, т. е. с начала-середины 1950-х гг. Исследуемый период заканчивается постепенной стабилизацией духовного состояния исследуемых трех культур и постепенной эволюцией интересов художников от индивидуальных экзистенциальных вопросов к структурным проблемам в обществе.

Методологической и теоретической основой данного диссертационного исследования послужил ряд работ следующих направлений научного знания: философии, социокультурологии, литературоведения, психоанализа и искусствоведения. Междисциплинарное и комплексное взаимодействие разноплановых методик анализа способствует более обширному и многогранному пониманию творчества художников двух стран середины XX в. Особое внимание уделено иконологическому методу в изучении экзистенциальных мотивов в связи с историческим и культурным опытом изучаемого периода.

Поскольку тема данного диссертационного исследования является комплексной и междисциплинарной, ее изученность в настоящее время невелика и представляет собой недостаточно обобщенные на метанаучном уровне материалы. Тем не менее в отдельных отраслях научного знания, используемых в настоящем исследовании, существуют определенные результаты, которые должны быть учтены.

Литературу, которая касается выдвинутой проблемы, можно разделить на три части: во-первых, это сама проблема экзистенциализма (философия, литературоведение); во-вторых – исследовательский интерес к обстоятельствам культурной травмы (социокультурология); и в-третьих – проблематика изобразительного искусства (искусствоведение).

С конца 1950-х гг. советские философы и историки философии, в частности Т. И. Ойзерман, А. Г. Мысливченко, И. С. Нарский и Я. Г. Фогелер, занимались критическим анализом экзистенциализма. В 1966 г. опубликован сборник «Современный экзистенциализм: критические очерки», в котором не только вышеназванные, но и целый ряд других авторов – П. П. Гайденок, Р. М. Габитова, М. К. Мамардашвили, Г. Д. Сульженко, Б. Э. Быховский, Т. А. Сахарова,

Г. М. Тавризян, С. А. Эфиров, А. Б. Зыкова, И. Ф. Балакина, А. Г. Григорян, Ю. Б. Козловский и А. Д. Литман – подвергли тщательному изучению и анализу мышление западных экзистенциалистов. Среди этих исследователей П. П. Гайденоко и М. К. Мамардашвили и в последующее время продолжали исследование экзистенциализма в его связях с художественной культурой и публиковали большое количество монографий и научных статей по этой теме. Кроме того, в настоящем исследовании уделено внимание словесному творчеству самих экзистенциалистских мыслителей, таких как Б. Паскаль, С. Кьеркегор, Ф. Ницше, Н. Бердяев, Л. Шестов, К. Ясперс, Г. Марсель, М. Хайдеггер, Ж.-П. Сартр, А. Камю. Специально необходимо упомянуть монографию О. Ф. Болльнова «Философия экзистенциализма», имевшую важное значение для уяснения экзистенциалистской проблематики. Советские японоведы, в частности А. Л. Луцкий и Ю. Б. Козловский, проводили исследование процесса и причин распространения экзистенциализма в Японии, и их труды для автора данного диссертационного исследования способствовали изучению подобного прецедента в Корее.

В социокультурологии В. В. Трещев в монографии «Экзистенциализм: репрезентация в художественной культуре Франции и Германии. 1900-1970 гг.» и в других научных трудах предложил комплекс наблюдений о репрезентации экзистенциального философского мышления в разных видах искусства западных стран. П. Байерт в своем труде «Внезапный подъем французского экзистенциализма» анализировал причины успеха экзистенциализма во Франции, частично используя понятие «культурной травмы», сформированное путем апелляции к трудам Дж. Александера. А. Кокс, Д. Эштон, Н. Джэчек и А. Гибсон рассматривали отношение между абстрактным экспрессионизмом и социокультурными обстоятельствами США изучаемого в данном исследовании периода.

В литературоведческом плане работы таких исследователей, как А. В. Сергеев, М. Н. Недосейкин, В. В. Ерофеев, И. И. Лукичева, И. В. Млечина и Э. Куйни, оказались полезными для понимания связи между экзистенциализмом и

западной литературой изучаемого периода. Южнокорейские исследователи – Ли Дэ Ёнг, Бэ Кёнг Ёль – в своих монографиях представляют обширное обозрение истории экзистенциализма в южнокорейской литературе послевоенного периода. Исследование экзистенциализма в русской и советской литературе проводили в своих научных трудах С. Г. Семенова, В. В. Заманская, Р. Джагалов и Д. О. Клинг.

Об экзистенциальных вопросах, проявляющихся в произведениях западных художников, упоминают в своих искусствоведческих и критических трудах Ж.-П. Сартр, М. Мерло-Понти, М. Тапье, Г. Розенберг, Е. Ю. Андреева, А. К. Якимович, Е. М. Матусовская, В. А. Крючкова. Произведения южнокорейских художников рассматривали в своих исследованиях В. М. Марков, Пак Паранг, Чжонг Муджонг, Ли Иль, О Санг Гхил, Ю Джин Санг, Ким Кёнг Ын, О Кванг Су, Ким И Сун, Чхвэ Тэ Ман и Ким Кванг Хо. Кроме того, сочинения южнокорейских художественных критиков Ли Ку Ёль, Ли Кёнг Сонг и самих художников, таких как Ким Чанг Ёль и Ха Ин Ду, будут рассмотрены в ходе настоящего исследования. Изобразительное искусство в Советском Союзе, в частности неофициальное искусство середины XX в., было глубоко и детально рассмотрено в монографии Е. А. Бобринской «Чужие?: Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции» и в монографии Е. Ю. Андреевой «Угол несоответствия: Школы нонконформизма Москва – Ленинград 1946–1991». Были изданы сборники научных материалов: «Неофициальное искусство в СССР 1950-1980-е годы», «От искусства оттепели к искусству распада империи». Кроме того, существуют сборники хронологических материалов о художественной жизни Москвы «Другое искусство. Москва. 1956-1976» и «Другое искусство. Москва. 1956-1988». Об экзистенциальных вопросах, присутствующих в произведениях и мировоззрении советских художников, упоминали исследователи Н. В. Воронов, М. В. Сидур, К. Аймермахер, Л. И. Акимова, А. В. Ерофеев, А. Ю. Чудецкая, И. Халупецкий, Л. Кантор-Казовская и Б. Гройс.

Теоретическая значимость данной диссертационной работы видится в том, что здесь затрагивается ряд важных вопросов, которым прежде было уделено недостаточное внимание в русской искусствоведческой литературе, а именно

сходство экзистенциальных вопросов, нашедших отражение в изобразительном искусстве отдельных друг от друга обществ – Запада, Южной Кореи и Советского Союза. В настоящем исследовании выявлены не только формально-стилевые, но также философско-тематические характеристики изученных произведений искусства трех обществ. Также в диссертационной работе представляется теоретический аспект для дальнейшего развития исследования изобразительного искусства середины XX в., заключающийся в том, что явление сходных экзистенциальных вопросов в изобразительном искусстве трех обществ, возможно, оказывается следствием сходного исторического опыта прошлого века в каждом из рассматриваемых обществ.

Практическая значимость диссертационной работы заключается в возможности использования представленных материалов и результатов, полученных автором исследования, которые связаны с изучением философской, исторической и искусствоведческой проблематики в их взаимодействии. Представленные в данном исследовании материалы могут найти применение в изучении и преподавании искусствоведения, истории, культурологии и корееведения в высших учебных заведениях различной специализации. Кроме того, материалы исследования могут быть использованы для осуществления выставочного проекта, посвященного теме экзистенциализма и художественной культуры середины XX в. на Западе, в Южной Корее и в СССР.

Основные положения, выносимые на защиту заключаются в следующем:

- Во-первых, подъем экзистенциальных вопросов, распространенных в интеллектуальной культуре трех обществ, является общим феноменом в изобразительном искусстве Запада, Южной Кореи и Советского Союза.
- Во-вторых, в произведениях изобразительного искусства Запада, Южной Кореи и Советского Союза середины XX века существует не только стилистическое, но и тематическое сходство, связанное с распространением экзистенциальных вопросов, и междисциплинарный иконологический анализ произведений художников трех обществ раскрывает его.

- В-третьих, причиной выявления сходных экзистенциальных вопросов в произведениях изобразительного искусства трех обществ середины XX в. является похожий исторический опыт полученный в результате культурных травм.

Апробация исследования:

Диссертация выполнена в соответствии с планами кафедры истории отечественного искусства исторического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. Основные положения диссертации изложены в докладах на Шестой международной научной конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова, 2015), на Третьей международной научной конференции аспирантов «Russian Art: Building Bridges Between East and West» (Bremen, Jacobs University, 2015), на Международной научной конференции «Slavic Humanities and New Era for Eurasia» (Prague, Charles University, 2016). Основные положения настоящей исследовательской работы также представлены в пяти научных статьях, опубликованных в журналах, включённых в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК Министерства образования и науки РФ:

1. Ли Х. Общие черты развития современного искусства России и Южной Кореи: использование открытого пространства как стратегия творческого выживания // Культура и искусство. 2016. № 5. С. 669–674.
2. Ли Х. С. Современное искусство Южной Кореи: преодоление периферийности // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13. № 5. С. 554–563.
3. Ли Х. С. Образ человека в скульптурах Вадима Сидура и О Чжон Ука 1960-х гг. как выражение экзистенциального мировоззрения // Вестник Московского университета. Сер. 8: История. 2016. № 3. С. 108–118.
4. Ли Х. Экзистенциальное мировоззрение в советском неофициальном искусстве // Культура и искусство. 2016. № 6. С. 762–769.
5. Ли Х. С. Экзистенциальные вопросы во французском послевоенном искусстве: Вторая мировая война как культурная травма. // Вестник Московского университета. Сер. 8: История. 2017. № 3. С. 81-93.

Структура работы

Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, списка литературы. Работа включает обширное иллюстративное приложение.

Глава 1

Формирование экзистенциализма и его основные вопросы

Экзистенциализм, строго говоря, нельзя выделить как конкретную философскую или литературную школу, имеющую определенные каноны или доктрины. Е. Коссак писал, что экзистенциализм не является единой философской или литературной системой, но он состоит из множества мировоззренческих мотивов, близких друг другу ³. Экзистенциализм, скорее, ближе к несистематизированному мировоззрению, свойственному представителям интеллигентного общества Европы на протяжении двух мировых войн и послевоенной эпохи прошлого столетия. Согласно М. Кагану, это мировоззрение сформировано не только в области философии, литературы и искусства, но и в нравственно-бытовой сфере как выражение «духовного состояния западной цивилизации в рассматриваемый нами отрезок динамичного XX столетия» ⁴. Несмотря на сложность определения экзистенциализма как единой системы, тем не менее возможно перечислить некоторые его важные общие черты. Самые главные черты экзистенциализма заключаются в критике рационализма, акцентировании субъективности индивида и положительной переоценке человеческих эмоций и состояний, таких как страх, забота, одиночество, отчаяние, оценивавшихся односторонне как отрицательные в традиционном европейском мышлении.

Экзистенциализм в современном понимании начался формироваться с начала XX в., но его «росток» существовал во Франции уже в середине XVII в. Б. Паскаль считается предшественником всех экзистенциальных мыслителей. Г. Марсель оценивает его как того, кто был «действительным предшественником

³ Коссак Е. Экзистенциализм в философии и литературе. М.: Политиздат, 1980. С. 18.

⁴ Каган М. С. Введение в историю мировой культуры. Кн. 2. СПб.: Петрополис, 2003. С. 248.

экзистенциалистских философских учений»⁵. Как и другие его достижения в области естественной науки, философское мышление Паскаля тоже было прогрессивным для своего времени. Находясь в центре самой эпохи, провозгласившей веру в разум, он в своем последнем сочинении, опубликованном после его смерти под названием «Мысли», затрагивает тему ограниченности человеческого разума и тему онтологического одиночества и страха человека в мире.

По словам Паскаля, «человек является лишь самой ничтожной былинкой в природе, но былинка эта мыслящая»⁶. Эта ничтожная былинка находится в жалком состоянии: осознавая бессилие своего разума, человек одиноко стоит перед бесконечностью вселенной. Паскаль пишет: «Последним выводом разума должно быть признание, что существует бесчисленное множество вещей, его превосходящих»⁷, т. е. человек, доверяющий силе разума, в конце концов обречен признавать свое бессилие и ничтожество. Тем не менее, по мнению Паскаля, осознавая свое ничтожество, человек одновременно является великим. Философ заявляет: «Человек велик, созная свое жалкое состояние. Дерево не сознает себя жалким. Следовательно, бедствовать – значит созная свое бедственное положение; но это созная – признак величия»⁸.

По мнению Паскаля, этот «мыслящий тростник» балансирует не только между своим величием и ничтожеством, но еще между бесконечностью и пустотой: «Да и что же такое, наконец, человек в природе? Ничто в сравнении с бесконечным, все в сравнении с ничтожеством, середина между ничем и всем»⁹. Такое срединное положение человека между двумя безднами (бездной небытия и бездной бесконечности) вызывает у человека сильнейший страх: «Ничто так не важно для человека, как его положение; ничто так не страшно, как вечность.

⁵ Цит. по: Ойзерман Т. И. Философия кризиса и кризис философии // Современный экзистенциализм. М., 1966. С. 20.

⁶ Паскаль Б. Мысли. М.: REFL -book, 1994. С. 78.

⁷ Там же. С. 152.

⁸ Там же. С. 76.

⁹ Там же. С. 65.

Поэтому в людях совершенно неестественно равнодушие к утрате своего бытия и к опасности подвергнуться вечному бедствию»¹⁰.

Помимо Б. Паскаля, датский теолог-философ середины XIX в. С. Кьеркегор тоже считается предшественником экзистенциализма. Он утверждал, что существование невозможно постигнуть мышлением, однако оно может быть постигнуто особого рода переживанием, которое и есть само себя постигающее существование¹¹. Страх, отчаяние и одиночество индивида, заброшенного перед бесконечностью и небытием, являются таким переживанием особого рода и важнейшей темой сочинений Кьеркегора. Он впервые оценивает страх как основополагающее условие становления подлинного бытия человека¹².

Кьеркегор в своих сочинениях «Или-или» и «Стадии жизненного пути» говорит, что у человека есть три стадии существования. Первая стадия — эстетическая. На этой стадии человек стремится получить эстетическое удовольствие в своих чувствах, и если он больше не чувствует в своей жизни ничего нового и интересного, то осознает пустоту и впадает в состояние отчаяния. Вторая стадия — этическая. На этой стадии человек, используя свой разум, рассуждает, где добро и где зло. Он следит за своими поступками и контролирует себя в чувствах ответственности и долга. Он стремится стоять на стороне добра, но постоянно колеблется, так как в нем все-таки еще остается след эстетической стадии. Последняя и совершенная стадия — религиозная. Человек не только в эстетической, но еще в этической стадии жизни в конце концов осознаёт ограниченность, конечность своей жизни и сталкивается со страхом и отчаянием. По мнению Кьеркегора, человек в состоянии отчаяния может спасти себя только через веру в Бога и только когда войдет в религиозную стадию существования.

Важно отметить, что Кьеркегор связывает страх с понятием свободы и религиозной стадией, полагающейся настоящим модусом человеческого

¹⁰ Там же. С. 126.

¹¹ Ойзерман Т. И. Философия кризиса и кризис философии // Современный экзистенциализм. М., 1966. С. 21.

¹² Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма. СПб.: Лань, 1999. С. 90.

существования. В своей книге «Понятие страха» он пишет: «Страх – это возможность свободы, только такой страх абсолютно воспитывает силой веры, поскольку он пожирает все конечное и обнаруживает всю его обманчивость. <...> Тот, кто воспитывается страхом, воспитывается возможностью, и только тот, кто воспитывается возможностью, воспитывается сообразно своей бесконечности. <...> Такой человек должен быть честен по отношению к этой возможности и должен иметь веру»¹³.

По мнению Кьеркегора, человек, стоящий перед Богом как единичный индивид, должен иметь собственное сознание и волю выбора как свободная личность, не опирающаяся на абстрактное понятие, находящееся вне себя. Иначе человек продолжает отчаиваться. Философ пишет: «Всякий человек, который не сознает себя как дух, или же тот, чье внутреннее Я не обрело в Боге сознания себя самого, всякое человеческое существование, которое не погружается так ясно в Бога, но туманно основывает себя на некоторой всеобщей абстракции и все время возвращается туда (будь то идея государства, нации и т. п.) <...> это существование причастно к отчаянию»¹⁴. Но это отчаяние Кьеркегором тоже оценивается как необходимое для становления настоящего существования человека, как страх.

В своей книге «Болезнь к Смерти» Кьеркегор определяет и анализирует три виды человеческого отчаяния: «Будучи болезнью духа, или Я, отчаяние может приобретать три образа: отчаявшийся, не сознающий своего Я (неистинное отчаяние), отчаявшийся, не желающий быть собою, и отчаявшийся, который желает быть таковым»¹⁵. Среди этих трех видов отчаяния, по мнению Кьеркегора, только последний может подвести человека к поиску настоящего, подлинного существования, т. е. к отношению с Богом. Для Кьеркегора настоящее существование человека заключается в отношениях с Богом, и человек только в нем может приобретать в себе абсолютную свободу как единичный индивид, и это

¹³ Кьеркегор С. Понятие страха // Страх и трепет. М.: Культурная революция, 2010. С. 277–280.

¹⁴ Там же. С. 321–322.

¹⁵ Там же. С. 292.

отношение только открывается через отчаяние от того, что человек не может быть своим Я.

По Кьеркегору, отчаяние является неизбежным в жизни человека: «...никто не свободен от отчаяния; нет никого, в ком глубоко внутри не пребывало бы беспокойства, тревоги, дисгармонии, страха перед чем-то неизвестным или перед чем-то, о чем он даже не осмеливается узнать...»¹⁶ Оценивая отчаяние как неизбежное, Кьеркегор также оценивает одиночество как **неизбежность** для человека, ищущего свое настоящее существование: «Очень часто его охватывает потребность одиночества, столь же необходимая для него порой, как потребность дышать или, в иное время, спать. То, что он наделен этой жизненной потребностью в большей степени, чем это обычно свойственно людям, служит для него знаком, что природа его более глубока»¹⁷.

Кьеркегор подчеркивает, что человек может истинно относиться к самому себе, только когда он имеет религию, т. е. отношение с Богом, которое является, по Гегелю, «внутренней уверенностью, которая предвосхищает бесконечность»¹⁸. Согласно Кьеркегору, только через религиозную веру страх, отчаяние и одиночество, неизбежные в жизни человека, могут быть преодолимыми, и человек может иметь тогда подлинное существование. Таким образом, мышление Кьеркегора в нынешнем времени считается началом религиозного экзистенциализма, или так называемого теистического экзистенциализма.

Как и мышление Кьеркегора, мышление немецкого философа К. Ясперса тоже классифицируется в рамках религиозного экзистенциализма. Одним из самых важных понятий в философии Ясперса является «пограничная ситуация». По мнению Ясперса, человек постоянно живет в определенной ситуации, из которой он никогда не может выйти, не оказавшись в другой. Человек может пытаться изменить ситуацию, в которой он находится, но существует ситуация, которая неизменна по своей сути, и человек бессилен перед ней: например, смерть,

¹⁶ Там же. С. 300.

¹⁷ Там же. С. 339–340.

¹⁸ Там же. С. 279.

страдание, зависимость от случайности, борьба и вина. Эти ситуации Ясперс называет пограничными¹⁹. По мнению Ясперса, в обыденном существовании люди уклоняются от того факта, что они находятся в «пограничной ситуации», но только тогда, когда они осмысливают свою ситуацию и стараются избавиться от нее, они могут становиться самим собой, т. е. обрести свое подлинное существование в процессе того, как изменяется их восприятие бытия²⁰. Как и Кьеркегор, Ясперс заявляет, что изменение восприятия бытия и обретение подлинного существования могут происходить только тогда, когда человек найдет и осознает свое существование в вере в Бога и когда с помощью веры он окончательно преодолеет отчаяние и приобретет свободное и подлинное бытие – по Ясперсу, экзистенцию²¹.

Об экзистенции Ясперс пишет, что «экзистенция – это то, что никогда не становится объектом, исток, из которого я мыслю и действую, о котором я говорю в не познающих ничего последовательностях мыслей; экзистенция есть то, что относится само к себе самому, а в этом – к своей трансценденции»²². Он также пишет, что «экзистенция является одним из слов для обозначения действительности с тем акцентом, который оно имеет у Кьеркегора: все существенно действительное является для меня только благодаря тому, что я являюсь самим собой»²³. В этом смысле Ясперс утверждает, что личность выявляет себя не в жизни в обществе, а лишь в отношении к себе самой (к своей экзистенции) и в отношении к трансцендентному, т. е. к Богу²⁴. Осознание «пограничной ситуации» происходит, когда человек замечает ненадежность мироустройства, обеспечивавшего фундаменту собственного бытия ощущение

¹⁹ Ясперс К. Введение в философию. Мн.: Проппей, 2000. С. 21–22.

²⁰ Там же. С. 22.

²¹ Там же. С. 46–47.

²² Ясперс К. Философия. Кн. 1. Философское ориентирование в мире. М., 2012. С. 36.

²³ Цит. по: Мысливченко А. Г. Экзистенция и бытие — центральные категории немецкого экзистенциализма // Современный экзистенциализм. М., 1966. С. 62.

²⁴ Ойзерман Т. И. Философия кризиса и кризис философии // Современный экзистенциализм. М., 1966. С. 16.

своей безопасности. «Пограничная ситуация» неожиданно возникает перед человеком как непреодолимая стена. Тем не менее на самом деле эта стена возникает отнюдь не внезапно, а находится всегда перед человеком. Только сам человек, находившийся в обыденном существовании, не замечал эту стену и недостаточно близко подходил к ней. Разбиваясь об эту стену, человек подвергается процессу изменения своего познания мира и своего бытия в мире. В итоге такого процесса он может получить шанс найти свою настоящую экзистенцию.

Познание мира, по Ясперсу, не означает познания объективно-позитивистской действительности. Ясперс противопоставляет объективную действительность понятию мира как «места, где проявляется язык трансценденции»²⁵, господствующей над миром. Ясперс полагает, что все окружающие человека предметы суть таинственные знаки, т. е. «шифры», через которые божественная трансценденция обращается к людям. Для того чтобы дешифровать эти таинственные знаки, нужно иметь ключ, по мнению Ясперса, не находящийся в мышлении, а только в экзистенции. В своей книге «Психология мировоззрения» он пишет, что «всякое сформулированное учение о бытии становится скорлупой, лишает оригинального переживания пограничной ситуации и подрывает возникновение тех сил, которые активно ищут смысл бытия <...> в своем опыте, чтобы на их место водворить спокойствие разгаданного и совершенного, успокаивающего душу мира, который вечно имеет теперешний смысл»²⁶. Таким образом, Ясперс отрицает возможность того, чтобы «истинное» бытие могло быть сформулировано в виде научной системы, так как система, построенная разумом, является чем-то окаменелым, конечным²⁷. В этом контексте Ясперс считает, что в современной цивилизации человеческая сущность находится под угрозой созданной человеком техники и

²⁵ Цит. по: Мысливченко А. Г. Указ. соч. С. 72.

²⁶ Там же. С. 73.

²⁷ Там же. С. 73.

материально-потребительских ценностей, в которых человек теряет свое сознание субстанциальности и превращается лишь в средство, а не цель²⁸.

Французский философ Г. Марсель тоже считается одним из религиозных экзистенциалистов. Тем не менее самому Марселю не нравилось такое определение, так как он считал эту классификацию абсолютно неверной²⁹. Он предпочитал называть свою философию «неосократизм» – термин, предложенный его учеником П. Рикёром³⁰. Несмотря на то что Марсель не согласился видеть свою философию в рамках религиозного экзистенциализма, его размышления о человеческом существовании имеют много общего со взглядами Кьеркегора, родоначальника религиозного экзистенциализма. Как и Кьеркегор, Марсель тоже ищет подлинное бытие в непосредственном отношении человека с Богом. Он пишет: «Если эмпирическое “ты” можно превратить в “он”, то Бог — это абсолютное “ты”, которое никогда не может стать “он”. <...> Наука говорит о реальном лишь в третьем лице»³¹, т. е. для Марселя «Бог — это реальность, которая ни при каких условиях не может рассматриваться в форме “он”»³². Поэтому, по мнению Марселя, нет смысла пытаться доказать существование Бога и невозможно приписать ему свойства, превратить Бога в объективное третье лицо, подобно тому как наука относится ко всем предметам мира. Также, по словам Марселя, Бог не является абстрактным понятием для мышления: «Бог может быть определен лишь для реальной индивидуальности, а не для мышления вообще³³, — пишет Марсель. — Существование — это то, от чего может отталкиваться мышление, в том смысле что оно может определять себя лишь в движении, благодаря которому оно возвышается над непосредственно данным.

²⁸ Тарасов Б.Н. Критика современной цивилизации в произведениях К. Ясперса, русских философов и писателей // Свобода и экзистенция. Идеи Карла Ясперса в современной философии и науке. М.; СПб.: Нестор-История, 2013. С. 39.

²⁹ Марсель Г. Трагическая мудрость философии: Избранные работы. М., 1995. С. 167.

³⁰ Там же. С. 181–182.

³¹ Марсель Г. Метафизический дневник. СПб.: Наука, 2005. С. 243.

³² Там же. С. 273.

³³ Там же. С. 463.

Следовательно, существование ни в коей мере нельзя рассматривать как *demonstrandum* (продемонстрированное), как завершающий пункт. Мышление не может обосновать непосредственное отношение, оно может его лишь превзойти, поэтому идея доказательства существования Бога является противоречивой идеей, и ее следует отбросить. Если существует опыт встреч с Богом (и только в этом смысле и можно говорить о существовании Бога), то такой опыт должен быть лишь точкой отсчета и ничем более; впрочем, нам известно, что такой опыт должен представлять перед разумом как разрушающий сам себя»³⁴. Поэтому, по мнению Марселя, «невозможно никакое доказательство существования Бога. Нет логического перехода, который позволил бы подняться к Богу, отталкиваясь от того, что им не является»³⁵.

В этих словах мы можем наблюдать отношение Марселя к разуму и рациональному мышлению в контексте человеческого бытия, которое похоже на отношение Ясперса к научной системе и рациональности. По мнению Марселя, подлинное бытие может быть достигнуто человеком через непосредственное ощущение, но никак не через рациональное размышление. Марсель считает, что рациональное мышление, требующее доказательств обо всех явлениях и существованиях, помогает человеку достичь лишь обладания, т. е. удовлетворить желание, но мешает ему достичь подлинного бытия. Он полагал, что, уверенное в модернистском мировоззрении европейского разума и бесконечном техническом усовершенствовании, человечество не может найти счастье, а может разрушиться трагическим образом ³⁶, так как в модернистском мышлении не только игнорируется «ощущение» (или «чувство»), а еще разрушается «тайна» (или «таинство») бытия.

По мнению Марселя, такое пренебрежение ощущением и разрушение тайны происходят из-за объективно-позитивистского мышления, отделяющего

³⁴ Там же. С. 64.

³⁵ Там же. С. 447.

³⁶ Марсель Г. К трагической мудрости и за ее пределы // Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991. С. 354–357.

познаваемый объект от бытия познающего субъекта и раздробляющего объект на части для того, чтобы анализировать и рассуждать. Марсель называл такую сферу объективного рассуждения сферой проблем и заключал, что «сущность проблемного рассмотрения состоит в детализации»³⁷. В проблемном рассмотрении исключается из человеческого бытия отношение между субъектом и объектом, а важной считается лишь информация, которой можно обмениваться с третьими лицами, т. е. в триадическом отношении. В связи с этим в проблемном рассмотрении для того чтобы обогащать передаваемую информацию, нужно детализировать как можно мельче. Больше детализация — больше ценность: так считается в проблемном, т. е. объективно-рациональном размышлении. В процессе такой детализации к элементам — например, ощущению, любви, надежде и вере, — тесно связанным с бытием, но не поддающимся объяснению в рамках человеческого разума, прикрепляется ярлык ненаучности. Тем не менее в тайне субъект и объект не разделяются, а наоборот, сливаются в одно целое. «Тайна — это метапроблематика»³⁸, — говорит Марсель. В отличие от мышления, тайна не отделяет человеческого ощущения от его бытия.

В согласии с антирационалистической позицией, Марсель отказывается от систематизации своего мышления. В беседе с П. Рикёром он сказал следующее: «Мне стало ясно, что мой образ мышления несовместим с систематической формой. Может быть, я бы добавил также, что критически размышлял над тем, что есть подчас двусмысленного и озадачивающего во взаимоотношении между субъектом и его системой. Слова “иметь систему” заключают в себе что-то такое, что меня всегда смущало»³⁹. В связи с такой позицией, как он говорит во введении своего «Метафизического дневника», Марсель намеренно изложил записи, не предназначавшиеся сначала к изданию, но воспринимаемые как подготовительные

³⁷ Марсель Г. Быть и иметь. Новочеркасск: Сагуна, 1994. С. 87.

³⁸ Там же. С. 96.

³⁹ Марсель Г. Трагическая мудрость философии: Избранные работы. М., 1995. С. 182.

наброски к догматическому труду и как пример антисистемного подхода к своей философии⁴⁰.

Если можно сказать, что религиозный экзистенциализм был основан на влиянии мышления Паскаля и Кьеркегора, то можно сказать, что атеистический экзистенциализм был основан на влиянии мышления немецкого философа Ф. Ницше. Кьеркегор полагал, что христианская религия способствует причащению человека к своему подлинному бытию, но Ницше, наоборот, считал, что христианство является религией рабов и декаданса и способно лишь обмануть слабого человека грёзами, а в результате привести человечество к деградации. Его отрицательное отношение к христианству ярко выражено в его книге «Антихрист»: «Я называю христианство единым великим проклятием, единой великой внутренней порчей, единым великим инстинктом мести, для которого никакое средство не будет достаточно ядовито, коварно, низко, достаточно мало, — я называю его единым бессмертным, позорным пятном человечества...»⁴¹. По мнению Ницше, христианство «внесло порчу в самый разум духовно-сильных натур, так как оно научило их чувствовать высшие духовные ценности как греховные, ведущие к заблуждению, как искушения»⁴².

Ницше заметил, что в христианском религиозном мышлении человек был поставлен Богом на высшее место в природе, как некий совершенный вид существа, с такой точки зрения человеческий разум считается божественным даром или чудом, а не результатом истории развития человечества. Тем не менее, по мнению Ницше, человек — существо несовершенное, имеющее историю развития и возможность дальнейшего развития. Сверхчеловек (Übermensch) Ницше означает человека, который преодолел самоотрицание, порожденное существующей рабской религией и этикой, ограничивающими естественную человеческую волю к власти.

⁴⁰ Марсель Г. Метафизический дневник. С. 5.

⁴¹ Ницше Ф. Антихрист. Проклятие христианству // Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. СПб., 2011. С. 330.

⁴² Там же. С. 268.

В своей книге «Так говорил Заратустра» Ницше желает через голос Заратустры, основателя зороастризма (одной из древнейших религий), донести мысль, чтобы человечество приблизилось к идеалу человеческой неповторимости и независимости, т. е. к уровню сверхчеловека. При этом он не принуждает послушно принять готовые ответы, т. е. абсолютную истину, которую он сам считает несуществующей, — зато он подталкивает к обсуждению вопросов, которые читатель-собеседник должен продумать самостоятельно, чтобы найти собственный ответ и в конце концов обрести самого себя.

Ницше также выражает свою мысль в книге «Человеческое, слишком человеческое» о самостоятельности человека и об отношениях его с обществом. По мнению Ницше, человек в обществе постоянно находится под влиянием мнения других людей, т. е. для человека в обществе становится важнее то, что думают другие о нем, чем то, что думает человек сам о себе. Поэтому Ницше заявляет, что общество враждебно человеку, желающему сохранить свое самостоятельное представление о себе и освободиться от надзора общества. Сверхчеловек Ницше есть тот свободный человек, который преодолел препятствие, т. е. зависимость своего мышления от общества массы и приобрел свою природную свободу самосознания и мышления.

Как и Ницше, немецкий философ середины XX в. М. Хайдеггер тоже неудовлетворительно оценивает отношения между обществом и индивидом. Он полагает, что, используя общественное мнение как инструмент для осуществления диктатуры над человеком, общество «безликого большинства», т. е. по терминологии Хайдеггера — «Das Man», отнимает у каждого отдельного индивида возможность найти свое собственное бытие.

Хайдеггер разделяет бытие на две ипостаси — собственное (подлинное) и несобственное (неподлинное) бытие. По мнению немецкого философа, жизнь как Das Man и повседневность и общественность в ней являются несобственным бытием, так как в них человек не прямо воспринимает, а лишь избегает ограниченности своей жизни, т. е. собственной смерти: «Что присутствие, всегда свое, фактично всегда уже умирает, т. е. существует в бытии к своему концу, этот

факт оно утаивает себе тем, что переделывает смерть в обыденно происходящий смертный случай у других, в любом случае лишь яснее удостоверяющий нам, что “сам ты” еще ведь “жив”»⁴³. «Присутствие умирает фактично, значит, вместе с тем, что оно в своем бытии к смерти всегда уже так или так решилось. Обыденное падающее уклонение от нее есть несобственное бытие к смерти»⁴⁴, — так говорит немецкий философ. Он продолжает: «Несобственность имеет основанием возможную собственность»⁴⁵. Собственное бытие являет жизнь как «вот-бытие» или «здесь-бытие» (Dasein), т. е. жизнь с понятием о мире в целом и о своем отношении и связанности с другими в мире. Поэтому Dasein является «Бытием-в-мире», имеющей возможность поднять вопрос о своем существовании в мире.

Хайдеггер считал, что смерть — точнее, ужас (Angst), возникший у человека после осознания своей смертности и ограниченности своей жизни, — может служить причиной перенесения из неподлинного бытия в подлинное бытие. По его мнению, когда человек по-серьезному чувствует свою смерть, которая может случиться не «когда-то», но прямо-таки каждую минуту, он может пересмотреть свою жизнь и оставить пристрастие к ценности мира как «Das Man» и найти свою настоящую жизненную ценность, к которой он доподлинно стремится. Поэтому смерть, по Хайдеггеру, приобщающая человека к подлинному существованию, есть сугубо индивидуальное понятие «я умираю», отличающееся от общественного и повседневного понятия «люди умирают». В своем труде «Бытие и время» Хайдеггер отмечает, что Лев Толстой в своем рассказе «Смерть Ивана Ильича» хорошо показывает различие «люди умирают» и «я умираю», и феномен потрясения и провала повседневного «люди умирают»⁴⁶.

Приводя пример повести Толстого здесь, мы преследуем цель показать, как, подвергая осознанию хайдеггеровскую смерть, человек может перенестись из

⁴³ Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Академический Проект, 2013. С. 254.

⁴⁴ Там же. С. 259.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Там же. С.253–254.

неподлинного бытия в подлинное бытие. Иван Ильич, герой повести, имеет высокий социальный статус и семью, которая выглядит счастливой с точки зрения посторонних, тем не менее на самом деле он чувствует апатию к своей жизни. Однажды Иван Ильич узнает, что у него смертельная болезнь и он скоро умрет. Он впадает в ужас смерти и отчаяние, страдает и мучит окружающих из-за того, что он чувствует: для других людей его собственная смерть — абсолютно безразличное дело. В конце концов Иван Ильич понимает, что он жил не для самого себя, а только ради того, чтобы достичь социального успеха, удовлетворяющего других, а не себя. Ему открывается то, чего он действительно хочет в своей жизни — примириться со своей семьей. Он покался перед членами своей семьи и смог спокойно принять свою смерть.

Как мы видим на примере Ивана Ильича, для того чтобы обрести подлинное бытие, человек должен не просто знать вообще о приближении смертного часа, но должен чувствовать заботу, связанную со своей собственной смертью. Забота есть то, что, обесценивая ценности мира «Das Man», приводит человека к чувству апатии и опустошенности. Подлинное же бытие, по мнению Хайдеггера, достигается только тогда, когда человек не бежит от ужаса смерти в успокаивающие обманы и забвение, а принимает свой мир в удивлении и радости от того факта, что он и мир есть сущее, а не добыча Ничто. Он пишет: «В светлой ночи ужасающего Ничто (die helle Nacht des Nichts der Angst) впервые происходит простейшее раскрытие сущего как такового: раскрывается, что оно есть сущее, а не Ничто. Это выглядящее во фразе необязательной добавкой “а не Ничто” – вовсе не пояснение задним числом, а первоначальное условие возможности всякого раскрытия сущего вообще. Существо исходно ничтожащего Ничто и заключается в этом: оно впервые ставит наше бытие перед сущим как таковым»⁴⁷. Таким образом, Хайдеггер не оценивает смерть и тесно связанные с ней Ничто и ужас только односторонне отрицательно. По его мнению, наоборот, Ничто тесно связывается с бытием. Он пишет: «Ничто есть отрицание всей совокупности

⁴⁷ Хайдеггер М. Что такое метафизика? М.: Академический Проект, 2013. С. 35.

сущего, оно – абсолютно не-сущее. Тем самым мы неким образом подводим Ничто под вышестоящее определение негативного и, значит, по-видимому, отрицаемого. <...> Будем утверждать: Ничто первоначальнее, чем Нет и отрицание»⁴⁸.

Согласно суждению Б. Н. Бессонова, хайдеггеровское Ничто есть чистое бытие, освобожденное от всего существующего, бытийствующего⁴⁹. Как Марсель и Ясперс, Хайдеггер отрицательно относится к разуму человека и систематической науке в отношении поиска истины. Он пишет: «Если <...> сила разума терпит крушение в вопросе о Ничто и бытии, то вместе с этим решается и судьба правомерности “логики” в пределах философии. Идея “логики” распадается в вихре более коренной проблемы»⁵⁰. Значит, по мнению Хайдеггера, разум и логика в конце концов только усложняют экзистенциальные проблемы о бытии. Немецкий философ подчеркивает, что логика, возникшая со времен софистики и Платона, является санкцией на интерпретацию бытия как стихии мысли, но это негодная для мысли мерка⁵¹.

Влияние Хайдеггера на европейских мыслителей младшего поколения колоссально. Особенно французский экзистенциалистский философ-литератор Жан-Поль Сартр не смог бы существовать без влияния Хайдеггера. Объективно говоря, если бы не существовали «Что такое метафизика?» и «Бытие и время» Хайдеггера, то «Бытие и ничто» Сартра не было бы возможно. Например, сартровское понятие «человеческая реальность» (*la réalité humaine*) сформировано не без влияния хайдеггеровского «Здесь-бытие» (*dasein*). Тем более что Сартр в своей лекции «Экзистенциализм – это гуманизм» включает Хайдеггера в группу атеистических экзистенциалистов вместе с самим собой и другими французскими

⁴⁸ Там же. С. 28–29.

⁴⁹ Бессонов Б. Н. Мартин Хайдеггер: Эк-зистенция – вот сущность бытия человека // Социальная теория и современность. Вып. 20. Феноменологическая онтология Мартина Хайдеггера: истоки, смысл, значение. М., 1995. С. 24.

⁵⁰ Цит. по: Мысливченко А. Г. Указ. соч. С. 71.

⁵¹ Бессонов Б. Н. Указ. соч. С. 10.

экзистенциалистами⁵². Тем не менее Хайдеггер в «Письме о гуманизме» отвергает такую классификацию Сартра и упрекает его в том, что он совершенно неправильно понимает философскую концепцию Хайдеггера, например, соотношение между понятиями «*essentia*» и «*existentia*», а еще более в том, что сартровский экзистенциализм не имеет ничего общего с тезисом из «Бытия и времени»⁵³.

Естественно, существует большая разница между мышлением Сартра и Хайдеггера. Как показывается в «Письме о гуманизме», эта разница заключается в понятии свободы. Хайдеггеровская свобода является сущностью истины, которой возможно человеку достичь путем обретения собственного бытия, однако Сартр определяет свободу как фундаментальное условие человеческого бытия, существующего само по себе. Иначе говоря, Хайдеггер представляет подлинное существование как исходную цель, до которой человек должен стараться добраться и только таким путем может обрести свободу, а Сартр отрицает эту исходную цель и заявляет, что человек уже свободен в своем бытии, так как, по мнению Сартра, существование человека всегда предшествует его сущности. Он говорит: «Действительно, если существование предшествует сущности, то ссылкой на раз навсегда данную человеческую природу ничего нельзя объяснить. Иначе говоря, нет детерминизма, человек свободен, человек – это свобода»⁵⁴. Он дает еще более впечатляющее выражение об отношении между свободой и человеческим существованием: «Человек осужден быть свободным»⁵⁵.

Тема свободы является одной из важнейших тем в творчестве Сартра. Недаром одно из его главных произведений называется «Дороги свободы». Более того, в беседе с Симоной де Бовуар он сказал, что его главная философская работа

⁵² Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – гуманизм // Сумерки богов. М.: Политиздат, 1989. С. 321.

⁵³ Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Проблема человека в западной философии: сборник переводов с английского, немецкого, французского. М.: Прогресс, 1988. С. 326–327.

⁵⁴ Сартр Ж.-П. Указ. соч. С. 327.

⁵⁵ Там же. С. 327.

«Бытие и ничто» является произведением о свободе⁵⁶. В этой своей объемной работе с приданным подзаголовком «Опыт феноменологической онтологии» Сартр исследует проблему Ничто, понятия «бытие-для-себя» и «бытие-в-себе», тесно связанные с понятием «свобода». Следуя феноменологическому методу исследования человеческого сознания Гуссерля, Сартр сочетает феноменологию с фундаментальной онтологией Хайдеггера⁵⁷. Сартр разделяет бытие на две сферы: бытие-в-себе и бытие-для-себя. Бытие-в-себе есть объективный внешний мир, т. е. реальность, существующая сама по себе и независимая от сознания человека. Бытие-в-себе инертно, замкнуто, однородно, закончено и без способности развития, так как оно не обладает сознанием. В отличие от бытия-в-себе, бытие-для-себя спонтанно и свободно. Оно есть субъективное самосознание, являющееся своим собственным основанием, не обусловленным никакими внешними причинами. По мнению Сартра, бытие-для-себя имеет возможность проекции себя в мир и в то же время имеет силу ничтожения. Сартр говорит, что Ничто не может выявляться вне бытия: «Ничто, которого нет, может иметь только заимствованное существование: именно из бытия оно берет свое бытие; Ничто бытия встречается только в рамках бытия, и полное исчезновение бытия не было бы пришествием царства небытия, но напротив, сопутствующим исчезновением Ничто. Нет небытия иначе, как на поверхности бытия»⁵⁸. Он еще утверждает: «Нельзя понять Ничто вне бытия, ни как дополнительное и абстрактное понятие, ни в качестве бесконечной среды, где бытие было бы в неопределенности. Необходимо, чтобы Ничто давалось бы в середине бытия, чтобы мы могли понять тот особый тип реальностей, которые мы называли отрицательностями. Но это внутримирское Ничто не может произвести Бытия-в-себе»⁵⁹. Отношение между Ничто и бытием Сартр определяет так: «Бытие, посредством которого Ничто

⁵⁶ Колядко В. И. Предисловие // Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии. М.: АСТ, 2015. С. 15–16.

⁵⁷ Сульженко Г. Д. Теория познания французского экзистенциализма // Современный экзистенциализм. М., 1966. С. 212.

⁵⁸ Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии. М.: АСТ, 2015. С. 79.

⁵⁹ Там же. С. 87.

прибывает в мир, есть Бытие, в котором, в его Бытии, стоит вопрос о Ничто его Бытия, Бытие, посредством которого Ничто приходит в мир, должно быть своим собственным Ничто»⁶⁰. Значит, в итоге Ничто есть само бытие-для-себя, посредством которого Ничто приходит к миру, и в то же время которое имеет силу ничтожить себя. Это есть определение парадоксального бытия человеческого сознания, имеющего в себе самоотрицание. Сартр продолжает определять отношение между Ничто и бытием-для-себя (сознанием) и свободой: «Свобода и есть человеческое бытие, ставящее свое прошлое вне действия, выделяя свое собственное Ничто. <...> сознание и есть непрерывный процесс ничтожения своего прошлого бытия. <...> если свобода есть бытие сознания, сознание должно существовать как сознание свободы. Какой является форма, которую принимает это сознание свободы? <...> Мы можем дать на этот вопрос непосредственный ответ. Именно в тревоге человек имеет сознание своей свободы, или, если хотите, тревога является способом бытия свободы как сознания бытия, как раз в тревоге свобода стоит под вопросом для самой себя»⁶¹. Понятно, что здесь Сартр повторяет Кьеркегора и Хайдеггера, тем не менее в итоге он придет к собственному выводу, который заключается в том, что у человека нет определенной сущности: «Следует заметить, что свобода, обнаруживающаяся через тревогу, характеризуется постоянно обновляемой обязанностью переделывать Я, которое обозначает свободное бытие. <...> Тревога как проявление свободы перед лицом себя означает, что человек всегда отделен посредством Ничто от своей сущности. <...> Человек непрерывно несет с собой понимание своей сущности до суждения о ней, но поэтому он отделен от нее через Ничто. Сущностью и является все то, что человеческая реальность понимает о себе как бывшей»⁶². Поскольку у человека нет сущностей, его существование является неопределенным и способным свободно проецировать себя в будущее. Поэтому, по мнению Сартра, человек является свободным творцом самого себя.

⁶⁰ Там же. С. 88.

⁶¹ Там же. С. 96.

⁶² Там же. С. 104–105.

Тем не менее человек в то же время должен нести ответственность за свой свободный выбор.

Как Сартр показывает в своем романе «Тошнота», существование человека в мире также является абсурдным. В отличие от бытия-в-себе, существующего само по себе, бытие-для-себя, имеющее сознание, бесконечно требует осознать смысл существования. Оно бесконечно предъявляет вопросы о смысле жизни внешнему миру, однако окружающий мир, равнодушный к существованию человека и его судьбе, не дает ему ответа. Сартр в своем произведении описывает, как равнодушное бытие-в-себе открывается перед человеком: главный герой романа Антуан Рокантен испытывает некое ощущение, вызывающее у него нечто подобное тошноте, когда он бросает гальку в море и смотрит на обнаженные корни каштана в парке. Рокантен является обитателем абсурдного мира, и через тошноту вдруг он это осознает.

Подобно «Тошноте» Сартра, литературные произведения А. Камю тоже показывают абсурдность человеческого существования. Главный герой романа Камю «Посторонний» Мерсо абсолютно спокойно относится ко всему окружающему и даже к своей судьбе. Смерть матери, любовные отношения с девушкой, убийство, суд и приговор, видимо, не имеют серьезного значения в его жизни. Тем не менее когда в его камеру приходит священник и пытается его уговорить верить в Бога и раскаяться, герой возмущается, его охватывает гнев, потому что слова священника о Боге и загробной жизни противоречат его мировоззрению о временности человека и его свободе, связанной как раз с временностью существования. Через жизнь и смерть Мерсо у Камю выражает свое экзистенциальное мнение: абсурд и случайность правят нашим миром, и жизнь в нем не имеет никакого смысла. В «Постороннем» существуют две точки зрения на жизнь Мерсо. Первая есть точка зрения самого Мерсо, не сумевшего содержать свою мать и оставившего ее в доме призрения из-за нищеты, уверенного в том, что мать была свободной и счастливой перед смертью. Он не показывает слез на похоронах своей матери, потому что, по его мнению, «никто не

имел права ее оплакивать»⁶³. Поэтому Мерсо спокойно продолжает свою жизнь, хотя в глубине его сердца остался непонятный ему некий эмоциональный комок, возникший после смерти матери. Возможно, из-за воздействия этой непонятной эмоции он жестоко убил араба под палящим солнцем. Вторая есть точка зрения общества, осуждающего Мерсо за беспощадность и хладнокровие. На взгляд общества, Мерсо бессовестно оставил свою старую мать в доме престарелых и не уделял ей никакого внимания. Он даже забыл, сколько ей лет. На похоронах своей матери он не уронил ни слезы, не хотел видеть ее в гробу, а спокойно выкурил сигарету и выпил кофе с молоком. Сразу, на следующий день после похорон, он ездил на пляж купаться, вечером с любовницей ходил в кино на комедию и дома «предавался постыдному распутству». Между этими двумя точками зрения существует расстояние, недоступное объяснению разумом и логикой. Прокурор обвиняет Мерсо в том, что «на похоронах матери он в сердце своем был уже преступен»⁶⁴. Это расстояние, которого не могут не заметить читатели в процессе чтения повести Камю, вызывает чувство абсурдности. Камю хорошо передает это чувство абсурдности словами Мерсо: «Получилось как-то так, что мое дело разбирают помимо меня. Решалась моя судьба – и никто не спрашивал, что я об этом думаю»⁶⁵. Как показывают его слова, абсурдный и иррациональный мир совершенно равнодушен к судьбе человека. Мерсо добавляет: «Не все ли равно, если обвиненного в убийстве казнят за то, что он не плакал на похоронах матери?»⁶⁶ Тем более он сам себя не сможет защитить в суде, а его адвокат вместо самого Мерсо защищает его, используя слово «Я». Таким образом, в процессе суда Мерсо становится посторонним не только для общества, но еще и для самого себя.

Если роман «Посторонний» показывает человека, живущего в мире абсурда, то в «Мифе о Сизифе» Камю пытается уяснить абсурд как определенное философское понятие. По мнению Камю, человека охватывает чувство

⁶³ Камю А. Посторонний // Посторонний. Миф о Сизифе. Калигула. М., 2015. С. 122.

⁶⁴ Там же. С. 96.

⁶⁵ Там же. С. 98.

⁶⁶ Там же. С. 121.

абсурдности, когда он осознает расстояние между миром как иллюзией, украшенной декорациями, созданными в порядке так называемого «разумного объяснения», и миром как реальностью, лишенной этих декораций. Он пишет: «Мир, который поддается объяснению, пусть самому дурному, — этот мир нам знаком. Но если Вселенная внезапно лишается как иллюзий, так и познаний, человек становится в ней посторонним. Человек изгнан навек, ибо лишен и памяти об утраченном отечестве, и надежды на землю обетованную. Собственно говоря, чувство абсурдности и есть этот разлад между человеком и его жизнью, актером и декорациями»⁶⁷. Кроме того, абсурд замечается человеком, когда он осознает несовпадение между представлением о себе и реальностью: «Мы живем будущим: “завтра”, “позже”, “когда у тебя будет положение”, “с возрастом ты поймешь”. Восхитительна эта непоследовательность — ведь в конце концов наступает смерть. Приходит день, и человек замечает, что ему тридцать лет. Тем самым он заявляет о своей молодости. Но одновременно он соотносит себя со временем, занимает в нем место, признает, что находится в определенной точке графика. Он принадлежит времени и с ужасом осознает, что время — его злейший враг. Он мечтал о завтрашнем дне, а теперь знает, что от него следовало бы отречься. Этот бунт плоти и есть абсурд»⁶⁸.

Как многие другие экзистенциальные мыслители, Камю тоже выражает свое недоверие к силе разума. По его словам, все попытки человека уяснить мир на основе рационализма не могут быть успешными, так как сам мир является неразумным⁶⁹.

Тогда что может сделать человек? Просто остаться до естественной смерти в отчаянии от абсурда или кончить свою бессмысленную жизнь самоубийством? Камю говорит, что наоборот, человек может стать свободным благодаря абсурду, потому что через абсурдность человеку возможно четко осознать свои пределы и отвернуться от ностальгической надежды на совпадение иррационального мира с

⁶⁷ Камю А. Миф о Сизифе // Сумерки богов. М., 1989. С. 225.

⁶⁸ Там же. С. 230.

⁶⁹ Там же. С. 240–241.

разумным представлением, мешающим человеку воспринимать мир таким, каков он есть. В таком контексте Камю заявляет, что человек должен бунтовать против иллюзии, которая называется «идеал» – иллюзии, ограничивающей его свободу. Камю приводит в пример миф о Сизифе как образец бунтующего человека, так как он заранее знает о том, что ему не удастся поднять камень на вершину горы, все равно камень упадет. Несмотря на это, Сизиф продолжает свое действие усилием воли. «Этот миф трагичен, поскольку его герой наделен сознанием. О какой каре могла бы идти речь, если бы на каждом шагу его поддерживала надежда на успех? <...> (Тем не менее) он сознает себя властелином своих дней. В неуловимое мгновение, когда человек оборачивается и бросает взгляд на прожитую жизнь, Сизиф, вернувшись к камню, созерцает бессвязную последовательность действий, ставшую его судьбой»⁷⁰.

Выше были рассмотрены взгляды только европейских экзистенциалистов. Философы из России тоже внесли немалый вклад в формирование экзистенциализма в Европе, их взаимовлияние происходило в первой трети прошлого столетия. Мыслители в России предреволюционных десятилетий XX в., в частности Н. Бердяев и Л. Шестов, являются яркими представителями русской экзистенциальной философии, оказавшими определенное влияние на развитие экзистенциализма в Европе⁷¹.

Бердяев сознательно подчеркивает субъективность и эмоциональную пристрастность своей мысли. Подобно отрицательному мнению Ницше и Хайдеггера об обществе, Бердяев говорит, что коллективность вредит свободе и самобытности личности: «Из всех форм рабства человека наибольшее значение имеет рабство человека у общества. <...> Общество как бы говорит человеку: ты мое создание, все, что у тебя есть лучшего, вложено мной, и потому ты принадлежишь мне и должен отдать мне всего себя»⁷². Бердяев абсолютизирует

⁷⁰ Там же. С. 306.

⁷¹ Гайденок П. П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX в. М.: Республика, 1997. С. 448.

⁷² Там же. С. 452.

свободу. Согласно Бердяеву, свобода неподвластна не только миру объективации, но и самому Богу, так как она коренится в Ничто, предшествующем бытию в небытии, а «Бог всемогущ в отношении к бытию, но это неприменимо в отношении к небытию»⁷³. Бердяевская свобода есть бунт против всего, отчужденного от собственной личности. Его свобода не только первичнее бытия, она определяет собой и путь бытия.

Для того чтобы человек мог утвердить себя как личность, Л. Шестов тоже полагает, что человек должен себя противопоставить обществу массы и стать трагическим существом, осознающим неизбежность своей смерти⁷⁴. Такое его экзистенциальное мнение о конечности, ограниченности человека совпадает с мнением других экзистенциалистов Европы. Как и Бердяев, Шестов тоже противостоял логоцентризму, который был главной идейной тенденцией конца XIX – начала XX в. А. Камю об этом пишет: «...Шестов на всем протяжении своего изумительного монотонного труда, неотрывно обращенного к одним и тем же истинам, без конца доказывает, что даже самая замкнутая система, самый универсальный рационализм всегда спотыкаются об иррациональность человеческого мышления. От него не ускользают все те иронические очевидности и ничтожнейшие противоречия, которые обесценивают разум. <...> Он отказывает разуму в основаниях, он не сдвинется с места, пока не окажется посреди блеклой пустыни с окаменевшими достоверностями»⁷⁵. Кроме того, Шестов подчеркивает важность действия человека как свободной личности по его собственному выбору: «Когда он видит чужое горе — он перестает размышлять, ибо хочет действовать. Думать, настоящим образом думать человек начинает только тогда, когда он убеждается, что ему нечего делать, что у него руки связаны... Если человек предлагает вам разрешение вечных вопросов — значит, он не начинал о

⁷³ Там же. С. 462.

⁷⁴ Валакина И. Ф. Религиозно-экзистенциалистские искания в России начала XX в. // Современный экзистенциализм. М., 1966. С. 448.

⁷⁵ Камю А. Миф о Сизифе. С. 238–239.

них думать, значит, он еще вообще не думал, он только “действовал”»⁷⁶. Такое мнение Шестова о действии не чуждо экзистенциализму Сартра.

Итак, рассмотрены разные направления исканий экзистенциалистов. С конца XVIII в. жители Европы начали терять доверие к силе разума и, как следствие, у них возникло чувство заброшенности в чуждый и опасный мир, непонятный человеку. Попытки преодоления страха перед непонятным человеческому разуму миром и осознанием временности человеческого бытия начали развиваться в конце XIX – начале XX в. Формирование экзистенциализма было катализировано кризисным состоянием духовной жизни в Европе, т. е. шоком от мировых войн и геноцида, совершавшихся под вроде бы доступными для разума лозунгами. Нетрудно предположить, что последствиями этого шока стали критика рационализма и переоценка иррационализма, послужившие толчком к возникновению и развитию экзистенциализма. В экзистенциализме переоценивалась не только иррациональность, но и значение временности, заброшенности, тревожности, смерти, отчаяния, отчуждения, заботы, страха, которые воспринимались односторонне отрицательными в традиционном европейском мышлении. Вместе с распространением экзистенциализма эти аспекты переоценивались как необходимые элементы для достижения человеком подлинного бытия и как наилучшие пути для познания мира таким, каков он есть на самом деле.

⁷⁶ Шестов Л. И. Философия трагедии. М.: АСТ, 2001. С.407.

Глава 2

Экзистенциальные вопросы в изобразительном искусстве Запада середины XX в.

2.1. Культурная травма и распространение экзистенциальных вопросов в западных странах середины XX в.

Взгляд на неустойчивое существование в абсурдном и враждебном человеку мире, скрывающемся под иллюзорной маской человеческой логики и науки, который был представлен в предыдущей главе, нетрудно заметить в разных произведениях творческой культуры в странах Запада уже в конце XIX в. Эти произведения в свое время пользовались большим успехом, и этот успех позволяет нам угадать степень распространения экзистенциальных вопросов в интеллектуальном сообществе западных стран того периода. В этом разделе диссертационного исследования анализируются причины распространения экзистенциальных вопросов в творчестве западных интеллектуалов, рассматриваются различные западные литературные и театральные произведения конца XIX — середины XX в. и экзистенциальные вопросы, содержащиеся в этих произведениях.

После Второй мировой войны во Франции произведения Сартра стали особенно популярны среди молодых интеллектуалов. Французский писатель испанского происхождения Х. Семпрун в своем автобиографическом произведении «Писать или жить» так описывает особую популярность Сартра среди молодого поколения послевоенных лет во Франции: «Мы запоем читали “Бытие и ничто”, знали наизусть целые страницы “Тошноты”, всей компаний ходили смотреть “Мух”. На подготовительных курсах спорили об отношениях Сартра с Гуссерлем и Хайдеггером»⁷⁷. Вместе с Сартром и другие писатели-экзистенциалисты, такие

⁷⁷ Семпрун Х. Писать или жить. М.: Стратегия, 2002. С. 78.

как С. де Бовуар и А. Камю, тоже получили широкую известность, и их произведения стали популярными не только во Франции, а по всей Европе и в Америке.

Исследователь П. Байерт в своей статье «Внезапный подъем французского экзистенциализма» анализирует причины успеха экзистенциальных писателей во Франции. Чтобы объяснить стремительное распространение экзистенциализма в послевоенный период, он сначала предлагает следующие пять гипотез: по мнению Байерта, идеи быстрее и эффективнее распространяются, если, во-первых, их сторонники умеют наладить разветвленные связи внутри мира критиков и журналистов; во-вторых, общество потеряло доверие и интерес к прежним теориям и требует нового; в-третьих, их сторонники имеют возможность влиять на издательскую индустрию; в-четвертых, их сторонники умеют использовать дополнительные каналы коммуникации с публикой (публичные лекции, радио или телевидение); наконец, идеи совпадают с культурным климатом и с настроением образованных классов⁷⁸. По словам Байерта, французские экзистенциалисты смогли поднять свою позицию на интеллектуальном поле Франции так как социополитические обстоятельства послевоенной Франции совпали с условиями, суммированными в его гипотезе.

После Второй мировой войны на интеллектуальном поле Франции обнаружился некий «вакуум власти в культуре»⁷⁹, произошедший вследствие «чистки» интеллектуалов, поддерживавших фашизм во время оккупации. Вместе с тем опыт военного времени сделал определенные жанры искусства и интеллектуальные позиции больше неактуальными и непривлекательными для публики⁸⁰. Раньше под эгидой «искусства ради искусства» искусство и политика воспринимались как отдельные вещи, не имеющие связи друг с другом, но сложившиеся обстоятельства во время войны показали, что писатели должны

⁷⁸ Baert P. The sudden rise of French existentialism: a case-study in the sociology of intellectual life // *Theory and Society*. Vol. 40. 2011. N 6. P. 626–627.

⁷⁹ Ibid. P. 631.

⁸⁰ Ibid.

нести ответственность за свое дело. В таких обстоятельствах, согласно Байерту, экзистенциализм, подчеркивающий ответственность за свободный выбор индивида, и его представители, участвовавшие в движении Сопротивления, смогли легко поднять авторитетность своей позиции.

«Чистка» во Франции послевоенного периода коснулась не только самих коллаборационистских авторов, но и издательств, печатавших их профашистские и антисемитские воззвания. В таких условиях Сартр, участвовавший в комиссии по издательским делам, активно защищал издательства, публиковавшие его произведения, в итоге он получил превосходство в издательской сфере и смог свободно печатать и распространять свои философские и литературные труды⁸¹. Кроме того, Сартр сам издавал журнал «Новые времена» (“Les Temps modernes”) вместе с Р. Арон, С. де Бовуар, М. Мерло-Понти. В этом журнале публиковались тексты его единомышленников, близкие к духу экзистенциализма: сочинения С. Беккета, «Второй пол» С. де Бовуар и т. д. А. Камю работал редактором газеты “Combat” («Борьба»), продававшейся ежедневно тиражом около 150-200 тысяч экземпляров. Очевидно, что в условиях «вакуума власти в культуре» издательская деятельность существенным образом помогала им быстро и эффективно распространять свое экзистенциальное мировоззрение.

Публичные лекции, которые предпринимали экзистенциальные мыслители, также способствовали такому распространению. Особенно лекция Сартра «Экзистенциализм – это гуманизм», прочитанная 29 октября 1945 г., пользовалась огромным успехом. Само название лекции содержит намек на намерение Сартра поставить экзистенциализм на ведущую позицию в интеллектуальной жизни Франции, где существует богатая гуманистическая традиция не только в атеистических, но и в католических спектрах культуры⁸². Кроме того, Сартр использовал свою лекцию как возможность для публичной защиты экзистенциализма от критики других соперничавших интеллектуальных течений, в том числе марксизма. Вослед этой лекции была издана книга

⁸¹ Ibid. P. 632–633.

⁸² Ibid. P. 634.

«Экзистенциализм – это гуманизм», и Сартр получил международную известность. В 1947 г. Сартр и другие сторонники экзистенциализма были приглашены в США с серией лекций и привлекли большое внимание американской публики. Кроме публичных лекций, экзистенциалисты имели возможность распространять свои взгляды и с помощью радио. Чтение статьи Сартра «Республика молчания» транслировалось французской государственной радиостанцией. В послевоенной Германии К. Ясперс тоже не раз выступал в радиотрансляции со своей серией философских лекций «Введение в философию» (1953) и с докладом «Атомная бомба и будущее человечества» (1956).

Наконец, экзистенциализм быстро приживался в силу того, что экзистенциальная философия и её сторонники играли важную роль в процессе изживания культурной травмы во Франции послевоенного периода. Понятие «культурная травма» описывает ситуацию, в которой определенное историческое событие заставляет большую часть общества пересмотреть прошлое представление о своем обществе и о самих себе⁸³. Культурной травмой для французского народа явился опыт военного поражения и оккупации страны нацистами. Согласно анализу Байерта, французские экзистенциальные писатели действовали в процессе излечения культурной травмы следующим образом: во-первых, существование и интеллектуальная деятельность экзистенциалистов, участвовавших в движении Сопротивления, помогли французскому народу отмежевать пострадавшую национальную гордость от прошлого режима Виши, при котором государственная власть не избегала сотрудничества, а большинство французов бездействовало против нацистов-оккупантов; во-вторых, экзистенциальная лексика («существование предшествует сущности», «свобода», «ответственность», «выбор» и т. д.) формировала корпус ключевых слов для решения дилемм, связанных с отношением к опыту оккупации, – иначе говоря, эти слова не только помогали объяснить, почему так получилось, что многие французы отклонились от своей свободы выбора собственной судьбы и остались

⁸³ Ibid. P. 636.

бездейственными, а еще внушали людям мысль, что те могут отречься от этого постыдного прошлого и жить в настоящем, не обязывая их оправдываться в своем прошлом; в-третьих, вместе с процессом «чистки» интеллектуалов, активно сотрудничавших с оккупантами и занимавшихся внушением читателям ненависти и идеи убийства своим писательским талантом, важность экзистенциального понятия «ответственность» увеличилась, и это совпало с общественным настроением послевоенной Франции⁸⁴.

Социологические гипотезы и исследования Байерта представляются убедительным объяснением резкого подъема популярности экзистенциализма во Франции послевоенного периода. И всё же, несмотря на то, что его анализ убедительно обосновывает распространение этого явления во Франции, такой подход оказывается недостаточным, чтобы объяснить всемирную популярность экзистенциализма как философского течения, а также популярность художественных произведений, где заявляют о себе экзистенциальные вопросы. Экзистенциалистские произведения литературы и искусства были широко распространены не только во Франции – они получили широкое признание в других европейских странах и в странах других континентов. Камю была присуждена Нобелевская премия по литературе в 1957 г., Сартр был удостоен Нобелевской премии в 1964 г. (он отказался получить ее). Их произведения были переведены на десятки языков и пользовались успехом во многих странах мира. Для того чтобы объяснить такую всемирную популярность произведений, имеющих экзистенциальную подоплеку, мы полагаем, что имеет смысл обратить внимание на понятие «культурная травма» не только в социополитическом контексте, а еще и в духовно-метафизическом плане. Профессор Йельского университета Дж. Александер определяет термин «культурная травма» следующим образом: «Культурная травма имеет место, когда члены некоего сообщества чувствуют, что их заставили пережить какое-либо ужасающее событие, которое оставляет неизгладимые следы в их групповом сознании,

⁸⁴ Ibid. P. 636–640.

навсегда отпечатывается в их памяти и коренным и необратимым образом изменяет их будущую идентичность»⁸⁵. Безусловно, подходящими к этому определению событиями в общей истории западных стран являются Первая и Вторая мировые войны.

Пережитое в прежних локальных войнах и в двух мировых войнах конца XIX в. и начала-середины XX в. привело европейцев к краху утопических представлений о будущем, основанных на уверенности в могуществе человеческого разума и развитии технологии и науки. Ведь массовая гибель в боях (в период 1939-1945 гг. только в Европе погибли более 28 млн человек) и попытка систематического уничтожения определенной нации (60% еврейского народа Европы истреблено холокостом) явились следствием интеллектуального поиска способов улучшения эффективности боя и воплощения идеи постройки идеального общества «чистых арийцев». Вторая мировая война была самой смертоносной войной в истории человечества. Она унесла жизни более 60 млн человек. Если же считать число погибших от побочного эффекта последствий войны, т. е. от нехватки продовольствия и болезней, то число жертв увеличивается до 80 млн. Массированные бомбардировки разрушили более 10 тысяч городов и деревень. Промышленная инфраструктура Европы была полностью уничтожена, и для восстановления промышленности Европы (план Маршалла) потребовалось около 138 млрд долларов США по курсу 2015 г. Недаром в середине XX в. в европейских странах был распространен скептический взгляд на веру в силу разума, определявшую миропонимание людей, живших в Новом времени и считавших, что человек способен понимать мироустройство и покорять мир, пользуясь силой разума – дара, полученного от Бога. Однако оказалось, что «Бог умер», а человек опять брошен в непонятный и враждебный ему мир, в котором он должен стоять перед лицом своего бессилия.

Такой удар по традиционному доверию силе человеческого разума послужил главной культурной травмой западной цивилизации в духовно-метафизическом

⁸⁵ Александер Дж. Культурная травма и коллективная идентичность // Социологический журнал. 2012. № 3. С. 6.

плане. Возник кризис в традиции европейской духовной жизни, и экзистенциальные вопросы начали превалировать в духовном самоопределении европейцев: страх и беспокойство от осознания своей смертности; одиночество и отчаяние в индустриализированном обществе, в котором человек отчужден от результата своего труда; сохранение подлинности собственного бытия как свободной личности в авторитарном и тоталитарном обществе с начала до середины XX в. Экзистенциализм получил распространение и начал привлекать к себе внимание и в США с конца 50-х гг. прошлого столетия. В своей книге «Введение в современный экзистенциализм», опубликованной в Нью-Йорке в 1962 г., американский историк Е. Брейсах говорит об экзистенциализме как об отражении в философии «века гибели иллюзий». Он пишет: «Настроение кризиса пришло как нежеланный, но постоянный гость. И нет от него спасения»⁸⁶. В связи с кризисным настроением, распространенным в западном обществе, Симона де Бовуар объясняет, что резкий подъем популярности экзистенциализма был возможен, так как в то время западная публика «утратила веру в вечный миропорядок, спокойный прогресс и незыблемые основы, она открыла для себя Историю в самом устрашающем ее обличье. Она нуждалась в идеологии, которая вобрала бы все эти откровения, не вынуждая ее, однако, отбросить прежние способы самооправдания. Пытаясь примирить историю и мораль, экзистенциализм позволял ей выжить в переходной ситуации, не отрекаясь от некоего абсолюта, позволял противостоять ужасу и абсурду, сохраняя при этом человеческое достоинство, позволял сберечь свою индивидуальность»⁸⁷.

Следует отметить, что тема об экзистенциальных переживаниях является совсем не новой в литературе западного мира после Второй мировой войны: вышеуказанные экзистенциальные вопросы поднимались в литературных произведениях Запада уже с конца XIX в. Немецкий поэт Р. М. Рильке на различных этапах своего творчества, согласно словам Волльнова, «постепенно совершил поворот от (близкой к романтике) мистики смерти (die Todesmystik) к

⁸⁶ Breisach E. Introduction to Modern Existentialism. N. Y., 1962. P. 3.

⁸⁷ Бовуар С. Сила обстоятельств: мемуары. М.: Флюид, 2008. С. 35–36.

полной твердости экзистенциальной встрече со смертью (die Todesbegegnung)»⁸⁸. Смерть в творчестве Рильке и хайдеггеровская смерть, по мнению И. А. Михайлова, совпадают по следующим пунктам: «смерть “всегда моя”; смерти присуща собственная временность; смерть принадлежит жизни внутренним образом; и Рильке, и Хайдеггер сходным образом описывают смерть в повседневности»⁸⁹.

Наряду с творчеством Рильке также и Т. Манн в своем произведении «Смерть в Венеции» (1912) затрагивает экзистенциальную тему об ограниченности человеческого разума и смерти человека. Герой его новеллы Густав фон Ашенбах всегда умел контролировать свое желание, которое «было обуздано разумом, упорядочено смолodu усвоенной самодисциплиной»⁹⁰. Такой образ Ашенбаха совпадает с идеалом европейского человека разума, установленным в Новое время. Тем не менее при взгляде на незнакомца он вдруг осознает свое «желанье странствовать, <...> (которое) обернулось туманящей разум страстью»⁹¹. Он отправляется в Венецию и там очаровывается красотой тела мальчика по имени Тадзио, осознавая при этом ограниченность своего пожилого тела. Когда Ашенбах узнает о том, что в Венеции распространяется холера, он понимает, что мог бы избежать смерти, приняв разумное решение уехать из города. Тем не менее, решая согласиться со своей смертью, он чувствует «надежды непостижимые, несообразные с человеческим разумом и сладостные до дрожи»⁹², так как понимает, что прежний образ его жизни до приезда в Венецию, был «неподлинным», если пользоваться терминологией Хайдеггера.

Норвежский писатель К. Гамсун в своем романе «Голод» (1890) показывает героя, находящегося в ясперсовской «пограничной ситуации» – голодающего и

⁸⁸ Болльнов О. Ф. Философия экзистенциализма. СПб.: Лань, 1999. С. 111.

⁸⁹ Михайлов И. А. Ранний Хайдеггер: Между феноменологией и философией жизни. М.: Прогресс-традиция : Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 247.

⁹⁰ Манн. Т. Смерть в Венеции: Новеллы. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 181.

⁹¹ Там же. С. 180.

⁹² Там же. С. 250.

отчужденного от общества. Несмотря на трудность жизни, он пытается сохранить свое человеческое достоинство, так как считает себя творцом культуры, личностью, подобной сверхчеловеку Ницше. Однако каждый раз он сталкивается с насмешкой и унижением от других членов общества. Считается, что существует сходство героя «Голода» с героями произведений Кафки и ранних произведений Сартра и Камю, обреченных пребывать в абсурдном, бессмысленном существовании, в дегуманизированном и враждебном мире, и смилившихся со своей изгнанностью ⁹³. Тема отшельничества и отчуждения от общества продолжается и в других произведениях Гамсуна, таких как «Мистерии» (1892) и «Пан» (1894).

Вместе с произведениями К. Гамсуна, стоит отметить экзистенциальные вопросы, особенно об отчуждении человека от общества, беспокойстве и одиночестве, в абсурдной судьбе героев произведений Кафки. Грегор Замза, герой рассказа «Превращение» (1915), однажды утром обнаруживает, что превращен в гигантское насекомое. Его семья пренебрегает им и даже атакует его. В отчужденном от семьи состоянии он умирает в одиночестве. Йозефа К., героя повести «Процесс» (1925), обвиняют по неизвестным ему причинам. Абсурдная юридическая процедура постоянно вызывает беспокойство. Он ощущает свою изолированность от общества и умирает в полном одиночестве. К., герой романа «Замок» (1926), тоже попадает в состояние отчужденности в абсурдной ситуации, возникшей из-за бюрократических чиновников некоего замка. Без распоряжения из замка К. становится никому не нужным человеком.

М. Мамардашвили в своей «Лекции о Прусте» отмечает, что М. Пруст разворачивает собственный экзистенциальный опыт в своем многотомном романе «В поисках утраченного времени» (1913): «Этот экзистенциальный опыт и все понятия, которые использовал Пруст (и которыми будем пользоваться мы), имеют смысл в той мере, в какой мы можем дать им живое экзистенциальное содержание — содержание некоего живого переживания. Весь роман усеян символами

⁹³ Сергеев А. В. О Гамсуне // Гамсун К. Избранные произведения. М., 1992. С. 629–630.

переживания: лени и труда, страха и мужества, жизни и смерти; и весь он, и ритмом своим и текстурой, похож на какой-то отчаянный смертный путь человека; излагаемые в романе события и переживания несут на себе отблеск света, излучаемого обликом смерти»⁹⁴. В романе «В поисках утраченного времени» рассказчик вспоминает истории, извлеченные из своей памяти с детства до взрослого периода. События прошедшего времени сами по себе не могут иметь значения, но обретают его только тогда, когда они могут сцепляться с настоящим посредством вспоминания: случайный запах или вкус бисквита могут помочь воскресить прошлые события, утраченные во времени, и оживить их в настоящем, т. е. здесь и сейчас. «Экзистенция – это то, что ты должен сделать сейчас, здесь»⁹⁵.

Автор романа «Путешествие на край ночи» (1932) Л.-Ф. Селин показывает через жизнь героя Бардамю экзистенциальную правду жизни человека – страдание и смерть. В ужасном хаосе Первой мировой войны и беспорядке колониальной Африки и шуме США для Бардамю открывается хрупкость и конечность не только человеческой плоти, но также его души и морали. В одном интервью Селин говорил: «В чем значение моей книги? <...> Меня волнует человеческое ничтожество, которое бывает как физическим, так и моральным»⁹⁶. Роман Селина, автора, имеющего большой экзистенциальный опыт, оценивается как оказавший влияние на формирование экзистенциального типа романа, сформировавшегося после него, — точнее, на формирование экзистенциалистского героя, который оказывается «молодым человеком без коллективной значимости <...> просто индивидом» — например, как Рокантен из «Тошноты» Сартра или Мерсо из «Постороннего» Камю⁹⁷.

Экзистенциальные вопросы наблюдаются не только в европейской литературе, но и в американской. В своем творчестве 20-х гг. Э. Хемингуэй тоже

⁹⁴ Мамардашвили М. Лекции о Прусте. М.: Ad Marginem, 1995. С. 13.

⁹⁵ Там же. С. 20.

⁹⁶ Цит. по: Недосейкин М. Н. Концепция мира и человека в романе Л.-Ф. Селина «Путешествие на край ночи»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / Воронеж. гос. ун-т. Воронеж, 2000. С. 23.

⁹⁷ Ерофеев В. В. Путешествие Луи-Фердинанда Селина на край ночи // Иностранная литература. 1986. № 11. С. 230.

использует экзистенциальные характеристики эпохи. Образ героя сборника новелл Хемингуэя «В наше время» (1925) Адаме, пережившего ужасы войны и искренне радующегося своей отшельнической жизни, является типичным примером экзистенциального героя. Как герой «Путешествия на край ночи» Селина, персонаж романа «Прощай, оружие!» (1929) Фредерик Генри тоже участвует в войне под воздействием внушенной ему обществом идеи патриотизма и желания общественного самоутверждения. Тем не менее через опыт на фронте и в «пограничных ситуациях» он приходит к экзистенциальному мировоззрению, как и сам автор обрел его на войне.

Итак, можно сказать, что экзистенциальные вопросы в литературных произведениях Европы и Америки с конца XIX – начала XX в. уже были довольно широко распространены. Шок Первой мировой войны привел к разрушению верований западных интеллектуалов в силу разума, питающегося утопической надеждой. Экономический кризис, последовавший за войной (Великая депрессия), помог укрепить эту тенденцию не только в интеллектуальном сообществе, но и среди широких слоев населения западных стран в качестве самоанализа и путем пересмотра традиционного для западного мышления логоцентризма. Несмотря на то, что в европейском и американском обществе формировалась тенденция самокритики, ее влияние на мировую политику было незначительным. Трагедия цивилизации повторилась через два десятилетия, и даже в большем масштабе – это Вторая мировая война. В таких исторических и культурных обстоятельствах экзистенциальные вопросы быстро укрепились и распространились в западной литературе и искусстве середины XX в.

Об экзистенциальных вопросах в творчестве Сартра и Камю уже говорилось в предыдущей главе. Кроме литературной деятельности этих французских экзистенциальных писателей, стоит еще упомянуть о творчестве немецкого писателя Г. Бёлля, работавшего в послевоенный период. Исследователи полагают, что в творчестве Г. Бёлля особенно продуктивными являются идеи Кьеркегора и

Ясперса – обретение своего «Я» через поиск Бога⁹⁸. Герои его романа являются отчужденными и самоотчужденными людьми, находящимися в «пограничной ситуации» войны. Герои романов «Поезд пришел вовремя» (1949) и «Где ты был, Адам?» (1951) Бёлля были заброшены в ужас и бессмысленность Второй мировой войны. Они заброшены в тотальное одиночество переживанием за индивидуальную судьбу перед огромной властью самого механизма войны, которому личность никак не может сопротивляться. Об экзистенциалистском направлении творчества Бёлля пишет литературовед И. В. Млечина: «Главными мотивами его ранних произведений были война и смерть. В них возникал горький и жестокий мир, в котором бродили одинокие, лишенные пристанища люди. В этих людях жило острое сознание того, что их лишили главного – возможности подлинного человеческого и человеческого существования»⁹⁹.

Наряду с прозаическими произведениями западных литераторов середины XX в. нельзя не отметить новое течение в драматургии – так называемый театр абсурда, который начал формироваться в Европе после Второй мировой войны. Такие известные представители этого течения, как Э. Ионеско, написавший пьесы «Лысая певица» (1950), «Носорог» (1959), «Воздушный пешеход» (1963); С. Беккет – автор пьес «Элефтерия» (1947), «В ожидании Годо» (1952); Ж. Жене, авторству которого принадлежат «Служанки» (1947), «Высокий надзор» (1949), и другие драматурги, отдавали дань экзистенциальной теме абсурдности бытия и обреченности поисков бытийственной сущности силой человеческого разума, что было уже весьма очевидно для европейцев, оказавшихся в трагической безысходности в итоге следования своей логоцентрической традиции. Например, согласно исследованию Э. Куйни, в «Носороге» Ионеско создает образы румынских интеллектуалов, склонных в 30-х гг. к тоталитаризму, особенно имея в виду Нае Ионеску и Эмила Чорана, проявившего свою антисемитскую позицию и

⁹⁸ См.: Лукичева И. И. Экзистенциальные проблемы в творчестве Г. Бёлля: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / Нижегород. гос. пед. ун-т. Н. Новгород, 2000. С. 20.

⁹⁹ Млечина И. В. Литература и общество потребления: Западногерманский роман 60-х – нач. 70-х годов. М., 1975. С. 42.

ультраправый национализм. Чоран прямо записывался в румынскую фашистскую партию, так называемую «Железную гвардию». Куйни показывает, что тип рационалиста, приверженного силлогистике и миру чистой логики, обретающегося за пределами эмоциональной сферы, ввергает, однако, жизнь другого человека в абсурдность (используя силлогизмы, он, например, убеждает старика, что его собака на самом деле есть кошка) – что этот тип является пародией на Нае Ионеску и Эмила Чорана (Нае Ионеску был логиком, математиком, а Эмил Чоран опубликовал свою книгу под названием «Силлогизмы горечи» в 1952 г., за семь лет до публикации «Носорога»)¹⁰⁰.

Итак, такие категории экзистенциальной проблематики, как смерть, страх, беспокойство, страдание, отчуждение, отчаяние, абсурдность мира и антилогоцентризм, существовали на Западе в конце XIX — начале XX столетия. Тем не менее резкий подъем популярности экзистенциализма во всем мире произошел в середине XX в., и это было связано с общим мировоззрением, а может быть, точнее, с мироощущением. Не только последствия войны (полное разрушение инфраструктуры и колоссальное число погибших), но и сама причина войны, а именно нацистская идеология, выступавшая под масками науки и разума, разжигавшая всеобщую ненависть к определенной нации и, наконец, приведшая к геноциду – в итоге всё это предстало как общая культурная травма для интеллектуалов во всех странах западного мира, живших надеждой на построение утопического будущего на основе разума. Она, эта культурная травма, отражалась не только в литературе, но и в других видах искусства западного мира середины XX в.

¹⁰⁰ Quinney A. Excess and Identity: The Franco-Romanian Ionesco Combats Rhinocerotitis // South Central Review. 2007. Vol. 24. No. 3. P. 44.

2.2. Экзистенциальные вопросы в произведениях изобразительного искусства Запада XX в.

В 1908 г. В. Воррингер в книге «Абстракция и вчувствование» пишет, что абстрактное выражение в изобразительном искусстве сначала возникло от страха пустоты. Подробнее, по мнению Воррингера, исток абстрактного выражения в произведении изобразительного искусства заключается не только в самом чувстве страха пустоты, а еще и через осознание космической, враждебной человеку «правды» мира. Он не прячется от этой правды, а понимает, что познаваемый его логикой мир чудом удерживается на краю пропасти¹⁰¹. В этом контексте Воррингер повторяет Шопенгауэра: «Человек теперь так же потерян и беспомощен перед картиной мира, как был некогда дикарь, поскольку он теперь осознал, что “видимый мир... сравним с оптической иллюзией и сном, о которых в равной мере справедливо или ложно сказать, что они есть или что их нет”»¹⁰². Еще П. Клее в 1915 г. написал, что «чем более ужасен этот мир, тем более абстрактно наше искусство...»¹⁰³

Возможно, по этой причине на протяжении всего XX в. довольно широко распространялся абстрактный стиль изобразительного искусства по всему миру, где царили военное напряжение сначала между империалистическими странами, а потом между блоками социализма и капитализма. Тем не менее разные произведения изобразительного искусства того времени показывают, что экзистенциальные вопросы выявляются в произведениях изобразительного искусства не только абстрактного, но и фигуративного стиля. Поэтому нельзя классифицировать выражение экзистенциальных вопросов в изобразительном искусстве, опираясь только на стилистический критерий, — требуется еще и

¹⁰¹ Эстетика и теория искусства XX века: хрестоматия / ред. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. М.: Прогресс-Традиция, 2007. С. 534–535.

¹⁰² Цит. по: Андреева Е. Ю. Все и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб., 2011. С. 74.

¹⁰³ Там же. С. 76.

тематический анализ для того, чтобы прийти к более глубокому пониманию произведений изобразительного искусства XX в. в экзистенциальном контексте.

Экзистенциальные вопросы в изобразительном искусстве можно обнаружить в произведениях уже в конце XIX – начале XX в. Морис Мерло-Понти в своем эссе «Сомнение Сезанна», опубликованном в 1945 г., связывает творчество Поля Сезанна с принципами феноменологии и экзистенциализма. Мерло-Понти заявил, что произведения Сезанна показывают интерес художника к выражению сущности бытия через субъективное ощущение мира. По мнению французского философа, необычное внимание к природе, к цвету и сам характер живописи Сезанна является бегством из мира человеческого, отчуждением его собственной человечности¹⁰⁴. В своих картинах Сезанн хотел показывать реальность не только без отказа от ощущения, а еще с внедрением самой природы в непосредственное впечатление, поэтому он должен был отказаться от построения перспективы или композиции на своих полотнах. В произведениях периода 1870-1890-х, таких как «Натюрморт с вишнями и персиками» (рис. 1) или «Портрет Гюстава Жеффруа» (рис. 2), художник намеренно игнорирует линейную перспективу и контурную линию, отделяющую предметы друг от друга, так как он хотел в своих картинах выразить не один лишь внешний вид, а сущность бытия предметов. По мнению Сезанна, реалистическая копия внешнего «видимого» образа не может передать внутреннюю «невидимую» сущность мира. В этом смысле художник противостоял привычному взгляду на мир, основанному на человеческой логике: «Мы живем в гуще предметов, созданных человеком — среди всевозможных орудий, под крышами домов, на улицах городов, — и бóльшую часть времени мы видим их лишь через призму человеческих действий, для которых они могут выступать точкой приложения. Мы привыкли думать, что все это необходимо и неколебимо. Живопись Сезанна опрокидывает эти привычки

¹⁰⁴ Мерло-Понти М. Сомнения Сезанна: Мерло-Понти о том, как тело определяет сознание / пер. А. Гараджи [Электронный ресурс] // Теория и Практика. URL: <http://theoryandpractice.ru/posts/7647-cezanpe> (дата обращения: 10.10.2016).

и обнажает фундамент нечеловеческой природы, на котором водворяется человек»¹⁰⁵. Так оценивает Мерло-Понти живопись Сезанна.

Исследователь репрезентации экзистенциализма во французской и германской культуре В. В. Трещев оценивает самую характерную картину норвежского художника-экспрессиониста Эдварда Мунка «Крик» (рис. 3) как произведение, пересекающее практически все смысловые спектры экзистенциализма. Трещев пишет, что в картине Мунка можно заметить «осознание заброшенности, и чувство невыносимого одиночества среди толпы людской, и столкновение с собственной конечностью, и открытие Ничто, и абсурдность мира, и овеществление под взглядом Другого»¹⁰⁶. В другом произведении Мунка «Вечер на улице Карла Юхана» (рис. 4) изображенная масса прохожих на тесной улице кидает пустой, но одновременно напряженный взгляд на лицо зрителя. Такой кадр выявляет беспокойство, чувство отчуждения и пустоты. Похожая напряженная атмосфера с толпой присутствует и в картине художника «Тревога» (рис. 5).

Экспрессионисты начала 1910-х гг. были тесно связаны с экзистенциалистскими ощущениями действительности. «Со смертью начинается истинное бытие, вокруг которого мы, живущие, беспокойно порхаем, как бабочки вокруг огня»¹⁰⁷. Так писал Франц Марк, живописец объединения «Синий всадник». Экспрессивные скульптурные работы позднего периода В. Лембрука, в частности «Поверженный» (рис. 6), считаются соотносительными с экзистенциальной тематикой в образе «пограничной ситуации» Ясперса¹⁰⁸. В его поздних скульптурных произведениях выражаются отчаяние, одиночество и переживание человека, находящегося в кризисном состоянии переломной эпохи,

¹⁰⁵ Там же.

¹⁰⁶ Трещев В. В. Экзистенциализм: репрезентация в художественной культуре Франции и Германии. 1900-1970 гг. СПб.: Алетейя, 2008. С. 32.

¹⁰⁷ Цит. по: Маркин Ю. П. Экспрессионизм в мировом художественном процессе // Художественная культура XX в.: Развитие пластических искусств. М.: Русское слово, 2002. С. 147.

¹⁰⁸ Там же.

когда мир раскрывает свою абсурдность и враждебность человеку. Растянутые руки «Бунтаря» (рис. 7) выражают протест человека, находящего в «пограничной ситуации». Он со всей своей силой противостоит судьбе, однако его бунтарство обречено. Центр тяжести статуи находится за спиной человеческой фигуры, т. е. фигура «Бунтаря» является образом падающего назад человека. Образ «Поверженного» для Лембрука является символом крушения всех человеческих надежд и предвестием финала своей трагической жизни: в 1913 г. он сделал офорт, подписанный им «Иеремия», на котором показывается обнаженная человеческая фигура, сходная с «Поверженным»; в 1918 г. создал рисунок с похожей фигурой с подписью «Похороненные надежды. Гефсиман»¹⁰⁹. Исследователи полагают, что такие произведения Лембрука смогли появиться на почве исторической действительности Германии начала XX в., т. е. Первой мировой войны; сказался и опыт скульптора в санитарной службе, где он лицезрел ужасную и трагическую реальность войны¹¹⁰.

Живописцы первой половины XX в., такие как Эдвард Хоппер, Бальтюз, Макс Бекман, Герберт Спенсер и Хаим Сутин, работали в фигуративном стиле: считается, что они выражали себя не через бессознательное Фрейда, а через Ничто и тошноту экзистенциализма¹¹¹. Почти с фотографической точностью переданные холодные городские пейзажи и общий вид безликих персонажей в картинах Э. Хоппера передают ощущение одиночества, отчужденности и беспокойства изолированного человека в большом городе. В его живописных произведениях, таких как «Девушка за швейной машиной» (рис. 8), «Кафе-автомат» (рис. 9), «Комната в гостинице» (рис. 10), «Комната в Нью-Йорке» (рис. 11), «Полуночники» (рис. 12) и др. – показывается бытовая жизнь одного или нескольких людей в небольшом городском помещении. Внешний вид этих людей не имеет никаких особенностей. Они выглядят так, как будто превратились в

¹⁰⁹ Маркин Ю. П., Бугуева Ю. В. Вильгельм Лембрук: Скульптура, графика, живопись, поэзия. М.: Искусство, 1989. С. 97.

¹¹⁰ Там же. С. 93.

¹¹¹ Якимович А. К. Двадцатый век: Искусство. Культура. Картина мира: от импрессионизма до классического авангарда. М.: Искусство, 2003. С. 372.

некие стандартизированные манекены и не отличаются друг от друга. Этим людям придется находиться в глубоком одиночестве, когда они отдаляются от массы и остаются наедине с собой, так как современная индустриальная цивилизация уже давно отняла у них личность, и в итоге они могут ощутить значимость своей жизни только когда «функционируют» как части огромной индустриальной или государственной машины. Несмотря на то что они находятся в одном помещении, между ними никакого общения не происходит. Они замкнуты в себе. Ощущение одиночества и замкнутости в произведениях Хоппера Е. М. Матусовская в монографии о художнике сопоставила с фразой Андерсена: «Люди сами построили вокруг себя эти стены и теперь томятся за ними, лишь смутно угадывая, что там, по ту сторону, – тепло, свет, воздух, красота, настоящая жизнь»¹¹².

Различные направления западного изобразительного искусства начала XX в., которые можно понимать, связывая их с экзистенциальными вопросами эпохи, подвергались давлению со стороны фашистской власти Третьего рейха. Например, во время войны активность художников немецкого экспрессионизма приостановилась – на их творчество приклеивали ярлык «дегенеративное искусство». Многим художникам пришлось покинуть Европу и эмигрировать в Америку. Тем не менее после Второй мировой войны выражение экзистенциальных вопросов в произведениях изобразительного искусства смогло восстановиться и продолжить свое развитие. Отдельно следует отметить и проанализировать в связи с причастностью к экзистенциалистской проблематике творчество парижских художников, затронутых трагедией войны и нацистской оккупации.

Вольс, чье настоящее имя – Альфред Отто Вольфганг Шульце, в 1939 г. был интернирован как подданный страны-противника и заключен в лагерь на 1 год. После освобождения из лагеря он поселился в Кассисе и там прожил до окончания войны. Он вернулся в Париж в 1945 г. и познакомился Ж.-П. Сартром. Французский писатель был увлечен искусством Вольса и объяснил причину

¹¹² Матусовская Е. М. Эдвард Хоппер. М.: Изобразительное искусство, 1977. С. 15.

своего интереса к его работам тем, что ранние его произведения выявляют видение, близкое идее отчужденности, захватившей Рокантена – героя романа Сартра «Тошнота». По мнению Сартра, ощущение тошноты Рокантена, чувствующего не только свою конфронтацию с объектом или отдаление от мира объектов, а еще и свою связь с ним, не отличается от опыта Вольса. Более того, он считал, что Вольс нашел революционный способ выражать восприятие отчужденности через создание образов, не имеющих никакого отношения к миру¹¹³.

Биоморфные образы в живописи Вольса 1940-1950-х гг. выглядят так, будто это микроорганизмы из чужого мира: не только картины без названия (рис. 13, 14), но и серия композиций – «Композиция IV» (рис. 15) или «Композиция с красным пятном» (рис. 16), даже картины с конкретным названием, например, «Манхэттен» (рис. 17), «Крыло бабочки» (рис. 18) или «Птица» (рис. 19), тоже выглядят как изображение неких микроорганизмов¹¹⁴. В произведениях художника наблюдаются грубость фактуры и несогласие с традиционно почитаемой гладкописью масляной живописи. Хаотичность композиции его картин порождается использованием различных нетрадиционных техник. Художник трафаретит, обмазывает, иногда выбрызгивает краску на холст и оставляет ее свободно стекать, а потом вытирает стекающие краски пальцами или ручкой кисти. Стилль работы Вольса получил от В. Хафтмана название «психическая импровизация»¹¹⁵. Сартр назвал его «автоматизмом» и считал, что процесс создания произведения есть экзистенциальный акт, через который художник способен визуализировать ужас бытия-в-мире и в то же время объединить себя с другими в своем произведении: «Вольс, человек и в то же время марсианин, занимается видением Земли нечеловеческими глазами: он считает, что это есть единственный способ обобщать

¹¹³ Morris F. Paris post war: Art and existentialism 1945-55. L.: Tate gallery, 1993. P. 181.

¹¹⁴ На самом деле Вольс никогда не давал названий своим картинам. Названия были поставлены только после его смерти. См.: Morris F. Paris post war: Art and existentialism 1945-55. L.: Tate gallery, 1993. P. 182.

¹¹⁵ Haftmann W. Painting in the Twentieth Century. Vol. 1. N. Y.: Frederick A. Praeger, 1960. P. 346.

наш опыт <...> то, что его картины показывают, это не наша жизнь, не наша материальность, но наше голое бытие, воспринятое снаружи <...> чужое, омерзительное, но наше»¹¹⁶. По мнению Сартра, картины Вольса являются репрезентацией страдания в пластической форме, которая вызывает у зрителей тревогу, так как они не видят в ней уверенности и стабильности мироустройства, а находят след борьбы художника, пытающегося определить свое бытие-в-мире при абсолютной неуверенности и нестабильности¹¹⁷.

Что касается репрезентации страдания человека и его одиночества в отчуждении, то в этом аспекте не должны быть оставлены без внимания произведения Жана Фотрие. Как и в случае Вольса, в основу творчества Фотрие положен опыт отчуждения и изолирования художника от общества в период Второй мировой войны. В одной из редких записей его высказываний художник говорит: «К точке жажды жестокого и тотального уничтожения всего сущего в одиночку... В одиночку, но в конечном счете там есть тотальная экспансия бытия в одиночестве – это такое состояние, в котором каждый случай предлагает нам чистейшие и самые абсолютные решения»¹¹⁸. Его серия «Заложники» была создана после того, как он был свидетелем жестокости фашистов во время оккупации Франции. В 1943 г. в Париже художник был арестован гестапо по подозрению в участии в движении Сопротивления, однако он был сразу освобожден благодаря помощи известного немецкого скульптора Арно Брекера. Для того чтобы обеспечить свою безопасность в неблагоприятных обстоятельствах, Фотрие с помощью Жана Полана укрылся в психиатрической больнице, находящейся в Шатне-Малабри и остался там изолированным до конца войны. Его опыт в Шатне-Малабри, где недалеко от психиатрической больницы находилось здание, в котором фашисты пытали заложников, оказал огромное влияние на формирование серии, так и названной – «Заложники», которая

¹¹⁶ Цит. по: Morris F. Op. cit. P. 181.

¹¹⁷ Ibid. P. 182.

¹¹⁸ Цит. по: Wilson S. Jean Fautrier: Orthodoxy and the Outsider // Art International. 1988. Vol. 4 (Autumn). P. 33.

привлекла большое внимание критиков и галерей. Камера пыток была скрыта в густом лесу, но художнику были хорошо слышны крики и стоны подвергавшихся пыткам заключенных.

В серии картин Фотрие «Голова заложника» (рис. 20, 21, 22) показываются раздавленные и полувыпуклые профили, как барельеф. Негладкая поверхность густого слоя красок, наложенных на доски, напоминает следы жесточайшего физического насилия, чинимого над жертвами. В других произведениях, таких как «Сара» (рис. 23), «Еврей» (рис. 24), «Остатки» (рис. 25), и в скульптурных произведениях – «Большая трагическая голова» (рис. 26) и «Голова заложника» (рис. 27) – тоже можно найти подобное выражение: разорванность человеческой плоти под действием невыносимого насилия. В картине «Орадур-сюр-Глан» (рис. 28), созданной под впечатлением массового убийства в одноименной французской деревне, показаны многочисленные схематические профили, перекрывающие землю, и это напоминает о брутальной анонимности массовых жертв жестокости и насилия¹¹⁹. В предисловии к каталогу выставки «Заложники» в Париже Андре Мальро отмечает, что эти работы Фотрие есть «первая попытка вскрыть основу современного страдания...»¹²⁰.

Не только тематическая актуальность работ Фотрие послевоенного периода, выражавших трагизм, опыт одиночества и являвшихся свидетельством страданий, привлекала внимание критиков, но и выразительность новой техники, использованной Фотрие для создания своих произведения. Толстый слой густых смешанных медиумов, таких как песок, бумага, гипс, масло, пастель и т. д., в работах Фотрие был способом не только эффективно передать ощущение физического изничтожения, но и придать своим работам статус альтернативы традиционной масляной живописи. Мишель Рагон оценил технику Фотрие как «постоянную аллюзию на сперму и грязь»¹²¹. Франсис Понж осознал параллельность между произведениями Фотрие и понятием «Без форм (Inform,

¹¹⁹ Morris F. Paris post war: Art and existentialism 1945-55. L.: Tate gallery, 1993. P. 89.

¹²⁰ Ibid. P. 89.

¹²¹ Ibid. P. 90.

Formless)» Жоржа Батая и нашел, что сам материал произведений художника является провокационным, примитивистским и затрагивающим: «Фотрие есть кот, успокаивающийся в горячей золе. Он имеет свою особенную манеру становиться диким. Одна из самых характерных повадок диких зверей – их манера испражняться: вязкий, липкий раствор. И скрести когтями, когтями бросать пепел, землю (и потом обнюхивать) – тоже их манера ритуально покрывать экскременты»¹²².

Техническое новаторство в произведениях Фотрие и его стремление к свободе через намеренное отталкивание от формальной традиции изобразительного искусства привлекли внимание Мишеля Тапье, теоретика движения L'art informel. Благодаря кураторской деятельности и теоретизации Тапье, Фотрие был признан предшественником “L'art informel”. Тапье заявил, что выставка «Заложников» составляет одну из двух «ошеломляющих выставок, которые поставили отметку 1945 году как началу “чего-то особенного”, в чем мы сейчас чувствуем себя как дома»¹²³. Второй «ошеломляющей выставкой» для Тапье была выставка Жана Дюбюффе, который в середине 1940-х гг. был восхищен работами Фотрие и экспериментировал со своей собственной техникой живописи.

Тапье в предисловии к каталогу выставки Дюбюффе в 1946 г. написал о новом экспериментальном медиуме художника: «Смесь свинцовых белил и каолина <...> колеблющаяся между замазкой и цветной жидкостью, которую художник использовал для “стекания”. Дюбюффе наливает и смешивает ее с песком, камешками, смолой <...> использовалось большое количество лака на фасадах бутиков <...> штукатурка смешивалась с водой, маслом, осушителем <...> угольной пылью <...> маленькими камешками <...> маленькими кусочками зеркала или цветного стекла, Ripolin, Duso (названия производителей эмалевых красок. – *Ли Х. С.*): он рисует на нем, пользуясь кельмой или ложкой для супа,

¹²² Ibid.

¹²³ Ibid.

скребком, ножом, проволочной щеткой или же просто пальцами»¹²⁴. Такая его техника получила название «От Пат» (*Haute Pâte*), имеющее значение «пышное слоеное тесто».

«От Пат» Дюбюффе является знаком противостояния художника научному и аналитическому мышлению западной цивилизации, чья основа в духе рационализма находилась в кризисном состоянии после Второй мировой войны. «От Пат» имеет сходство с примитивным искусством. Клод Леви-Строс написал в своей книге «Первобытное мышление» о том, что первоначальное искусство находится в противоположности к академическому или ученому искусству¹²⁵. По словам Леви-Строса, академическое искусство Запада, развивавшееся вместе с развитием научного мышления, намеренно экстерииоризировало случайность и тотальное мышление, однако в искусстве, называемом «первобытным», художники свободно используют различные уже существующие материалы в технике бриколажа, и в процессе исполнения работ они ведут «диалог» с используемыми материалами и интериоризируют эффект случайности, созданный самими материалами¹²⁶. Как в работах первобытных художников, «От Пат» Дюбюффе подчеркивает эффект случайности, самостоятельно возникающий от свободного сочетания разных материй.

Несогласие с академическим искусством для Дюбюффе было не новым. В 1918 г. он поступил в Академию Жюлиана в Париже, для того чтобы стать художником, тем не менее, будучи разочарован академическим обучением, через полгода бросил учебу в Академии и начал самостоятельно практиковаться. В 1928 г. он прочитал книгу немецкого психоаналитика Ганса Принцхорна «Художественное творчество душевнобольных», начал интересоваться искусством шизофреников и обратил внимание на экспрессивную силу их работ. По мнению Принцхорна, деформация, дисторсия и абберация являются выражением страдания и одиночества душевнобольных, и в этих проявлениях присутствует

¹²⁴ Ibid. P. 79.

¹²⁵ Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М.: Республика, 1999. С. 136.

¹²⁶ Там же. С. 130, 136–137.

беспокойство, связанное с окружающим миром. В произведениях маньеризма тоже наблюдаются подобные характеристики. Согласно Арнольду Хаузеру, маньеризм является художественным выражением социальной нестабильности и кризиса, потрясшего все отрасли жизни Западной Европы XVI века¹²⁷. По словам Хаузера, в конце XVI в. многие художники – приверженцы маньеризма, в чьем творчестве наблюдаются деформация и дисторсия, страдали от душевных заболеваний, от беспокойства за нестабильность своей жизни, из-за происходивших в то время общественных изменений и их последствий, в частности отношения традиционных заказчиков, таких как церковь или гильдии, к художникам и их творчеству¹²⁸. В 1948 г. Дюбюффе вместе с Жаном Поланом, Андре Бретоном, Шарлем Раттоном, Мишелем Тапье и Анри-Пьером Роше основали в Париже «Компанию грубого искусства» (“La Compagnie de l'art brut”) и собрали коллекцию произведений душевнобольных. Они назвали эту коллекцию «Art Brut» и прославляли жизненную силу творчества в них. Для них «Ар Брют» был примером художественного выражения своей эпохи, претерпевавшей разрушение, хаос и сотрясение основ, размывание традиционных духовных ценностей европейской цивилизации.

Вместе с «Ар Брютом» уличное искусство, например надписи на стенах, тоже привлекало внимание Дюбюффе и оказало существенное влияние на развитие его стиля, особенно исследований о возможностях «От Пат» в живописи. С точки зрения техники сам процесс работы с «От Пат», т. е. процесс, напоминающий выкапывание образов из материалов, имеющих прочную поверхность, обнаруживает сходство с техникой создания настенной надписи. В этой технике художник отказывается от линейной перспективы и увеличивает двухмерность своей картины – так выглядят уличные надписи на стене. Ряд работ Дюбюффе после 1945 г. – «Курильщик у стены» (рис. 29), «Портрет Анри Мишо» (рис. 30), «Бертеле, цветочный букет, парадный портрет» (рис. 31) – наглядно демонстрируют это влияние.

¹²⁷ Hauser A. The Social History of Art. Vol. 1. L.: Routledge & Kegan Paul, 1951. P. 361.

¹²⁸ Ibid. P. 380–381.

Негладкая поверхность в произведениях Фотрие и Дюбюффе, показывающая след движения рук художника и его физического «диалога» с материалом, может найти свой аналог в скульптурах Альберто Джакометти. Не только тонкость и деформированность человеческой фигуры, а еще грубая, но выразительная обработка поверхности его скульптуры максимально выявляют эмоциональную экспрессию произведения. Тем не менее грубость в работах Джакометти не является выражением страдания или первобытной жизненной силы, а скорее является выражением неустойчивости бытия и непрерывного движения в пространстве. Скульптор пишет: «Головы, люди – это лишь непрерывное движение внутри и снаружи; они безостановочно перестраиваются, в них нет надежной устойчивости, видимого внутреннего строения... И при этом они как будто крепко сцеплены изнутри в одной точке, которая выглядывает на нас через их глаза. В этом-то, кажется, и состоит их реальность, реальность безмерная, растекшаяся в безграничном пространстве»¹²⁹. В портретных бюстах Джакометти, таких как «Диего в свитере» (рис. 32) и «Бюст Диего» (рис. 33), можно усмотреть именно такой замысел скульптора.

Отношение между пространством и скульптурной фигурой является важным для понимания творчества Джакометти. Скульптор говорит о пространственном отношении в своих произведениях следующее: «Окружающее скульптуру пространство уже является скульптурой <...> Здесь то же ощущение, которое я часто испытываю перед живыми существами, особенно перед лицами людей, – ощущение, что воздушное пространство, которое непосредственно облекает человека, проникает в него, есть уже он сам; точные границы, размеры этого существа становятся неопределимыми»¹³⁰. О том ощущении, которое Джакометти испытывал перед лицами людей, он подробно говорит в своем тексте «Сон, Сфинкс и смерть Т», написанном в 1946 г.: «Я начал смотреть на головы в пустоте, в пространстве, окружающем их. В первый раз, когда я осознал, что,

¹²⁹ Цит. по: Крючкова В. А. Мимесис в эпоху абстракции: Образы реальности в искусстве второй парижской школы. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 203.

¹³⁰ Там же. С. 191.

когда я смотрел на голову, она становилась фиксированной и неподвижной навсегда, в то мгновение я дрожал от ужаса... Я больше не смотрел на живую голову, а только на объект, как я способен смотреть на любой объект. Однако нет, это было другое: я не смотрел на нее, как если бы она была любым объектом, но как если бы она была живой и мертвой одновременно. Я закричал от ужаса, как будто бы перешагнул некий порог, вступив в совершенно неведомый мир. Все живые были мертвы, и это видение возникало снова и снова – в метро, на улице, в ресторане, в компании друзей. Там был официант в Брассери Липп, который был заморожен, сгибаясь надо мной со своим открытым ртом, без малейшей связи с предшествующим моментом или со следующим моментом, его рот открыт, его глаза широко раскрыты в совершенной неподвижности. В одно время этот человек подвергался трансформации, как подвергались и объекты: столы, стулья одежда, улица, даже деревья и пейзаж»¹³¹. В этом тексте наблюдается экзистенциальный ужас скульптора, заметившего, что все его окружающие на самом деле были безразличными объектами, существующими в пустоте и подвергнутыми проникновению Ничто. Скульптурная работа Джакометти «Голова на стержне» (рис. 34) передает эти ощущения пустоты и экзистенциального ужаса, которые испытывал скульптор на грани бытия.

В скульптурных произведениях Жермен Ришье, как, например, «Мужчина-шторм» (рис. 35) и «Женщина-ураган» (рис. 36), тоже присутствует выражение экзистенциального ужаса. Отличие заключается в том, что причиной выраженного ужаса в скульптурах Ришье является не осознание слияния с Ничто, а столкновение с огромной мощью насилия, которую невозможно вынести отдельным индивидам. В этих произведениях показаны мужская и женская фигуры, чьи лица и тела подверглись серьезным повреждениям, произведенным силой природной стихии, ассоциирующейся с насилием фашистской армии. Колеблющиеся жесты статуй и широко растянутые пальцы выглядят так, будто они заморожены от страха перед лицом неминуемой смерти.

¹³¹ Giacometti A. The dream, the Sphinx, and the death of T. // Grand Street. 1995. No. 54 (Autumn). P. 149–150.

Прием повреждения и деформации человеческой фигуры можно увидеть и в других произведениях скульптора 1940-1950-х гг.: «Человек-лес» (рис. 37) является одной из наиболее характерных ее работ. У изображенного человека, смешанного наполовину с деревом, отрублена правая рука. «Пастух в Ландах» (рис. 38) является неким мертвенным гибридом человеческого тела и искусственного предмета. Голова пастуха похожа на сдутый мяч, и у нее отсутствуют глазные яблоки. Внутренность грудной клетки, где должно находиться сердце, оказывается пустой. В опущенных хилых руках не чувствуется никакой жизненной силы. Нижняя часть тела пастуха заменена опорами штатива. В произведении «Вода» (рис. 39) тоже можно найти тему мертвенности – здесь представлен человек, комбинированный с искусственно созданным предметом. Обезглавленная сидящая женская фигура соединена с греческой амфорой, хранящей воду с древних времен. Символика воды интерпретируется не только как знак жизни, но еще и как знак смерти. Женская фигура позирует как сидящая, но выглядит неустойчиво из-за своих тонких конечностей и маленькой опоры табуретки, контрастирующей с массивным туловищем. Еще характерно, что лицо и тело в произведении «Человек с когтями» (или «Гриф») (рис. 40) напоминают части гнилого и сожженного трупа. Андре Пьейр де Мандьярг во вступительном тексте для каталога лондонской выставки Ришье в 1955 году отметил, что произведения Ришье выявляют не только страдание, но еще и чувство смерти: «Она использует бронзу <...> не для нужды, не для пытки, не для высшего страдания. Она не боится додуматься до трупа, мертвечины и даже гниения. <...> сильный ветер, дующий сквозь работы Жермен Ришье, несет чувство смерти»¹³². Пьейр де Мандьярг также улавливает в гибридных человеческих фигурах Ришье дух времени послевоенного периода – подъём примитивности и кризис европейской цивилизации: «Через этих монстров, насекомых, пресмыкающихся, бесхвостых, очеловеченных птиц, листоподобных девочек и бревноподобных людишек, ее работы пробуждают в нас странную эмоцию, давая нам испытать, что такое,

¹³² Цит. по: Morris F. Op. cit. P. 162.

казалось бы, первичное желание, как “цивилизованный” образ жизни, в нас окончено»¹³³.

Изменение взгляда на традиционные ценности европейской цивилизации среди творческих интеллектуалов западного мира привело к изменениям в сфере изобразительного искусства не только в Европе, но и в США. Холодная геометрическая абстракция, прославляющая объективизированный взгляд на мир, основанный на абсолютности науки и разума, постепенно уступала место горячей абстракции, выявляющей субъективность взгляда и эмоции свободного индивида, выдвигающего в своих произведениях экзистенциальные вопросы. Для того чтобы объяснить новое течение изобразительного искусства, в 1952 г. во Франции Мишель Тапье открыл выставку послевоенного искусства, предложив понятие «Другое искусство» (“Un art autre”), и в том же году в США Гарольд Розенберг опубликовал свою статью «Американская живопись действия» (“American Action Painters”). Американский искусствовед Аннет Кокс оценивает этот текст Розенберга как первую попытку понять американское искусство в контексте экзистенциализма, начинавшего распространяться в то время среди американских интеллектуалов¹³⁴.

Несмотря на то что трудно найти доказательство прямого общения между Розенбергом и Тапье, их мнения о новом течении западного изобразительного искусства послевоенного времени имеют существенное сходство: оба критика подчеркивают важность индивидуальности и свободного выражения художника в своем неприятии канонизации искусства. Вместе с тем они отказываются признавать линейное восприятие истории и выдвигают свой контркультурный взгляд на искусство. Нетрудно догадаться, что общий взгляд этих критиков формировался под влиянием экзистенциализма Сартра, отрицавшего абсолютность авторитета вне субъективности индивида. Но и в самом деле, в послевоенный период многие американские интеллектуалы и художники,

¹³³ Ibid. P. 161.

¹³⁴ Cox A. Art-as-Politics: The Abstract Expressionist Avant-garde and Society. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982. P. 4–11.

находившиеся в состоянии кризиса традиционной системы ценностей, получили весьма значительный мыслительный импульс именно от Сартра¹³⁵. Поэтому в конце 40-х гг. прошлого века американским художникам экзистенциализм был не чужд: Барнетт Ньюман и Роберт Мазервелл в свои университетские годы читали тексты экзистенциалистов, а Марк Ротко познакомился с «Рождением трагедии» Ницше и «Страхом и трепетом» Кьеркегора, когда изучал философию в Йельском университете¹³⁶. Тем более посещение США таких экзистенциалистов, как Сартр и Мерло-Понти, повысило интерес к экзистенциализму среди американских творческих интеллектуалов¹³⁷.

Джексон Поллок является одним из самых ярких представителей новых американских художников, отражающих экзистенциальные темы в своих произведениях. Он отказался от традиционной репрезентативной традиции живописи и развивал самобытное творчество. На огромный холст, разложенный на полу, Поллок разбрызгивал краску кистью прямо из банок. Каждое его действие на холсте оставляло след красок. То, что происходит всякий раз с холстом, является не просто картиной, а событием, внутрь которого художник погружен и в нем живет. Для того чтобы объяснить новое движение в американском изобразительном искусстве послевоенного периода, Розенберг использует термин «живопись действия» (“action painting”). По мнению Розенберга, «живопись действия» является «жестом освобождения от политических, эстетических и моральных ценностей»¹³⁸. Согласно ему, «живопись действия» отличается от других движений абстрактной живописи, поскольку не может быть отделена от действия в реальной жизни художника: «Акт-живопись является одинаковой метафизической сутью художника как его

¹³⁵ Ashton D. The New York School : A Cultural Reckoning. N. Y.: Viking Press, 1973. P. 181.

¹³⁶ Jachec N. The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism 1940-1960. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 82–89.

¹³⁷ Gibson A. Abstract Expressionism: Other Politics. New Haven: Yale University Press, 1997. P. 203.

¹³⁸ Rosenberg H. The American Action Painters. // Art News. 1952. Dec. P. 23.

экзистенция»¹³⁹. Когда Поллок работал, он не изображал на холсте объекты, т. е. какие-нибудь вещи и события, относящиеся к бытию-в-мире, а пытался изобразить свое бытие-в-мире. Его произведения: «№ 5» (рис. 41), «Осенний ритм: № 30» (рис. 42), «Лавандовый туман: № 1» (рис. 43) – состоят из разных слоев красок, выбрызгиваемых полуподсознательными движениями художника. Линии красок пересекаются беспорядочно и абсолютно случайно, поскольку художник допускал автоматизм в процессе работы; тем не менее Поллок не полностью уходит в мир бессознательности, а сохраняет контроль над композицией на холсте в целом. Такой процесс его работы можно понять как «диалог», включающий «сопротивление» художника материалу, а само произведение остается доказательством бытия художника в мире – художника, свободного от подчиненности красочной стихии.

Новое движение в сфере западного изобразительного искусства после Второй мировой войны, содержащее экзистенциальные вопросы, осознанные некоторыми художниками уже с конца XIX – начала XX в., активно развивалось в середине XX в. Трагический опыт, полученный во время войны, привел их творчество к инновациям. Чтобы найти наиболее подходящий язык для выражения экзистенциальных вопросов, возникших с переменой системы духовных ценностей западной цивилизации, художники не ограничивались использованием нетрадиционных техник и материалов. Деформация форм и дисторсия фигур, грубая фактура живописных произведений и шершавая поверхность скульптуры передают сильное эмоциональное напряжение художника зрителям, имеющим аналогичный экзистенциальный опыт в трагическом историческом периоде. Экзистенциальные вопросы – такие как страх, беспокойство, смерть, отчуждение, одиночество, отчаяние, абсурдность, случайность и свобода – нашли подходящее выражение в произведениях западных художников, и они с конца 50-х гг. словно «захватили» весь мир. Французский информализм и американская «живопись действия» были представлены в

¹³⁹ Ibid.

азиатских странах, таких как Южная Корея, имеющая совершенно отличные от западного мира исторические и культурные традиции до наступления современной эпохи.

Глава 3

Экзистенциальные вопросы в изобразительном искусстве Южной Кореи середины XX в.

3.1. Культурная травма и распространение экзистенциальных вопросов в Южной Корее в середине XX в.

Мировоззрение корейского народа до наступления XX в. почти не имело общих черт с мировоззрением Запада. Попытка самообновления во всех отраслях жизни и в социальных институтах путем сочетания традиционной и западной системы ценностей оказалась неудачной – корейский народ стал жертвой мирового империализма начала прошлого столетия и столкнулся с угрозой полного уничтожения национальной культуры захватчиками, т. е. Японской империей. Во время оккупации многие представители корейской интеллектуальной элиты продолжали прилагать усилия для того, чтобы сохранить традиционные духовные ценности корейского народа и развивать их. Лидеры корейской интеллигенции некоторое время продолжали на политическом уровне движение за независимость страны. Сформировались многочисленные группировки, движения сопротивления на территории Кореи и вне ее, в т. ч. временное правительство Республики Корея в изгнании.

Диапазон идеологии участников движения за независимость Кореи был весьма широк – от социалистической демократии до анархизма, а способы их действия полярно располагались от ненасилия до применения военных средств. Несмотря на различные позиции и мнения, они имели общие надежды и единый взгляд на лучшее будущее – восстановление государственности корейского народа и его культурное развитие на основе независимости страны. Через 3 дня после освобождения страны был сформирован Центральный совет строительства корейской культуры (Чжосон мунхва гонсоль чжунганг хёпыхвэ), который

провозгласил манифест о строительстве национальной культуры: «Освобождение культуры обозначает строительство культуры. Строительство новой корейской культуры! Это значит строить новую корейскую культуру как часть мировой культуры на основе духа свободы и независимости...»¹⁴⁰ Однако эти надежды превратились в прах, когда войска Советского Союза и США оккупировали Корейский полуостров, разделив его на две части, и установили контроль над Кореей. Несмотря на то что корейские патриоты предпринимали все возможные усилия ради независимости страны, судьба корейцев опять оказалась под властью иностранных сил. Корейская интеллигенция в полной мере ощутила свое бессилие в жесткой борьбе на международной политической арене.

Мыслящая часть корейского общества, оказавшаяся в южной части полуострова, находилась в более шокирующих обстоятельствах, чем на севере. Американское военное правительство в процессе установления современной системы государственного управления в южной части корейского полуострова сразу после ухода японского колонизаторского управления наняло бывших правительственных работников – прояпонских корейцев, активно сотрудничавших с колонизаторами и репрессировавших участников движения за независимость. Этот состав государственных деятелей не был изменен и после установления официально одобренного международным сообществом правительства Республики Корея в 1948 г. Впоследствии попытка наказать этих коллаборационистов за предательство закончилась неудачно. Несмотря на то что колониальный режим был разрушен, участники движения за независимость не получили никакой компенсации, а их противники по-прежнему находились у власти. Не трудно предположить, что вышеописанные почти абсурдные обстоятельства, сложившиеся после освобождения Кореи от господства Японии и связанные с оккупацией Корейского полуострова советскими и американскими войсками, разделением страны на две части, назначением бывших предателей на

¹⁴⁰ Цит. по: Lee Ku-yeol. Honlan sog-ui misulgye jaepyeonseong [Reorganization of the art world in chaos] // Gyeganmisul [Quarterly Art]. 1985. Vol. 34. P. 44–45.

новые государственные должности, привели к краху надежд южнокорейских интеллектуалов на улучшение будущего.

Кульминацией всех этих абсурдных ситуаций в судьбе корейского народа середины XX в. является Корейская война, произошедшая в 1950–1953 гг. В войне участвовали не только обе Кореи, но и другие страны, в частности США, государства, входившие в состав миротворческих сил ООН, а также КНР и СССР. За годы войны с обеих сторон погибли почти 2 млн человек, большинство жертв были мирными жителями. Во время войны в Южной Корее было разрушено 44% зданий, 42% промышленного оборудования, 68% промышленных предприятий, и такие потери привели страну к экономическому кризису: общий экономический ущерб, нанесенный Южной Корее, составил 3 млрд долларов США¹⁴¹. Люди страдали не только от страха самой войны, но и от таких последствий войны, как нехватка продовольствия, топлива и медицины. Что самое страшное – война еще не закончилась, две стороны лишь договорились о том, чтобы временно прекратить огонь, но не подписали до конца соглашения о мире. Это означало, что смертоносная война может начаться заново, и подобная трагедия может повториться в любое время.

Ряд неблагоприятных событий в новейшей истории Южной Кореи, таких как неудача самостоятельного восстановления независимости страны, раскол страны, провал попытки наказания предателей и, в конце концов, война между самими корейцами, стали причиной неизлечимого перелома в южнокорейском интеллектуальном сообществе. Можно сказать, что все эти события в комплексе составляют сложную культурную травму южнокорейцев середины XX в. Особенно опыт войны, в хаосе которой совершались многочисленные военные преступления, в т. ч. массовые убийства мирных жителей, привел южнокорейское общество к разрушению моральных устоев и системы ценностей. В таком духовном климате послевоенного периода экзистенциализм смог распространиться среди молодых южнокорейцев.

¹⁴¹ Курбанов С. О. История Кореи: с древности до начала XXI в. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2009. С. 440.

Вполне вероятно, что экзистенциализм в культуру Южной Кореи первоначально проник через Японию во время оккупации, поскольку Корея находилась под прямым влиянием Японии в 1910-1940-х гг. Экзистенциализм в Японии начал распространяться в 30-40-е гг. прошлого столетия и пользовался популярностью после окончания Второй мировой войны. Согласно анализу А. Л. Луцкого, существует две причины появления и распространения экзистенциализма в Японии: во-первых, существование определенной близости между экзистенциализмом, особенно философским учением Хайдеггера, и традиционной японской культурой с её буддийскими мировоззренческими установками; во-вторых, в общественной жизни Японии начали происходить процессы, подобные тем, которые вызвали развитие экзистенциалистских течений в западной культуре¹⁴². Близость между традиционной духовной культурой Японии и экзистенциальной философией в советских японоведческих трудах 1970-х гг. уже была отмечена: «Проблема относительной совместимости экзистенциализма с традиционной японской мыслью выступает фактически как проблема взаимодействия этого философского течения с традиционной религиозной и философской буддийско-конфуцианской духовной культурой», – констатирует Ю. Б. Козловский в своей монографии о японском экзистенциализме¹⁴³.

Предполагается, что экзистенциализм начал проникать в Корею в начале 1930-х гг. Согласно исследованию Ли Дэ Ёнга в статье Ли Хонг Ку «Булансо мундан чжонхвенгван» («Тщательный осмотр французских литературных кругов»), опубликованной в декабре 1931 г. в журнале «Мунеуолган» («Ежемесячный журнал литературы»), прямого упоминания об экзистенциализме не наблюдалось, однако были представлены разные литературные движения, такие как дадаизм, а еще в ноябре 1934 г. была опубликована статья,

¹⁴² Луцкий А. Л. Экзистенциализм и японская литература: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.16 / АН СССР, Ин-т востоковедения. М., 1986. С. 54–56.

¹⁴³ Козловский Ю. Б. Философия экзистенциализма в современной Японии. М.: Наука. 1977. С. 26.

представляющая философию Хайдеггера¹⁴⁴. По словам исследователя, можно полагать, что в конце 1930-х гг. уже довольно широко распространился интерес к экзистенциализму среди корейских литераторов, так как в журнале «Инмун пёнгрон» («Критика гуманитарной науки») были опубликованы многочисленные статьи, посвященные экзистенциализму¹⁴⁵.

Если в 1930-х гг. имели место в основном представление экзистенциализма и его интерпретация, то с конца 1940-х гг. в кругах корейских литераторов происходило не только его изучение, но также и критика. Журнал «Шинчонзи» («Новый мир») в октябре 1948 г. опубликовал специальный выпуск, посвященный литературе Ж.-П. Сартра. Литературный критик Ким Донг Сок в своей статье, опубликованной в этом номере, критикует экзистенциализм Сартра за бегство от реальности, чрезмерную субъективность при решении действия, отсутствие принципа и нормы действия. Он пишет: «Я могу сравнить экзистенциалистов с буридановым ослом. Этот буриданов осел умирает от голода и отчаяния, не принимая окончательного решения, когда от него на левой и правой стороне на одинаковом расстоянии поставлены два одинаково соблазнительных угощения»¹⁴⁶. Ким Донг Сок имел критический взгляд на литературу, основанный на принципе социалистического реализма. Тем не менее вышеприведенная его критика экзистенциализма показывает, что у него было достаточно глубокое понимание неисторичности экзистенциализма, отдельного от его соцреалистического взгляда¹⁴⁷. В том же номере журнала Янг Бёнг Шик представил анализ философского мышления Сартра и его трудов «Бытие и Ничто», «Тошнота», «Грязными руками» и т. д.¹⁴⁸ Пак Ин Хван также представил историю формирования европейских литературных течений не только в период после Первой мировой войны (дадаизм,

¹⁴⁴ Lee Dae-young. Hanguk jeonhu siljonjuui soseol yeongu [Research of Korean postwar existentialist novels]. Seoul: Kookhakjaryowon Publ., 1998. P. 38.

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Kim Dong-suk. Siljonjuui bipan [Critic on existentialism]. // Shincheonji. Oct. 1948. P. 76.

¹⁴⁷ Lee Dae-young. Op. cit. P. 40.

¹⁴⁸ Yang Byung Shik. Saleuteuleuui sasang-gwa geuui jagpum [Ideas and works of Sartre] // Shincheonji. 1948. Oct. P. 82–86.

сюрреализм), но также в период после Второй мировой войны (экзистенциализм – в частности, произведения Сартра «Тошнота», «Стена», «Грязными руками»)¹⁴⁹. Пьеса Сартра «Грязными руками» была представлена и в других литературных журналах того периода, что удостоверяет существование достаточно большого интереса к сартровскому экзистенциализму среди корейских литераторов¹⁵⁰.

Не только отношение к экзистенциализму с интересом, но и критический подход к произведениям Сартра корейскими литераторами 1940-х гг. послужили достаточной теоретической почвой для возникновения экзистенциальных вопросов в литературных произведениях Южной Кореи после окончания Корейской войны. Строго говоря, литература Южной Кореи послевоенного периода не имеет прямой связи с европейской экзистенциальной философией, сложившейся в конце XIX – начале XX в., тем не менее молодое поколение южнокорейских интеллектуалов, пережившее трагедию войны, воспринимало свои обстоятельства послевоенного времени как подобные ситуации западного мира после Второй мировой войны и сформировало подобное же литературное течение, в котором поднимаются экзистенциальные вопросы.

В героях литературных произведений Сон Чанг Сопа проявляется безразличное отношение к своей жизни. Они чувствуют глубокую апатию и бессмысленность всего окружающего. Такой нигилистический образ героев имеет связь с непростым опытом жизни автора, пережившего период резких социальных перемен, таких как освобождение Кореи и война, в ходе которых несколько раз значительно изменялась система ценностей¹⁵¹. Тем не менее в своих произведениях автор все-таки пытается найти возможность спасения человека через осознание отрицательного характера в образах его героев. Выявление такого рода отрицательности, как страдание и нигилистический образ жизни героев, в его

¹⁴⁹ Park In Hwan. Saleuteuleuui siljonjuui [Existentialism of Sartre] // Shincheonji. 1948. Oct. P. 87–95.

¹⁵⁰ Lee Dae-young. Op. cit. P. 40.

¹⁵¹ Kim Bung-ku. Jaggawa sahoe [Writer and society]. Seoul: Iljogak Publ., 1973. P. 297.

произведениях имеет парадоксальную функцию – подчеркнуть важность положительной ценности жизни¹⁵².

Герой романа Сон Чанг Сопа «Саёнги» («Запись о мертвых узах») (1953) Донг Шик живет в аномальном бессилии после освобождения страны. В его жизни царят отрицательные чувства: тревога, гнев, страх и апатия. До освобождения страны его семья владела своей землей, а после освобождения коммунисты убили его отца, а сам Донг Шик оказался в тюрьме. Чтобы спасти жизнь Донг Шика, его любимой девушке Чжонг Сук пришлось выйти замуж за Сон Кю, занимавшего высокий пост в организации местных коммунистов и являвшегося соперником Донг Шика в любви. После окончания Корейской войны Донг Шик случайно встречается с Чжонг Сук и узнаёт правду о случившейся истории. Однако он не упрекает Сон Кю, который к тому времени уже смертельно болен, а наоборот, ухаживает за ним и помогает жить его семье. Жизнь Донг Шика была исковеркана непреодолимой внешней силой: международной политикой, идеологической борьбой и войной, чей курс движения невозможно изменить силами одного индивида. Тем не менее, несмотря на безнадежность и отчаяние в этом абсурдном мире, в конце концов Донг Шик находит смысл своего существования через восстановление и утверждение моральных ценностей.

Образ бунтующего человека, не поддающегося отчаянию среди абсурдности мира, также выводится в произведении О Санг Вона. В его повести «Юе» («Отсрочка») (1955) показывается молодой студент, призванный в армию во время Корейской войны. После боя он попадает в плен, и его ждет казнь. Его враги дают ему шанс перейти на их сторону и тем самым спасти свою жизнь, но он отказывается от такого предложения и выбирает смерть. Другой солдат, выбывший из строя, случайно видит казнь пленных. Он остается один, а врагов много, при этом патронов у него почти не осталось. Если он решит бежать, то у него будет шанс выжить. Однако он выбирает смерть, решаясь противостоять врагам и пытаясь спасти пленных. В этой небольшой повести важно отметить

¹⁵² Bae Kyeong Yeol. *Hangug jeonhu siljonjuui soseol yeongu* [Research of Korean postwar existentialist novels]. Seoul: Taehaksa Publ., 2001. P. 107.

отношение героев к смерти. Смерть не страшит человека, когда он намерен утвердить своё существование не в качестве объекта, а как субъект, самостоятельно решающий свою собственную судьбу¹⁵³. Абсурдность и унижение человечности в ситуациях, описываемых в произведении О Санг Вона, встречаются с сопротивлением субъективного человека – его самостоятельное решение о собственной смерти является не убежищем от отчаяния, но подтверждением своей субъективности и человечности¹⁵⁴.

Чжан Ёнг Хак оценивается как писатель, противостоящий в своем творчестве эмпирической теории восприятия, придерживающейся поверхностного и predetermined объективными условиями отношения между сознанием и миром. По мнению исследователя Бэ Гёнг Ёла, в творчестве Чжан Ёнг Хака выявляется феноменологическая позиция писателя, согласно которой отдельный субъект воспринимает именно этот отдельный и конкретный объект¹⁵⁵. В его произведениях часто показываются герои, обреченные на патологическое состояние души, поскольку они никак не находят возможности приспособиться к абсурдности мира, их окружающего. О причине представления «ненормальных» героев в своих произведениях писатель написал в одном из своих эссе: «Я обычно изображаю человека, находящегося в тупиковом состоянии. Потому что мне кажется, современный мир сам пребывает в таком состоянии. Этому состоянию мира невозможно придумать никакого оправдания. Раньше было возможно оправдать себя, используя такие слова, как “судьба”, “Бог”, “обстановка” или “наследственность”, но причина несчастья человека в современном мире заключена в самом человеке. В этом смысле современный человек является свободным человеком и одновременно человеком, предосужденным прекратить быть человеком»¹⁵⁶.

¹⁵³ Ibid. P. 229.

¹⁵⁴ Ibid. P. 231.

¹⁵⁵ Ibid. P. 34.

¹⁵⁶ Chang Yong-hak. Bulmoui munhagpungto [Barren literary culture] // Sasanggye. 1965. Jul. P. 307.

В новелле Чжан Ёнг Хака «Хёндэы я» («Ночь современности») (1960) представляются экзистенциальные вопросы личности, находящейся на поле идеологической борьбы, происходившей во время и после Корейской войны. Герой новеллы Хён Су, интеллигентный житель Сеула, во время войны был насильно мобилизован коммунистами на уборку трупов. Увидев огромную гору трупов, облепленных личинками мух, он осознает свое бессилие перед насильственной мощью войны, ощущает бессмысленность существования человека и утрату его ценности в мире. Он падает в яму, наполненную трупами, но его не спасают, так как нельзя тратить время государства на пользу личности. Хён Су чудом выживает, выбирается из ямы и бежит на юг, однако там его арестовывают за шпионаж. Несмотря на то что Хён Су прожил всю свою жизнь в Сеуле, из-за отсутствия документов он не может доказать свое существование как оно есть. В судебном процессе он теряет дар речи, чувствуя отчуждение и одиночество. В современном мире человек в одиночку не может доказать свое существование, ему всегда нужны внешние доказательства: документ, справка, удостоверение, – для того чтобы общество узнавало и признавало его. Автор в своем произведении показывает абсурдность современного мира, в которой субъективная правда не может победить якобы объективный факт.

Итак, сложившиеся исторические обстоятельства в Южной Корее середины XX в., такие как неудача самостоятельного освобождения страны, разделение народа, безуспешная попытка наказать коллаборационистов и, в конце концов, трагедия Корейской войны, обернулись культурной травмой южнокорейского народа. Молодое поколение интеллектуалов Южной Кореи, испытывавшее острую потребность найти себя в беспорядке опрокинутой системы ценностей, произведенном культурной травмой, пыталось найти новый порядок миропонимания. Экзистенциальные вопросы в литературе Южной Кореи середины XX в. можно понять как попытку выстроить новую систему мировоззрения, объясняющего абсурдность и трагедию в новейшей истории Южной Кореи.

3.2. Экзистенциальные вопросы в произведениях изобразительного искусства Южной Кореи середины XX в.

Как было рассмотрено выше, после Корейской войны экзистенциализм в южнокорейском литературном процессе воспринимался как новое философское мировоззрение, посредством которого можно по-новому понять трагедию мира и его абсурдность, как они есть на самом деле. Наряду с этим понимание того, что человек имеет способность самостоятельного устройства своего существования через свободный выбор, т. е. признание субъективности свободной личности, дало шанс развивать новый взгляд на мироустройство южнокорейским интеллектуалам, находившимся в то время в состоянии полной опустошенности и бессмысленности жизни, т. е. в состоянии духовного кризиса, возникшего в результате трагического опыта Корейской войны. В духе экзистенциализма молодые интеллектуалы, особенно художники, активно воспроизводили в своих произведениях то, что они чувствовали во время и после войны, не останавливаясь на устаревшем понимании мира, основанном на идее его постоянного улучшения, и устаревших методах его выражения. Искусствовед Ли Иль сформулировал взаимосвязь между Корейской войной и новым течением в изобразительном искусстве Южной Кореи середины XX в. следующим образом: «Война была особенно значима для художественного мира, потому что она дала возможность корейским художникам покончить с поверхностным и устаревшим понятием современного искусства и самим творить современное искусство»¹⁵⁷.

В сфере изобразительного искусства Южной Кореи 1950-х гг. существовала жесткая иерархия. На вершине этой иерархии находились художники старшего поколения, сохранявшие консервативный академический стиль, который они усвоили, когда проходили обучение, пришедшееся на период японской оккупации. Они входили в жюри национальной выставки изобразительного искусства при

¹⁵⁷ Цит. по: Марков В. М. Искусство Республики Корея второй половины XX века: монография. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2002. С. 195.

поддержке правительства Республики Корея, носившей название «Гукчжон» и являвшейся в то время почти единственным путем к получению признания в качестве профессионального художника. Молодые художники, не соглашавшиеся с устаревшим направлением жюри «Гукчжон», создали новое течение в изобразительном искусстве, стилистика которого была близка к американскому абстрактному экспрессионизму (еще называемому «живописью действия») и французскому информализму (имеющему также названия «ташизм» или «лирическая абстракция»). С 1956 г. молодые южнокорейские художники начали формировать объединения, противостоящие авторитету «Гукчжон». Среди этих объединений сообщество «Хёндэмхёп» («Ассоциация современных художников») занимает особенно важное место, так как в южнокорейском искусствознании считается, что именно от «Хёндэмхёп» начинается южнокорейский «информель» – первое коллективное авангардное движение в истории современного искусства Южной Кореи.

Термин «информель» был создан французским теоретиком искусства Мишелем Тапье в 1950 г., для того чтобы определить новый стиль живописи парижских художников послевоенного периода – таких как Вольс, Дюбюффе, Фотрие и др. Художник Пак Со Бо говорит, что члены «Хёндэмхёп» узнали об информеле поздней осенью 1958 г., однако, согласно исследованиям Пак Паранга и Чжонг Мужонга, этот термин в Южной Корее впервые появился в марте 1956 г. в газетных статьях, в которых содержался обзор международных тенденций в современном искусстве¹⁵⁸. Кроме того, в японском журнале «Мизьэ» в декабре 1956 г. была опубликована статья Тапье «Необходимость Другой эстетики», в которой говорилось об информеле, и эта статья, возможно, была представлена деятелям изобразительного искусства в Южной Корее, поскольку в середине XX в. немало южнокорейских интеллектуалов, получивших образование во время

¹⁵⁸ Park Parang. 1950nyeondae aengpoleumel undong-gwa bang-geuntaeg: Hyeondaemihyeob-eul jungsim-eulo [Bang Keun Taek and Modern Artist Association : Reconsidering on Informel movement in the 1950s] // The Misulsa hakbo: Reviews on the Art history. 2010. Vol. 35. P. 347.; Chung Moojeong. Chusangpyohyeonjuuiwa hangug aengpoleumel [Abstract Expressionism and South Korean Informalism]. // Misulsa Yeongu [Journal of Art History]. Vol. 15. 2001. P. 254–255.

японской оккупации, умело читать на японском языке. Кроме того, эта статья Тапье была переведена на корейский язык и опубликована в марте 1958 г. в журнале «Шинмисуль» («Новое изобразительное искусство»). Поэтому до осени 1958 г. понятие об информеле уже существовало среди южнокорейских художников¹⁵⁹. Тем не менее из-за сложности теории Тапье, из-за нехватки информации в послевоенных обстоятельствах Южной Кореи, выходит, что молодым корейским художникам почти невозможно было сразу уяснить смысл информеля. По мнению исследователя Пак Паранга, критическая и теоретическая деятельность Бан Гын Тхэка, имевшего в то время довольно глубокое и систематическое представление о современном искусстве Запада, полученное благодаря чтению американских и японских журналов, играла существенную роль в распространении практического знания об информеле среди художников «Хёндэмхёп»¹⁶⁰.

Молодые художники «Хёндэмхёп» с энтузиазмом восприняли смысл эстетики информеля. Это стало возможно, по словам искусствоведа Ли Иль, потому что в историческом контексте корейские художники, пережившие военные годы в своей юности, имели опыт, сходный с опытом западных художников, ставших свидетелями ужасов Второй мировой войны¹⁶¹. Поэтому южнокорейские художники могли сопереживать творчеству западных художников послевоенного периода, несмотря на то что их культурные традиции кардинально отличались от корейских. Деформированность и грубость в визуальных чертах произведений информеля оказались привлекательными для молодых корейских художников, поскольку это было «искусство восклицания и искусство экзистенциализма, отправляющего все человечество назад, в их начало»¹⁶². Одновременно, как и у информеля в Европе, главная особенность корейского информеля заключается в

¹⁵⁹ Chung Moojeong. Op. cit. P. 255.

¹⁶⁰ Park Parang. Op. cit. P. 363–367.

¹⁶¹ Lee Il. Contemporary Korean Art Born of Liberation and War // Koreana. Korean Art & Culture. 1995. Vol. 9. No. 1. (Spring). P. 31.

¹⁶² Ibid. P. 32.

выявлении воли противостояния абсурду мира и отчаянному положению, в котором молодые художники оказались вне свободного волеизъявления. В манифесте объединения «Бёкдонгъин» («Товарищество “Стена”»), опубликованном в 1960 г., четко прослеживается этот замысел: «Действительность стоит перед нами как холодная стена. У нас, переживших войну в юности, не найдется другой вины, кроме нашей молодости. <...> Просто была война. Она вызывала лишь безысходное отчаяние и протест в наших душах, которые были замучены нищетой, жаждой и голодом. <...> Утверждаем, что мы не собираемся защищать себя, указывая на ошибки предыдущего поколения, и спрашивать с них, ссылаясь на историческую ответственность. Все нормально, как оно есть. Сейчас самое время действовать. Мы — действуем. Требуем дать нам свободу действия, творения и создания!»¹⁶³

Художник Пак Со Бо был одним из активных участников движения молодых южнокорейских художников, принявших информель. До участия Бан Гын Тхэка в «Хёндэмихёп», т. е. до конца 1957 г., он работал в фигуративном стиле. В его произведениях, таких как «Дорога» (рис. 44) и «Два человека» (рис. 45), представленных на второй выставке «Хёндэмихёп», открывшейся в декабре 1957 г., можно наблюдать упрощенные и геометризированные фигуры. Однако стоит отметить, что в его «Автопортрете» (рис. 46), представленном на той же самой выставке, можно увидеть предпосылки перехода творческого стиля художника от фигуративности к информелю. Как и в произведениях Фотрие и Дюбюффе, на поверхности этой работы Пак Со Бо присутствует грубая фактура, напоминающая поверхность глиняной стены, являющейся символом насилия или примитивной жизненной силы. Тем не менее техника, использованная в работе Пак Со Бо, отличается от «От Пат». Вместо накладывания густого теста смешанных материалов, художник снимал слои краски хозяйственным мылом и точильным камнем, для того чтобы поверхность картины становилась шершавой и появились царапины. Темный, тусклый тон и поврежденная поверхность

¹⁶³ Oh Sang Ghil (ed.) Hangughyeondaemisul dasi ilg-gi IV [Re-reading contemporary Korean art IV]. Vol. 1. Seoul: ICAS, 2004. P. 395–397.

живописного полотна передают атмосферу безысходности послевоенного периода. Голова художника теряет форму и оставляет лишь темно-коричневое пятно. Рыба (или рампа?), поставленная рядом с головой, тоже теряет конкретность и превращается в некий неясный элемент из линии, точки и пятна. После этого автопортрета Пак Со Бо с конца 1957 г. начал создавать произведения, в которых совсем исчезла форма.

В работе Пак Со Бо «Живопись № 1» (рис. 47) можно увидеть сплошные пятна красок и следы техники не только размывания поверхности, а еще капания и разбрызгивания красок, напоминающие работы Дж. Поллока. На темно-синем фоне холста проступают геометрические формы, которые были характерны для раннего этапа творчества художника, однако эти геометрические формы покрывает тонкая черная сетка, а также красные, голубые, оранжевые и желтые пятна. В «Живописи № 2» (рис. 48) используется та же техника и те же приемы: тонкая черная сетка, сделанная разбрызгиванием краски, покрывает геометрические формы. В «Живописи № 3» (рис. 49) и особенно в «Живописи № 4» (рис. 50) присутствует небольшое отличие от двух предыдущих работ: увеличенный размер пятен почти разрушает геометрическую структуру фона, а также струйки красок покрывают поверхность картин.

Очевидно, что в этой серии живописи информеля Пак Со Бо использовал различные новые техники, заимствованные у «живописи движения» Поллока, для того чтобы уничтожить геометрические формы, которыми он занимался раньше. Использование этих новых техник живописи в таком контексте можно интерпретировать как брошенный вызов устаревшей системе ценностей, препятствующей установлению новых начал южнокорейского изобразительного искусства послевоенного периода. Такой эстетический бунт и уничтожающий жест в работе Пак Со Бо против существующего порядка ценностных сущностей, таких как традиция, гармония и рационализм, можно понять в сходном контексте, в котором находится творчество западных художников послевоенного периода¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Chung Moojeong. Abstract Expressionism, Art Informel, and Modern Korean Art, 1945-1965: doct. dis. N. Y.: City University of New York, 2000. P. 206.

Художник говорит, что «корейский “информель” начался как восстание против обанкротившихся ценностей истеблишмента. <...> Это было искусство, в котором художники искали подтверждения их жестокого существования после уничтожения и отказа от всех устаревших ценностей»¹⁶⁵. Кроме того, он говорит о духовной мотивации своего информельного творчества, о том, что его «произведения, называемые “информель” были созданы в духе саморазрушения человека, находящегося в мрачном состоянии, в которое его привели массовая гибель, абсурд, забота и одиночество, в котором будущего не видно»¹⁶⁶. В этом высказывании мы опять-таки можем увидеть экзистенциальный взгляд художника, сформированный через опыт войны.

Как и Пак Со Бо, художник Ким Чанг Ёль, участвовавший в «Хёндэмхёп», тоже показывает в своих произведениях травму войны. В отличие от Пак Со Бо, уклонившегося от мобилизации, Ким Чанг Ёль на фронте своими глазами свидетельствовал ужасную реальность войны, полную крови и слизи, вышедших из раздавленной человеческой плоти. Он потерял 15-летнюю младшую сестру и больше половины своих друзей во время войны. В одном газетном интервью он говорил об опыте войны и психической травме, выразившейся в его творчестве: «Когда началась Корейская война, мне был 21 год. Я был взят как “доброволец”, и недалеко от границы Чхунчхондо я видел всякие ужасы. Текла кровь, вываливались внутренние органы... Представляете себе трупы со слизью? К счастью, я смог убежать...»¹⁶⁷ Художник сначала работал в духе информеля — с конца 1950-х до середины 1960-х гг.; потом, с 70-х гг., начал рисовать в гиперреалистичном стиле образы капель воды на холсте (рис. 51). Литературный

¹⁶⁵ Ibid. P. 209.

¹⁶⁶ Lee Kyung-Sung, Park Seo-Bo. 1950nyeondaewi hangugmisul [Korean Art in the 1950s] // Hangughyeondaemisuljeonjib [Korean Contemporary Art]. Vol. 20. The Hankook Ilbo Publ., 1979. P. 91.

¹⁶⁷ Gimchang-yeol hwabaeg, 30nyeongan mulbang-ulman geulin kkadalg [Painter Kim Tschang-Yeul, why he painted water drops over 30 years] [Электронный ресурс] // Kyunghyang Shinmun [Kyunghyang Newspaper]. URL: http://news.khan.co.kr/kh_news/khan_art_view.html?artid=200409301721391&code=960202#csidx0912a0f88f8bf7394c7319fe2558a70 (дата обращения: 05.10.2016).

критик Ли Кёнг Су констатирует, что «образ капель воды в произведениях Ким Чанг Ёля берет свое начало от раны»¹⁶⁸. В картине художника 1965 г. «Обряд» (рис. 52) показывается сильно поцарапанная поверхность, выглядящая как поверхность металлической пластины, прошедшей поле, где происходила жестокая битва. Не только царапины, но еще маленькие кружки, напоминающие пробоины от пуль, покрывают всю поверхность, кроме верхней части картины, где находятся красные, зеленые и белые четырехугольники. В целом эта работа художника выглядит так, словно эти геометрические формы стоят перед натиском хаотического насилия, способным уничтожить все рациональные ценности ужасом войны. Из маленьких круглых изображений, напоминающих пробоины от пуль, выходит белая слизь, как в произведении «Явление» (рис. 53). Эти капли слизи потом превращаются в капли воды в его работах с начала 70-х гг.

Художник учился в Нью-Йорке с 1966 по 1969 г. по приглашению фонда Рокфеллера, тем не менее жизнь в мировом центре искусства происходила в мучениях. Он описывает этот период такими словами: «Я ничего не мог делать, только громко плакать или молиться <...> Моя жизнь в Нью-Йорке была трудна, почти как во время Корейской войны. На войне я видел много трупов и трагедию, а неумолимая мода в сфере нью-йоркского искусства заставляла меня чувствовать только свое ничтожество, словно я был мизерный азиат, придавленный огромной скалой. Это было как продолжение состояния сонного паралича. В то время в Нью-Йорке поп-арт переживал свое золотое время. Там ничего не могло существовать, кроме поп-арта. <...> Мое отчаяние было сильнее, чем все мучения и горе, которое я чувствовал во время Корейской войны. Перед холодным и машинизированным современным обществом я потерял свою ориентацию и ничего не мог делать, кроме как чувствовать одиночество»¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Цит. по: Yu Jin-sang. Eoduun sangcheoeseo tumyeonghan gippeum-eulo [From Dark Scar to Transparent Pleasure] // Art in Culture. 2004. Vol. 5. No. 2. P. 67.

¹⁶⁹ Kim Tschang-yeol. Memory / персональный сайт [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kimtschang-yeul.com/html/memory.asp> (дата обращения: 06.10.2016).

Его одиночество и отчаяние в ситуации отчуждения от нью-йоркского арт-мира, возможно, нашли свое отражение в серии работ художника без названия, созданных в конце 1960-х гг. (рис. 54, 55). В этой серии Ким Чанг Ёль изображает сложную форму, напоминающую расщепляющуюся клетку. Эта форма, составленная из нескольких окружностей, выглядит, как будто она преисполнена безграничных возможностей. Тем не менее она изолирована от внешней окружающей среды многослойной «шкурой», окружающей ее. Это выглядит, как будто «шкура» ограничивает свободное движение и расщепление клетки, подавляя её будущие возможности. В произведениях «Явление» (рис. 56) и «Обряд жертвоприношения» (рис. 57), созданных после этой серии не поименованных работ, показана слизь, вытесняемая из тонкой щели между геометрическими формами, ограничивающими свободное вытекание слизи.

Что касается одиночества и отчуждения, то среди участников «Хёндэмихёп» Ха Ин Ду является одним из наиболее заметных художников, отразивших эту тему. Из-за заикания, проявившегося в юном возрасте, у него был интровертный характер, он постепенно становился все более замкнутым человеком, и у него даже появились симптомы социофобии¹⁷⁰. Многие художники мучаются от обостренной чувствительности и сентиментальности, а в случае Ха Ин Ду все было еще серьезнее. Он постоянно страдал от страха из-за возможности призыва в армию, и этот тревожный невроз вынуждал художника вести отшельнический образ жизни¹⁷¹. В 1954 г. его задержали на улице и отправили в армию, но он смог уклониться от призыва из-за болезни легких. В 1960 г. художник был осужден южнокорейским судом за то, что позволял ночевать у себя своему другу, нелегально перешедшему из Северной Кореи, — его приговорили к 6 месяцам лишения свободы и 2 годам условного осуждения. Из-за приговора он потерял

¹⁷⁰ Ha In-doo. Jigeum i sungan-e: Ha In-doo yesulsusangjib [At This Moment: A Collection of Awarded Essays of Ha In-doo]. Seoul: Wooam Publ., 1983. P. 229.

¹⁷¹ Kim Kyung-eyun. Ha In-dooui chogi jagpumseggye yeongu: Monyumentallitiwa otomatijeum-ui chuguleul jungsim-eulo [In Pursuit of Monumentality and Automatism: The oeuvre of Ha In-doo] // Hanguggeunhyeondaemisulsahag [Journal of Korean Modern and Contemporary Art History]. 2014. Vol. 28. P. 11.

работу школьного учителя, у него начались паническое расстройство и депрессия. После этого события он еще 16 лет продолжал отшельническую жизнь.

С 1957 г. он вместе с другими молодыми художниками «Хёндэмихёп» занимался абстрактной живописью в духе «информель». Экспериментальная живопись участников «Хёндэмихёп» не смогла привлечь внимание публики, не понимавшей абстрактного искусства. А Ха Ин Ду больше всех страдал от такого непонимания. Потом в одном из своих очерков он вспоминал о своих работах 50-х гг. следующее: «Тогдашние мои картины, даже и мне кажется, мазня желтого цвета. В этой мазне был не только желтый, в ней смешивались все цвета. Под эгидой “горячей абстракции” (информель) я выташнивал накопленную досаду, проклятие и злобу на свои картины»¹⁷². Художник Ким Чанг Ёль тоже оставил высказывание о работах Ха Ин Ду 50-х гг.: «Ха Ин Ду – крик сумасшедшего. Барахтание. Не только из-за того, что он слишком хорошо знает, а еще из-за своей слишком тонкой чувствительности он несет в себе все страдание современности. <...> Когда этот первобытный плач кристаллизуется в эстетической форме, этот художник возвысится. Не как сумасшедший, а как Геракл»¹⁷³.

Глядя на работу «Живопись» (рис. 58), созданную в 1958 г., мы можем догадаться, как выглядели другие произведения художника. По его собственным словам, «желтая мазня, смешение всех цветов» — это произведение состоит из желтого фона и цветового вихря в правой верхней части. Контраст между спокойным желтым фоном и динамичным цветовым вихрем усиливает напряженность всей композиции картины. Цветовой вихрь, сотворенный сильным мазком кисти, выявляет эмоциональную энергию художника, страдавшего от душевной нестабильности и изолировавшего себя от людей на долгое время. Абстрактный цветовой вихрь выглядит как дырка на стене или на груди самого художника, и через нее можно увидеть пляжный пейзаж, который ассоциируется с символом свободы.

¹⁷² Ha In-doo. Dangsins aiwa nae aiga uli ai ttaelyeoyo [Your Kid and My Kid Hit Our Kid: A Collection of Essays of Ha In-Doo]. Seoul: Hanireum Publ., 1993. P. 67.

¹⁷³ Ibid. P. 202.

К большому сожалению, информельная живопись Ха Ин Ду, как и многие произведения художников «Хёндэмхёп» 50-60-х гг., почти не сохранилась. Художник объясняет причину в своем очерке: «После выставок остались 3-4 метровых холста, напоминающих сгоревшие остатки. Когда привезли на грузовике произведения в выставочный зал, мое сердце всколыхнулось от надежды и гордости, как будто я стал отважным воином, отправляющимся в путь. Однако после того как опустился занавес, эти огромные произведения остались как большой хлам, с которым трудно справляться. Девать их было некуда. <...> В конце концов они гнили на крыше курятника моей старшей сестры или выветривались у стены дома, где я жил, снимая комнату. Как моя молодость опалилась среди праха войны и переварилась среди раскаяния и разочарования, так и мои картины тоже переварилась и сгнили»¹⁷⁴.

Несмотря на то что информельных произведений Ха Ин Ду конца 50-х — начала 60-х гг. почти не осталось, сохранившиеся его произведения, в частности «Автопортрет» (рис. 59) и «Мать и сын» (рис. 60), показывающие полуабстрактную фигуративность, дают возможность угадать живописную манеру раннего творчества художника. Толстые и четкие линии, разделяющие геометризированные части человеческого тела, указывают на сходство с аналитическим кубизмом. Тем не менее в композиции его картин выявляется в большей мере интуитивность, чем аналитика. Возможно, это потому, что на раннем этапе творчества Ха Ин Ду находился под сильным влиянием Сезанна: «Сезанн открыл мне глаза на правильную живопись. Его живописный подвиг для меня не отличался от Евангелия для катехумена»¹⁷⁵. Ха Ин Ду также написал следующие слова после того как он посетил выставку Генри Мура: «Абстрактная символика всегда сильнее конкретного объяснения. Это есть истина не только в пластическом искусстве, а вообще в любом другом искусстве. Абсолютный реализм или натурализм могут существовать только в чистом объективизме, в

¹⁷⁴ Ibid. P. 128.

¹⁷⁵ Ha In-doo. Jigeum i sungan-e: Ha In-doo yesulsusangjib [At This Moment: A Collection of Awarded Essays of Ha In-doo]. P. 63

котором ликвидирована личность. Чистый объективизм является лишь словом, а такому в самом деле невозможно существовать. Вряд ли возможно создать искусство на основе объективизма без личности»¹⁷⁶. В этих словах художника можно найти след живописного принципа Сезанна, противостоявшего объективному натурализму и подчеркивавшего важность субъективного взгляда для воссоздания сущностного образа мира.

В начале 1960-х гг. участники «Хёндэмихёп», активно протестовавшие против коррумпированной власти «Гукчжон», нашли своих единомышленников. 1 октября 1960 г. группа молодых художников «Бёкдонгын» выставила свои панно на внешней стене дворца Токсугун, находящегося рядом с дворцом Кёнбоккун, где проходила 9-я выставка «Гукчжон». Они планировали этот показ картин на открытом воздухе как эстетический бунт против коррумпированности конкурса «Гукчжон» и его жюри, принуждавшего молодых художников придерживаться академического стиля, не подходящего к действительности послевоенного периода Южной Кореи. Через четыре дня группа молодых художников «Юкспинёнмихёп» («Ассоциация художников 60-го года») присоединилась к этому движению уличного показа картин. Искусствовед О Кванг Су оценивает эту «настенную выставку» не просто как уличный показ картин, а как событие, в котором молодые художники смогли выразить свое экзистенциальное сознание, свой взгляд на бытие художника, неотделимое от бытия своего произведения¹⁷⁷. Манифест «Юкспинёнмихёпа» выражает отчаяние из-за деспотизма старшего поколения и требование свободы творчества, не ограничивающегося существующей традицией: «В состоянии отчаяния, называемом современность, мы ищем новый прорыв на улице. Возможно, кто-то придерется к этому как к ошибке, заблуждению или риску. Тем не менее это неотвратимо, поскольку свободное дыхание есть наша натура. В натуре мы отрицаем порядок — весь существующий застойный и разложившийся порядок. <...> Мы станем бунтарями

¹⁷⁶ Ibid. P. 268.

¹⁷⁷ Oh Kwang-soo. Youn Myung-ro: byeog-eseo eollejis ihukkaji [Youn Myung-ro: From Walls to Ollejit] // Johyeong [Form]. 1991. No. 14. P. 14.

нашего времени. <...> мы будем рисковать, отрицая все существующие ценности и обвиняя противоречивый существующий порядок»¹⁷⁸. Художник Юн Мёнг Ро участвовал на этой «настенной выставке», когда еще был студентом Сеульского государственного университета.

Ранние произведения Юн Мёнг Ро, как и работы многих других южнокорейских художников конца 50-х — начала 60-х гг., имеют темную и мрачную цветовую тональность. Его «Стена В» (рис. 61) была создана по мотивам одноименной экзистенциальной новеллы Сартра. На картине можно увидеть не только толстые слои материалов, но также следы сильных, экспрессивных мазков кисти художника, характерных для живописи информеля. Тем не менее, в этом произведении художник еще не полностью отбросил фигуративность. Следы мазков оставляют на холсте неясную форму, напоминающую образы трех героев новеллы Сартра, ждущих смертной казни в отчаянных обстоятельствах. Из-за страха перед собственной смертью их лица и бюсты показываются как сравнимые с образом самой смерти. Темные, тусклые и неопределенные формы на картине дают возможность различной интерпретации произведения. Может быть, в этом панно показывается лицо только одного героя — Пабло Иббieta, неожиданно выжившего по иронии судьбы и абсурдности мира и неудержимо хохочущего до слез. При этом смерть в образе черного скелета всегда стоит рядом и постоянно смотрит на него. Экзистенциальное понятие человеческой смерти, жизни и абсурдности мира в произведениях экзистенциальных писателей, таких как Ницше, Сартр и Камю, оказало существенное влияние на развитие творчества Юн Мёнг Ро. В одном из интервью художник признавал, что его произведения 50-60-х гг. были созданы под сильным влиянием экзистенциализма. Художник добавил, что «в то время тот, кто не знал об экзистенциализме, вообще не считался студентом»¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Oh Sang Ghil (ed.) Op. cit. P. 405.

¹⁷⁹ Oh Sang Ghil (Ed.) Hangughyeondaemisul dasi ilg-gi IV [Re-reading contemporary Korean art IV]. Vol. 3. Seoul: ICAS, 2004. P. 193.

Лицо человека, находящегося в отчаянных и абсурдных обстоятельствах, более откровенно выявляется в произведении «Татуировка 64-1» (рис. 62). Эта живопись, созданная в духе информеля, имеет, однако, заранее спланированную симметричную композицию. Художник в этом произведении решительно показывает замученное человеческое лицо с широко открытым ртом, как будто человек кричит от гнева или мучения от своей экзистенции в абсурдном мире. Вместе с толстым слоем материи и контрастными и «кричащими» цветами, эта картина передает напряженную энергию молодого художника, преисполненного воли противостоять неуклюжести коррумпированного художественного мира старшего поколения и создать свое собственное будущее, не опираясь на какие бы то ни было установленные институты и власть. С середины 1960-х гг. информельное движение в Южной Корее постепенно потеряло активность, и группы молодых художников, занимавшиеся информельным искусством с конца 50-х — начала 60-х гг., расформировались.

Юн Мёнг Ро с 1965 г. активно занимался гравюрой как способом поиска новых форм творческого выражения. В серии работ «Линейки» (рис. 63, 64), созданной в этот период, художник изображает рассыпающиеся металлические линейки. Тему этой серии он объясняет так: «Линейка символизирует порядок, норму и принцип между людьми. По моему спекулятивному мнению, в наше время такая норма и принцип между людьми теряют смысл и разрушается порядок. Поэтому я взял линейку как тему своей работы. Я блуждал перед неопределенным образом, похожим на проржавевшую и рассыпающуюся железную линейку»¹⁸⁰. Эти линейки одновременно имеют две разные части: ровную, на которой прочитывается шкала, и неровную часть, которая рассыпается. Такой образ двусторонних линеек символизирует мирознание, имеющее не только рациональную и научную основу, но одновременно и нечто иррациональное и даже абсурдное. Художник своим экзистенциальным опытом чувствовал усиление последнего и выражал это в своих произведениях. Со второй

¹⁸⁰ Oh Kwang-soo. Op. cit. P. 16–17.

половины 70-х гг. художник обращает внимание на случайный эффект трещины, возникший в процессе создания серии работ «Линейки», и начинает новую серию «Трещины» (рис. 65), в которой материализуется тревожное ощущение и озабоченность, которые наблюдаются ещё в его работах 50-60-х гг.

Южнокорейские скульпторы середины XX в. тоже прилагали усилия для того, чтобы обновить методы выражения в скульптурных произведениях. В скульптурах первой половины 1950-х гг. господствует типично академический стиль, в котором важной считается натуралистическая репрезентация человеческой фигуры. Большинство произведений того времени было сделано из гипса или дерева, а главной техникой были литьё или резьба. Тем не менее со второй половины 50-х гг. вместе с подъемом «горячей абстракции», т. е. информеля в живописи, в скульптуре тоже стало распространяться абстрактное выражение с такой новой техникой, как сварка металлических материалов¹⁸¹.

Главная причина изменения стилистики скульптурных произведений в Южной Корее конца 50-х — начала 60-х гг. заключается в уже отмечавшихся обстоятельствах. Скульптор Пак Джонг Бэ говорит об этом так: «Вещество предшествует существованию. <...> В западной долине горы Увау, где находилась скульптурная мастерская университета Хонгик, были остатки сломанных военных машин. Каждый раз, когда я работал над произведениями, используя железо от этих остатков, я вспоминал травму войны и глубоко думал о смысле силы разрушения. Это противоречит распространенным словам о том, что развитие современной технологии является инструментом современной скульптуры»¹⁸². Слова «Вещество предшествует существованию» являются переделкой известного экзистенциального тезиса Ж.-П. Сартра: «Существование предшествует сущности». В этих словах скульптора можно угадать его знакомство с экзистенциализмом Сартра, а также то, что он сам имел мировоззрение, которым «руководил» экзистенциализм.

¹⁸¹ Kim Yi-soon. Jeonhuui yongjeobjogag [Postwar Welded Sculpture]: Ph.D thesis. Hong-ik University, 2002. P. 105–106.

¹⁸² Ibid. P. 159.

Пак Джонг Бэ воплощал тему страдания, страха и ужаса войны, используя непредсказуемый и случайный эффект, создаваемый самими материалами, когда художник раскаляет или сваривает железо. Критик Ли Гу Ёл отмечает в статье о скульптуре Пак Джонг Бэ, что его произведение «имеет дырки и содержит проволоку, напоминающую распущенные волосы, а также круглую форму структуры, от которой исходит негативная энергия»¹⁸³. Такое ощущение возникает от неопределенности органической формы, напоминающей оторванную часть человеческого тела или его внутренние органы, автоматически ассоциирующиеся с физической болью и смертью. Произведение «Источник истории» (рис. 66) отчетливо выявляет такое свойство скульптуры Пак Джонг Бэ 60-х гг. Вертикально расположенные небольшие отверстия выглядят так, как будто вырвались из тела отдельные кости спинного хребта. В левой и правой частях скульптуры можно видеть грубые следы насильственного разрывания, и в этих следах видна ровная и длинная проволока в форме ребер. Неровная поверхность скульптуры с маленькими дырочками напоминает подгнившую кожу мертвого человеческого тела. Такие пластические признаки произведения Пак Джонг Бэ можно понять как метафору смерти и страдания людей, свидетелем которых он сам был во время Корейской войны, будучи тогда лишь 15-летним подростком. Опыт войны и страх разрушения остались в сознании не только Пак Джонг Бэ, но и других южнокорейских художников и скульпторов, работавших в 50-60-х гг., как кошмарная травма¹⁸⁴.

Скульптор Сонг Енг Су в произведении «Страх к ядру» (рис. 67) прямо выражает беспокойство и страх перед возможностью неожиданной смерти от использования ядерного оружия в абсурдных обстоятельствах – таких, как холодная война. Остроконечная крючкообразная форма, ассоциируясь с неотвратимым насилием, и лучи, исходящие из шарообразной формы,

¹⁸³ Lee Ku-yeol. Yeol-uichan tamguyog – jeihoe wonhyeonghoe jogagjeon [The will of research with full of enthusiasm – 2nd sculpture exhibition of Wonhyenghoe group] // Gyeonghyangsinmun [Kyunghyang Newspaper]. 1964. 25 Nov. P. 5.

¹⁸⁴ Choi Tae-man. Hanguk hyeondaejogagsa yeongu [Research on Korean Contemporary Sculpture]. Paju: Art Books Publ., 2007. P. 304.

представляющие взрывающуюся атомную бомбу, соединены и поставлены на пьедестал, образ которого напоминает ядерную боеголовку. «Произведение 59-2» (рис. 68), созданное в том же году, представляет сходный образ, только без взрывающегося ядра. Шершавая поверхность острой крючкообразной части скульптуры усиливает ощущение насилия и страха.

В произведении «Распятие» (рис. 69) Христос – это не божественное существо, а человек, страдающий от физической боли. Для того чтобы усилить это ощущение, Сонг Енг Су намеренно использует здесь грубую поверхность. Искривленные пальцы, тонкие руки и исхудавшее туловище Христа, сделанные сваркой тонкой проволоки, эффективно передают физические мучения человеческого тела Христа. Особенно выражение пальцев сравнимо с выражением пальцев Христа в «Распятии Христа» (рис. 70) Изенгеймского алтаря, созданного М. Грюневальдом, где выражается человеческое мучение Христа через искажение пропорций¹⁸⁵. В другом произведении – «Мученик» (рис. 71) – в телесном облике Христа больше абстрактности и искаженности, в результате чего усиливается выражение мучения. Обезглавленное, удлиненное и упрощенное человеческое тело гротескно и вызывает чувство беспокойства. Выпуклый его живот широко открыт и в нем различимы внутренние органы. Христос своей волей причастился страданию и умер, чтобы спасти человечество. Мучение и смерть в человеческом воплощении – смысл его экзистенции.

Выражение мучения через искажение и повреждение телесной формы присутствует в произведениях скульптора О Чжонг Ука. В 1960-х гг. О Чжонг Ук в основном работал над человеческой фигурой. Стараясь выявить экзистенциальные вопросы, он полагал, что это есть самое важное в творческой деятельности. Он заявлял в одном интервью: «Разве есть смысл в чем-то вне человеческого бытия? Например, в украшающей добавке к бытию? Если я могу выразить его (человеческое бытие. – *Ли Х. С.*), то какая разница, в абстрактной или фигуративной форме? Это,

¹⁸⁵ Kim Yi-soon. Song-yeongsuui yongjeobjogag [Welded Sculpture of Song Yeongsu] // Hanguggeunhyeondaemisulsahag [Journal of Korean Modern and Contemporary Art History]. 2000. Vol. 8. P. 118.

естественно, будет какая-то надломленная, деформированная форма»¹⁸⁶. Такое представление о человеческом бытии, выражающемся через деформацию и повреждение человеческого тела, возможно, было приобретено через его фронтовой опыт в Корейской войне. Скульптор получил психологическую травму в бою: смерть его военного друга, спасшего ему жизнь и погибшего у него на глазах, оставила незаживающую рану в его душе. На протяжении всей оставшейся жизни О Чжонг Ук мучился чувством вины перед вместо него погибшим другом¹⁸⁷.

В его же скульптуре «Побежденный» (рис. 72) представлена не только искаженная человеческая фигура, а еще шероховатая фактура и трагический жест рук, закрывающих лицо, – все это выражает страдание и страх человека, заброшенного в мир абсурда, бесконечно вызывающий у него тревогу и отчаяние. Деформация фигуры человека и грубая фактура, наблюдающиеся в «Побежденном», усиливаются в других произведениях скульптора, созданных в начале 1960-х гг., таких как «Лжесвидетель» (рис. 73) и «Еретик» (рис. 74). «Лжесвидетель» представляет женский торс, у которого отсутствуют ноги и голова. Несмотря на изысканную линию и пропорциональную красоту женского туловища и рук, остаток вырванной шеи, выступающие суставы тонких пальцев и грубая поверхность усиливают трагизм и мучительное ощущение. «Еретик» тоже вызывает подобное чувство. В отличие от «Лжесвидетеля», «Еретик» – это целое тело, но оно является сильно искаженным. Несмотря на длинные волосы, широкие плечи и массивное телосложение, затруднительно определить пол изображаемой фигуры. Руки у нее слишком тонкие и длинные. По сравнению с массивностью тела и длиной рук, ноги выглядят слишком короткими и тонкими, чтобы поддерживать столь крупное тело. Из-за такой диспропорции положение «еретика» нестабильно и вызывает беспокойное недоумение. Грубо обработанная

¹⁸⁶ Цит. по: Kim Kwangho. 1960nyeondae hangug siljonjuuiwa hyeondaejogag: Oh Jongwoog jogag-eul jungsim-eulo [The Korean existentialism and modern sculptures in the 1960s: Focusing on the works of Oh Jongwook] // Misul-ilongwa hyenjang [The Journal of Art Theory & Practice]. 2011. Vol. 11. P. 89.

¹⁸⁷ Kim Yi-soon. Hangug yongjeobjogaggwa siljonjuui [Welded sculpture and existentialism in Korea] // Misulsayeongu [Journal of art history]. 2002. No 16. P. 410.

поверхность скульптуры напоминает кожу мертвого человека, подвергшуюся гниению, и это пробуждает сначала ассоциацию со смертью и страданием, а потом ощущение беспокойства и даже отвращения.

Такие ассоциации и ощущения, подвигающие к экзистенциальному вопрошанию, наблюдаются также в скульптурных работах Чхве Ман Лина. С конца 1950-х до середины 1960-х гг. им создана серия работ «Ева». В произведении «Ева 58-1» (рис. 75) экспрессивная выразительность преобладает над анатомической точностью. В грубой экспрессивности искаженной фигуры – растерянность человека, находящегося в эпохе, когда невозможно иметь уверенность в себе и своём миропонимании. Название произведения отсылает к библейскому сюжету, однако, по словам критика Чхве Тэ Мана, скульптор создавал это произведение не как образ опасной женщины, соблазнившей Адама преступить божественную заповедь, а как образ страдающего существа, рожденного в зловещую эпоху, обреченного на жестокую судьбу вроде проклятия первородного греха, т. е. образ обычного человека, подвергавшегося, как и сам художник, мучению, предрешенному трагизмом современной эпохи¹⁸⁸.

В скульптурном произведении «Ева 65-8» (рис. 76) экспрессивность усиливается. Женский торс без прочих частей тела словно был подвержен сильнейшей коррозии. Шершавая поверхность и торчащие обрубки тела ассоциируются со смертью, гниением и уничтожением. Кроме того, «Ева 65-8» запечатлевает не только отказ от объективной презентации красоты идеализированного тела, но и примитивную жизненную силу через свою форму, которая напоминает ископаемую или вулканическую породу. Скульптура Чхве Ман Лина, таким образом, показывает существование телесного фрагмента, вытерпевшего уничтожающую силу насилия, что, с точки зрения художника, удостоверяет поиск экзистенции человеческого естества, обреченного жить во враждебном ему мире.

¹⁸⁸ Choi Tae-man. Op. cit. P. 291.

Пластический стиль Чхве Ман Лина не совпадал со стилистикой корейского скульптурного искусства того времени, но этот новый язык скульптуры наглядно акцентировал экзистенциальные вопросы времени после Корейской войны. В его произведениях не только проступает энергия боли, отчаяния и разрушения, но также напоминает о себе жизненная сила, способная пройти насквозь эти экзистенциальные проблемы. Высказывалось мнение, что произведения Чхве Ман Лина созданы на основе его восточного философского понимания жизни и вселенной, чуждого дуалистическому мировоззрению, разделяющему мир на сущность и явления¹⁸⁹. Однако в экзистенциализме явление и сущность также не разделяются. Скорее всего, на формирование художественного стиля скульптора большее влияние оказало экзистенциальное мировоззрение, обусловленное опытом войны, нежели восточная философия.

Обобщая сказанное, можно прийти к выводу, что в южнокорейском изобразительном искусстве середины XX в. также наблюдаются близкие экзистенциализму вопросы, как это было в искусстве западных стран. Вероятно, причина здесь – сходный трагический опыт военного и послевоенного времени на уровне культурной травмы и распространение экзистенциализма в литературном творчестве через Японию. Экзистенциализм предлагал философский подход для осознания трагичности современного мира, в условиях которой общество оказалось помимо своей воли. Экзистенциальные вопросы, сформулированные интеллектуалами во время войны и в послевоенный период, было невозможно выразить на устаревшем языке изобразительного искусства Южной Кореи. Молодые художники, не соглашавшиеся с казавшимся беззаботным искусством старшего поколения, активно воспринимали стиль западного искусства – американский абстрактный экспрессионизм и европейский информель, возникший в подобных обстоятельствах духовного кризиса после Второй мировой войны. В этом процессе обновления пластического языка в изобразительном искусстве Южной Кореи особенно подчеркивались бунтарство и субъективность

¹⁸⁹Марков В. М. Указ. соч. С. 113.

художников молодого поколения, а также их озабоченность, отчаяние, страдание, страх, близость смерти, отчуждение, иррациональность и абсурдность мира – всё то, чем отяготил их трагический опыт, полученный в юном возрасте.

Глава 4

Экзистенциальные вопросы в изобразительном искусстве СССР середины XX в.

4.1. Культурная травма и распространение экзистенциальных вопросов в Советском Союзе в середине XX в.

П. Вайль и А. Генис в своей книге «60-е. Мир советского человека» описывают распространение экзистенциализма в советской интеллектуальной жизни 1960-х гг. и результат этого явления. По их словам, западная экзистенциальная философия оказала существенное влияние на сознание советских интеллигентов через сочинения Сэлинджера, Сартра, Камю, Кафки, Ануя, Голдинга, Кобо Абэ и фильмы Бергмана. Литературные произведения Сартра, Камю и Кафки пользовались огромным успехом в Советском Союзе¹⁹⁰. Причиной распространения экзистенциального сознания среди советских интеллигентов в 1960-х гг. (подобное явление было характерно не только для Запада, но наблюдалось также в Японии и Южной Корее), возможно, являются обстоятельства духовного кризиса в СССР, возникшего из-за культурной травмы советского народа, полученной в середине прошлого столетия.

Одна из культурных травм советского народа, подобно западным странам и Южной Корее, заключается в опыте войны, т. е. в трагедии Великой Отечественной войны. За период 1941–1945 гг. число погибших граждан СССР, по данным Федеральной службы государственной статистики, составило 24,9 млн человек¹⁹¹. Это количество погибших советских людей почти равняется числу погибших граждан всех европейских стран. Можно предположить, что страдание

¹⁹⁰ Вайль П. Л., Генис А. А. 60-е. Мир советского человека. М.: Новое лит. обозрение, 1998. С. 265.

¹⁹¹ Великая Отечественная война. Юбилейный статистический сборник / Росстат. М., 2015. С. 24.

и горе советского народа, подвергшегося столь огромной потере жизней близких, стимулировали распространение экзистенциальных вопросов в среде советской интеллигенции, как это было в западных странах. Тем не менее, возможно, большое число жертв войны в СССР понималось в другом контексте, отличающемся от восприятия на Западе. Беспрецедентное число погибших во Второй мировой войне воспринималось западным обществом как следствие крайнего техноцентризма и логоцентризма, присущих европейской духовной традиции Нового времени, т. е. как результат трагедии, причина которой находилась внутри самого общества. Однако огромные потери жизней граждан СССР воспринимались советским обществом как результат катастрофы, причина которой находится вовне. Такое восприятие, возможно, усилило осознание абсурдности мироустройства, характерное для экзистенциалистского мировоззрения, однако не давало шанса самокритике, способной перевернуть целую систему традиционных духовных ценностей. Поэтому опыт Великой Отечественной войны, вероятно, является весьма значимым, однако в то же время ограниченным фактором формирования культурной травмы советской интеллигенции, в отличие от Запада, где опыт войны стал ведущей причиной распространения экзистенциализма.

Другая, более существенная причина формирования культурной травмы и распространения экзистенциализма в Советском Союзе, возможно, заключена не в конкретном событии, а в длительном процессе сталинских репрессий, продолжавшемся с конца 1920-х до середины 1950-х гг. Точное число жертв этих репрессий подсчитать вряд ли вообще возможно. Однако лауреат Пулитцеровской премии Э. Эпплбаум, анализируя различные данные историков, пришла к выводу, что общее число прошедших через ужасы ГУЛАГа составляет 28,7 млн человек¹⁹². Условно считается, что из них погибли более 2,7 млн человек, однако никакие цифры не способны в полной мере отразить совокупное воздействие сталинских репрессий на жизнь детей и престарелых, оставшихся после ареста своих

¹⁹² Эпплбаум Э. ГУЛАГ. М.: АСТ: CORPUS, 2016. С. 575–576.

попечителей¹⁹³. Страдания советского народа в период сталинских репрессий невозможно достоверно оценить никакими цифрами. Поэтому и реабилитация, и возвращение из ГУЛАГа репрессированных интеллигентов, и распространение их свидетельств о систематическом унижении человеческого достоинства, в т. ч. «Один день Ивана Денисовича» А. И. Солженицына, имеют прямое отношение к осознанию пережитой культурной травмы и вниманию к экзистенциальной философии в среде советской интеллигенции. От многих при освобождении требовали подписать документы о неразглашении, однако не все на это соглашались. Советский историк-диссидентка Сусанна Печуро категорически отказалась подписывать: «Теперь вся моя оставшаяся жизнь будет посвящена только одному – рассказать всем, что у вас тут делается»¹⁹⁴. Разоблаченный истинный облик сталинского режима был совершенно не похож на общество, где существуют социальная справедливость, свобода мысли и равенство народа, – на общество, к устройению которого стремилась российская интеллигенция начиная с середины XIX в. Советское общество сталинской эпохи имело более сходства с абсолютной монархией при Николае I или даже с гитлеровской Германией, против которой Советский Союз боролся со всей силой¹⁹⁵. Обещанный путь к светлому будущему оказался ложным. Такой разрыв между идеологией и действительностью, возможно, привел значительный слой советской интеллигенции к осознанию абсурдности мира, перевернув десятилетиями складывавшееся мировоззрение и систему ценностей.

Реабилитация репрессированных и смягчение государственного контроля над духовной жизнью советских граждан после чтения секретного доклада Хрущевым «О культе личности и его последствиях» на XX съезде КПСС в 1956 г., привели советское общество к состоянию, получившему название «оттепель», когда произошла частичная реформа государственной политики в более

¹⁹³ Там же. С. 578–579.

¹⁹⁴ Там же. С. 515.

¹⁹⁵ Аронов А. А. «Оттепель» в истории отечественной культуры (50-е – 60-е гг. XX в.): монография. М.: Экон-Информ, 2008. С. 23.

гуманистическую сторону. Однако хрущевская оттепель не смогла осуществить полную либерализацию общественной жизни страны. Произошедший после отставки Хрущева ряд событий, в частности судебный процесс против писателей-диссидентов Ю. М. Даниэля и А. Д. Синявского в 1965 г., а также подавление «Пражской весны» в 1968 г. и ввод войск Варшавского договора в Чехословакию, потряс советских интеллигентов, питавших надежды на построение «социализма с человеческим лицом» – все эти надежды были погублены¹⁹⁶. Поэтому Н. Эйдельман называет оттепель эпохой великих надежд и великих разочарований¹⁹⁷. Такое разочарование в возможности улучшения гуманитарного климата страны, возможно, тоже сместило духовное состояние советских интеллигентов ближе к экзистенциализму.

Кроме того, стоит отметить, что распространение экзистенциального мировосприятия в Советском Союзе середины XX в. можно также объяснить существованием экзистенциальной традиции в русской литературной и философской культуре конца XIX – начала XX в. По мнению литературоведа С. Семеновой, экзистенциальное сознание в русской литературе проявляется в произведениях Ф. Тютчева, Ф. Достоевского, Л. Толстого, Л. Андреева, А. Белого и Ф. Сологуба¹⁹⁸. Подчеркивая важность понимания истории русской литературы XX в. как органической части общеевропейского культурного пространства, литературовед В. Заманская представляет список имен, дающий основание для реконструирования экзистенциальной парадигмы русско-европейской истории литературы XX века¹⁹⁹. В этот список включаются такие имена русских писателей середины XIX – начала XX в., как Ф. Тютчев, Л. Толстой, Ф. Достоевский, А. Белый, Л. Андреев, В. Маяковский, М. Цветаева, О. Мандельштам,

¹⁹⁶ Поселягин Н. Конец прекрасной эпохи: восприятие советскими интеллектуалами ввода советских войск в Чехословакию // Новое литературное обозрение. 2012. № 4. С. 427–439.

¹⁹⁷ Эйдельман Н. Я. Время, сулившее столько надежд // «Другое искусство» Москва 1956-76: к хронике художественной жизни. Т. 1 / сост. И. Алпатова, Л. Талочкин. М., 1991. С. 8.

¹⁹⁸ Семенова С. Г. Русская поэзия и проза 1920-1930-х годов. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 507.

¹⁹⁹ См.: Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 8.

А. Платонов, М. Горький, Ф. Сологуб, а также писатели русского зарубежья, такие как И. Бунин, В. Набоков, Г. Иванов.

Среди этих имен Ф. М. Достоевский своими произведениями оказал самое существенное влияние на формирование экзистенциальной традиции не только в русской литературе, но и в философии. Доктор философских наук М. Маслин пишет в статье для «Новой философской энциклопедии»: «Мировоззрение Достоевского — это философствование экзистенциального типа, философия человеческого существования»²⁰⁰.

В своей повести «Записки из подполья» Достоевский выражает через слова героя свою идею, противостоящую не только детерминизму, но также рационализму и наукоцентризму, являвшимся главным идейным течением XIX в. Герой повести — Человек из подполья — в своих словах подчеркивает, что смысл жизни человека заключается в доказывании своего существования как человека, имеющего свободную волю, не подчиняющуюся законам природы, символизирующимся арифметикой $2 \times 2 = 4$. Тем не менее, несмотря на такую идею, герой повести не может проявлять в своей жизни свободную волю, а находится в абсурдном состоянии: на встрече со своими школьными товарищами он постоянно совершает действия вне своей воли; еще дома его слуга по имени Аполлон не подчиняется воле героя, наоборот, даже осмеливается грубить своему хозяину. Выход из этой абсурдной ситуации, возникшей из-за несовпадения между идеалом и реальностью, Достоевский находит в религиозной любви и спасении, воплощающихся в образе женского персонажа Лизы.

Кроме «Записок из подполья», Достоевский постоянно выражал свои экзистенциальные идеи о смерти, вине, свободе и отчуждении в других своих произведениях: «Преступление и наказание», «Братья Карамазовы». Слова Великого Инквизитора в романе «Братья Карамазовы» с безусловной точностью поднимают экзистенциальный вопрос о свободе: «Говорю тебе, что нет у человека заботы мучительнее, как найти того, кому бы передать поскорее тот дар свободы,

²⁰⁰ Маслин М. А. Достоевский Федор Михайлович // Новая философская энциклопедия: в 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 2010. С. 693.

с которым несчастное существо рождается. Но овладевает свободой людей лишь тот, кто успокоит их совесть. <...> Или ты забыл, что спокойствие и даже смерть человеку дороже свободного выбора в познании добра и зла? Нет ничего обольстительнее для человека, как свобода его совести. Но нет ничего и мучительнее»²⁰¹.

Об экзистенциальной теме в литературных произведениях Л. Толстого упоминает В. Шкловский: «Как у писателя, у Л.Н. Толстого был особый интерес к смерти. Он не раз навещал умирающих больных и проникновенно всматривался в их лица, глаза, пытаясь познать границу между жизнью и смертью»²⁰². По словам Шкловского, литературные произведения Толстого, такие как «Три смерти», «Война и мир», «Анна Каренина» и «Смерть Ивана Ильича», постоянно затрагивают вопрос о жизни и смерти человека. Смерть в произведениях Толстого всегда связывается со смыслом жизни, моралью и правдой. Повести «Смерть Ивана Ильича» уделяется особенно большое внимание самих экзистенциальных мыслителей – от Шестова до Хайдеггера. Об упоминании «Смерти Ивана Ильича» Толстого в трактате «Бытие и время» Хайдеггера уже говорилось в первой главе настоящей диссертации.

Несмотря на то что экзистенциальная традиция в русской литературе формировалась уже в середине XIX – начале XX в., в Советском Союзе экзистенциализм в основном воспринимался как мрачное, пессимистическое и нигилистическое учение, отражающее кризисное состояние капиталистического общества Запада, и оказался полузапрещенным для широкой публики. В советских публикациях 1950–1960-х гг. экзистенциальное понятие о субъективности человеческого существования критиковалось как враждебное марксистско-ленинскому учению. Со ссылкой на цитату немецкого философа-марксиста Г. Менде, в статье «Малой советской энциклопедии» экзистенциализму дано следующее определение: это «субъективно-идеалистическое направление буржуазной философии. <...> Э. отрицает объективный характер бытия <...> и

²⁰¹ Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. М.: Изд-во «Э», 2016. С. 345.

²⁰² Цит. по: Заманская В. В. Указ. соч. С. 73.

считает реальным лишь существование человека <...> его переживания — страх, одиночество, заботу и пр. Индивидуализм и пессимизм — отличительные черты социологии и этики Э. Экзистенциализм <...> враждебен диалектическому материализму»²⁰³. В советских научных публикациях 50-60-х гг. экзистенциализм также представляется как «реакционное», «нигилистическое» и «антикоммунистическое» направление²⁰⁴: «Та активная роль, которую продолжает играть философия экзистенциализма в арсенале современного антикоммунизма, требует усиления нашей борьбы по разоблачению экзистенциализма и ликвидации его влияния на умы людей»²⁰⁵; «Философия экзистенциализма оказалась <...> наиболее подходящим средством клеветнической фальсификации научного мировоззрения пролетариата. Философия западногерманского экзистенциализма, таким образом, служит обоснованию антикоммунистической идеологии империалистической реакции»²⁰⁶; «Экзистенциалистская интерпретация свободы направлена против борьбы демократических сил за социальное освобождение. Она является одной из важнейших теоретических основ антикоммунизма»²⁰⁷.

Однако не стоит забывать, что советская общественная жизнь в то время уже была разделена на две части — официальную и неофициальную (или подпольную). Мы полагаем, что однообразная и жесткая критика экзистенциализма со стороны советских официальных источников, наоборот, свидетельствует о довольно заметном распространении данного течения в духовном обиходе советской интеллигенции на неофициальном уровне. Более

²⁰³ Экзистенциализм // Малая советская энциклопедия. Изд. 3. Т. 10. М., 1960. С. 736.

²⁰⁴ См.: Ойзерман Т. И. Реакционная сущность немецкого экзистенциализма // Современный субъективный идеализм. М., 1957. С. 424–473; Фогелер Я. Г. Философия западногерманского экзистенциализма на службе антикоммунизма // Против империалистической идеологии антикоммунизма. М., 1965. С. 199–212; Мысливченко А. Г. Критика экзистенциалистского понимания свободы // Вопросы философии. 1963. № 10. С. 91–101; Нарский И. С. Понятия «нигилизма» и «ничто» в экзистенциализме М. Хайдеггера и антикоммунизм // Философские науки. 1964. № 3. С. 67–75.

²⁰⁵ Фогелер Я. Г. Философия западногерманского экзистенциализма на службе антикоммунизма // Против империалистической идеологии антикоммунизма. М., 1965. С. 201.

²⁰⁶ Там же. С. 205.

²⁰⁷ Мысливченко А. Г. Критика экзистенциалистского понимания свободы // Вопросы философии. 1963. № 10. С. 100.

того, многие характеристики жизни в советском обществе 1930–1950-х гг. в определенной степени совпадали с условиями, способствовавшими возникновению раннего экзистенциализма в Германии: деперсонализация и отчуждение индивида в результате бюрократизации и стандартизации всех областей общественной и личной жизни.

В то же время появилось некоторое пространство свободы вместе с хрущевской оттепелью. С конца 1950-х гг. среди представителей неофициальной культуры Советского Союза распространились не только копии самодельных переводов, но также официальное представление в журнале «Иностранная литература» произведений европейских писателей, чье творчество тесно связано с экзистенциализмом послевоенной Европы, таких как Ж.-П. Сартр, А. Камю, Э. Ионеско и С. Беккет. А еще сочинения русских писателей и мыслителей, которые раньше оказались под запретом, были представлены в Советском Союзе уже в 1950–1960-х гг.: П. Гайденко напоминает, что сочинения Н. Бердяева помогли немалой части советской интеллигенции 1950–1960-х гг. открыть глаза на тоталитарный характер советского общества²⁰⁸. Поэтому нетрудно предположить, что в кругах советской творческой интеллигенции середины XX в., находившейся в подпольном состоянии, вполне могло бы существовать определенное мировоззрение, близкое к экзистенциализму. В таких обстоятельствах литературные произведения советских подпольных писателей середины XX в. могли поднимать экзистенциальные вопросы, которых невозможно было касаться в литературе социалистического реализма, хотя многие из этих произведений невозможно было публиковать на территории Советского Союза до перестройки: например, «Колымские рассказы» В. Шаламова или «Жизнь и судьба» В. Гроссмана.

Проведя почти 17 лет в советских лагерях, В. Шаламов вел философско-эстетический поиск в своих сочинениях, в том числе в «Колымских рассказах». Как он потом сам отмечал в своем эссе, в рассказах его намерением было показать

²⁰⁸ Гайденко П. П. Указ. соч. С. 466.

человека, находящегося в «пограничной ситуации»: «...здесь изображены люди в крайне важном, не описанном еще состоянии, когда человек приближается к состоянию, близкому к состоянию зачеловечности. Проза моя – фиксация того немногого, что в человеке сохранилось. Каково же это немногое? И существует ли предел этому немногому, или за этим пределом смерть – духовная и физическая?»²⁰⁹. Герои Шаламова не теряют внутреннего человеческого достоинства, несмотря на угрозу смерти. Вместе с описанием человека, находящегося в «пограничной ситуации», используя понятие Сартра, что личность есть «незаконченный проект, развиваемый посредством испытаний», Шаламов выражает свое понятие об одиночестве, считающемся необходимым для того, чтобы поистине достичь подлинного себя²¹⁰. Писатель пишет: «...здесь была возможность понять навсегда и почувствовать всей душой, что одиночество — это оптимальное состояние человека. Написаны горы философских трактатов... об отчуждении — об истинном праве духовных и душевных качеств человека»²¹¹.

Д. О. Клинг пишет, что этико-философская концепция романа В. Гроссмана «Жизнь и судьба» выявляет как прямое, так и косвенное влияние идей философии экзистенциализма²¹². В. Гроссман в своих произведениях «За правое дело» и «Жизнь и судьба» описывает страдание человека, находящегося не только в пограничной, но еще и в абсурдной ситуации, такой как война между двумя тоталитарными режимами. На полях войны советские люди сражаются за свободу и равенство против фашистской Германии, совершающей бесчеловечные деяния, уничтожающей людей в концлагерях и в аду холокоста, однако на родине их ждут сталинские репрессии, по своей бесчеловечности не слишком отличающиеся от зверств фашизма. Как и герои «Колымских рассказов» В. Шаламова, герои романа

²⁰⁹ Шаламов В. Т. Новая проза: Из черновых записей 70-х годов // Новый мир. 1989. № 12. С. 60.

²¹⁰ Джагалов Р. Варлам Шаламов и пути советского экзистенциализма // К столетию со дня рождения Варлама Шаламова: материалы междунар. науч. конф.. М., 2007. С. 62–63.

²¹¹ Там же. С. 63.

²¹² Клинг. Д. О. Творчество В. Гроссмана 1940-х – 1960-х гг. в оценке отечественной и русской зарубежной критики: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.10 / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. М., 2008. С. 154.

«Жизнь и судьба» Гроссмана постоянно оказываются в «пограничной ситуации» – не только в нацистском концлагере, а еще и в сталинском ГУЛАГе, и в этой ситуации они должны сделать выбор, для того чтобы утвердить свою человечность и сохранить подлинность своего бытия. Например, София, заключенная в нацистском концлагере, могла бы сохранить свою жизнь, если бы она оставила мальчика Давида и сказала нацистам, что она врач, т. е. человек, который пригодится для управления лагерем. Тем не менее она осознанно выбирает путь к смерти, для того чтобы не оставлять Давида одного в тяжелых условиях.

Сложившаяся историческая ситуация в Советском Союзе начала-середины XX в., связанная с трагедией войны и сталинскими репрессиями, принесла культурную травму в духовную жизнь советской интеллигенции, особенно интеллигенции подпольной культуры 1950-1960-х гг. Вместе с этим полагаем, что некоторые отличительные традиционные черты русской литературы начала прошлого столетия тоже являются одной из причин освоения экзистенциального сознания, особенно в среде подпольной интеллигенции. Постановка экзистенциальных вопросов в литературных произведениях, далеких от официоза советских писателей, стала отражением исторической и культурной ситуации прошлого столетия.

4.2. Экзистенциальные вопросы в произведениях изобразительного искусства СССР середины XX в.

Сразу после окончания Великой Отечественной войны художники в Советском Союзе начали поиски своеобразной манеры изобразительного искусства, посредством которой было бы возможно выражать экзистенциальное мировоззрение, приобретенное через опыт войны и репрессивные деяния власти. Они не соглашались с коллективистским принципом социалистического реализма

и прилагали усилия, чтобы найти эффективный способ выражать свое духовное и эмоциональное состояние в качестве свободной личности. Многие из них были ветеранами войны, очевидцами ее трагедии и ужаса. Скульптор Э. Неизвестный вспоминает: «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»²¹³.

Э. Неизвестный сам был одним из этих фронтовиков. В одном бою он получил смертельную рану в грудь и чудом остался жив. Врач решил, что он мертв, однако когда солдаты сбросили его тело с лестницы, он закричал от боли, и они узнали, что он еще жив. После войны он получил медаль «За отвагу», а вот орден Красной Звезды смог получить лишь через четверть века, так как был зачислен в списки погибших на фронте. Такой опыт «возвращения из смерти» привел творчество Неизвестного в соприкосновение с экзистенциальной тематикой: «Исходным опытом, который заставил меня по-новому взглянуть на искусство, в том числе и на скульптуру, была война. <...> Война – это чужеродный элемент в живом, ведущий его к смерти. <...> Соотношение “жизнь – смерть” было для меня в первые годы работы почти навязчивой идеей...»²¹⁴ Еще скульптор пишет: «Первые мои работы назывались “Война это”. Я воспринимал войну не как Парад Победы, а как трагическое, противоречивое и противоестественное человеку явление. Так возникла эта серия. Часть человека превращалась в машину, в железо, которое олицетворяло войну, которое входило в плоть, как боль»²¹⁵. Скульптура «Мертвый солдат» (рис. 77), включенная в цикл «Война это», выявляет тему смерти и страдания человека на войне. Фигура павшего солдата не только своим названием, но также своими пластическими чертами направляет

²¹³ «Другое искусство». Москва 1956-1988 / сост. И. Алпатова, Л. Талочкин, Н. Тамручи. М.: Галарт, 2005. С. 22.

²¹⁴ Цит. по: Воронов Н. В. Эрнст Неизвестный. М.: Знание, 1991. С. 6.

²¹⁵ Неизвестный Э. Говорит Неизвестный. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1984. С. 142.

зрителя в сторону экзистенциальной вопросительности: деформация и упрощенная, угловатая пластика фигуры подсказывают, что изображенное тело уже во власти смерти. Выпрямленные руки и ноги изображены так, будто они находятся в состоянии окоченения. Огромная воронка на груди ассоциируется со смертельной раной, полученной скульптором на войне. Сжатые кулаки и выпрямленные пальцы ног добавляют ощущение не только напряженности и тревожности, а еще и судорожной боли при смерти.

Во многих других скульптурных произведениях Неизвестного 50-х и 60-х гг. также присутствует подобное выражение – воронка и даже дыры на человеческой фигуре. В таких его работах, как «Механический человек» (рис. 78), «Попытка» (рис. 79), «Пророк» (рис. 80), «Торс» (рис. 81), «Мужской торс» (рис. 82), «Орфей» (рис. 83) и «Гермафродит» (рис. 84), повторяется человеческая фигура с воронкой. Об «Орфее» Неизвестного искусствовед Н. В. Воронов пишет: «Песня одиночества. Мускулистый человек на коленях, прижавший одну согнутую в локте руку к запрокинутой голове в жесте какого-то невыразимого горя, безысходности и тоски, а другой разрывающий себе грудь. Тема человеческого страдания, отчаяния здесь выражена с какой-то почти невозможной силой. Деформация, утрированность, преувеличения – все здесь работает на образ, и разорванная грудь кровавым криком вопит об одиночестве, о невозможности существования в этом подземелье жизни без веры, без любви, без надежды»²¹⁶.

Повреждение и деформацию человеческой фигуры как выражение смертности человека, его страдания, отчаяния и одиночества также можно найти в творчестве В. Сидура. В скульптурном произведении Сидура «Раненый» (рис. 85) изображается верхняя часть человеческого тела, у которого отсутствуют обе руки. У правой руки отсутствует кисть, а левая полностью отрублена от плеча. Упрощенная и угловатая форма тела «Раненого» демонстрирует, что в нем отсутствует жизненная сила и его тело превращается в неодухотворенный предмет – камень или древесину. Его рот полуоткрыт, как будто он стонет от боли.

²¹⁶ Воронов Н. В. Указ. соч. С. 39–41.

Здесь невозможно увидеть выражение лица, так как голова тщательно обмотана бинтом, однако закрытое лицо усиливает впечатление боли и отчаяния раненого.

В произведении «Инвалид» из цикла «Обожженные» (рис. 86) Сидур уделяет больше внимания страданию и страху человека. Как можно судить из названия цикла, тело изображаемого напоминает обожженный окаменевший труп. В отличие от упрощенного, почти схематичного тела, показанного в скульптуре «Раненый», исхудавшее и замученное тело «Инвалида» наглядно изображает невыносимое страдание. Из-за спокойного выражения лица изображенного широко открытый рот не похож на рот кричащего от муки, а напоминает, скорее, рот поющего. С единственным маленьким и опустошенным глазом он выглядит так, будто поет для того, чтобы выдерживать муки и не терять себя при огромном страхе и мучениях, которые ему приходится испытывать.

В статуе Сидура «Инвалид с палкой» (рис. 87) отсутствует торс и верхняя часть головы. Это показывает, что у изображаемого почти не осталось жизни, он умер как человек. На его размытом лице отсутствуют рот и уши, через которые можно вести общение с другими. Изувеченное тело едва удерживается в пространстве, опираясь правой рукой на палку. Из-за отсутствия левой руки, если он предпримет попытку пообщаться с помощью языка жестов, его нестабильное бытие рухнет. Поэтому он обречен на отчуждение и одиночество.

Как в случае Э. Неизвестного, Сидур тоже имеет фронтовой опыт на войне, где он стоял на грани жизни и смерти: пуля немецкого снайпера раздробила челюсть скульптора, и он чудом выжил после долгого процесса лечения. По возвращении с войны он официально занимался скульптурой, следуя принципам соцреализма и проводя эстетические эксперименты только в личное время. Однако с 1961 г. он больше не занимался соцреалистическим искусством, а создал ряд экспериментальных работ, рассмотренных выше. Причина такого резкого поворота в его творчестве связана с событием, произошедшим в жизни скульптора. После учебы Сидур вместе с В. Лемпортом и Н. Силисом составили творческий коллектив. Тем не менее их совместная деятельность прекратилась после того, как у Сидура случился инфаркт в 1961 г.: «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, так как 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»²¹⁷.

В этом высказывании – разочарование скульптора в своем прошлом убеждении о развитии творческой общины по коммунистическому пути, его шок и отчаяние от наступления реальности, отличающейся от идеала. Чувство отчуждения и одиночества, которые являются основными факторами для экзистенциалистского познания мира, вполне возможно, преследовали его. Кроме того, Сидур был убежденным коммунистом и искренне верил в правоту сталинизма²¹⁸. Однако после разоблачения преступного характера сталинского режима и последствий культа личности, прежние его убеждения, вероятно, разочаровали его как неправильные и тупиковые. В связи с этим сын скульптора искусствовед М. В. Сидур говорит, что, несмотря на разочарование в «учении Ленина – Сталина», скульптор на всю жизнь сохранил некую веру в коммунистическую идею, хорошо понимая ее практическую неосуществимость²¹⁹. Осознание несовпадения между мироустройством и идеалом является одним из важнейших факторов подъема экзистенциальных вопросов, включающих представление об абсурдности жизни. Тем более такой дважды испытанный опыт близости смерти, как серьезное ранение на фронте и инфаркт, возможно, форсировали в его сознании представление о постоянном сопровождении собственной жизни неминуемой смертью. Все эти факторы стимулировали

²¹⁷ Сидур М. В. Вадим Сидур: Очерк творчества на фоне событий жизни. М.: Мос. гос. музей Вадима Сидура, 2004. С. 22.

²¹⁸ Там же. С. 19.

²¹⁹ Там же. С. 22.

творческое уклонение скульптора в сторону экзистенциальной проблематики. В интервью с немецким славистом, исследователем советского неофициального искусства К. Аймермахером Сидур говорил: «В центре моей модели мира всегда стоял и стоит человек и наиважнейшие, на мой взгляд, проблемы его бытия»²²⁰.

Э. Неизвестный и В. Сидур работали поодиночке, однако некоторые советские неофициальные художники создавали творческие сообщества. Например, «Лианозовская группа». В эту группу включились Евгений Кропивницкий, его жена Ольга Потапова, сын Лев Кропивницкий, дочь Валентина Кропивницкая, зять Оскар Рабин и несколько их друзей – поэты и художники. Л. Кропивницкий считает, что «Лианозовская группа» существовала не как оформленное движение, имевшее общие художественные принципы, а была группой поэтов и художников, находившихся в родственных и дружеских отношениях²²¹. Единственная общая характеристика творческих направлений членов группы – несогласие с официальной доктриной, т. е. соцреализмом.

Саратовский художник М. Н. Аржанов в одном письме пишет с удивлением о семье Кропивницких: «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...»²²² Из этого высказывания можно узнать о том, что у «лианозовцев» было представление об экзистенциализме Сартра. Тем более, по словам Г. Маневич, с конца 1950-х гг. участники

²²⁰ Аймермахер К. Пространство внешнее и внутреннее. Вадим Сидур // Творчество. 1987. № 12. С. 22.

²²¹ Акимов Л. Живопись Льва Кропивницкого // Лев Кропивницкий Жизнь и творчество. М.: РА «СОРЕК», 1995. С. 24.

²²² Цит. по: Богадельщикова 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: 28. 11. 2016).

«Лианозовской группы» читали в «самиздате» 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. Бердяева²²³. Творчество поименованных авторов, как было рассмотрено во второй главе данной диссертации, содержит в себе самые главные экзистенциальные вопросы. Все это усиливает предположение о связи творчества «лианозовцев» с экзистенциализмом.

Л. Кропивницкий интерпретирует серию подмосковных пейзажей своего отца, называющихся «Оголенность», таким образом, что в ней передается предчувствие будущего Земли, связанное с эсхатологическим видением: тревога за судьбу людей, потерявших психику, этику и эмоциональную отзывчивость, образующих человеческое «Я»²²⁴. Тема произведения «Труба» (рис. 88), включенного в эту серию, возможно, вышла из жаргонного выражения «Дело труба!», обозначающего состояние безнадежности и даже смерть. На переднем плане картины изображаются разваливающееся кирпичное здание и труба, из которой дым больше не выходит. Черный сгоревший лес на заднем фоне усиливает апокалиптическое настроение. Подобное тупиковое ощущение также наблюдается в другом произведении художника той же серии – «Пейзаж с колючей проволокой» (рис. 89). На пустыре, где нет ни одного растения, торчит колючая проволока, символизирующая несвободу и насилие. На заднем плане тоже ничего нет, кроме искривленного забора. В природе, изображенной на этих пейзажах Е. Кропивницкого, не видно никакой жизни, а в кадре доминируют опустошенность и тревожное ощущение. Подобное эсхатологическое настроение прослеживается и в его поэме «Автоматы», сочиненной в 1957 г.: «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?!»

²²³ «Другое искусство». Москва. 1956–1976. Т. 1 / сост. И. Алпатова, Л. Талочкин. М.: Художественная галерея «Московская коллекция»; СПб.: Интербук, 1991. С. 15.

²²⁴ Там же. С. 31.

Как Э. Неизвестный и В. Сидур, Л. Кропивницкий тоже участвовал в войне и находился на грани жизни и смерти – на фронте он получил серьёзное ранение, результатом которого стала инвалидность. Однако опыт на войне не являлся последним ужасом в его жизни: Л. Кропивницкий вместе с другими московскими студентами был репрессирован по ложному обвинению в попытке убийства Сталина и отбывал заключение в концлагере с 1946 г. Он смог вернуться в Москву после реабилитации в 1956 г. Опыт на войне и в лагере оказал немалое влияние на творческое направление художника. Он написал в 1964 г.: «(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»²²⁵. Он еще пишет: «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»²²⁶. В этих высказываниях Л. Кропивницкого обнаруживается его мировоззрение, близкое к экзистенциализму, и замысел проецировать свое мироощущение на абстрактную живопись, которая казалась ему самым современным стилем. Существует точка зрения, что художника привел к абстрактному экспрессионизму его поиск нового пластического языка, способного выразить сложный мир переживаний, гнет мрачных времен послевоенного времени и сталинизма²²⁷. Разрушительная война, политический террор Сталина прямо коснулись жизни художника. Как в случае Э. Неизвестного и В. Сидура, нетрудно угадать, что опыт пребывания в «пограничной ситуации» заставил его искать новый язык выражения.

В абстрактных произведениях Л. Кропивницкого «Лунный свет. Отражение» (рис. 90) и «Абстрактная композиция. Взрыв» (рис. 91) чувствуется острота в

²²⁵ Там же. С. 33.

²²⁶ Там же.

²²⁷ Акимова Л. Указ. соч. С. 27.

изворотах цветовой фактуры и эмоциональная взрывчатость посредством крупных, сильных мазков кисти. Напряжение в цветовой композиции и в пересечении горизонтальной и вертикальной структур взрывается разбрызгиванием красок. О вбрызгивании как элементе случайности и неуправляемости в самом творческом процессе говорит художник: «Фактор случайности (не только в абстрактных картинах) чрезвычайно важен. Его и избежать-то нелегко, самый рационально продуманный мазок всегда несет хоть небольшую долю случайности. Выплескивание, разбрызгивание, эмоциональное нанесение кистью или мастихином движения красочных масс – великолепное использование элементов случайности. Это божественное действо, где воля художника предельно ограничена, но царствует подсознание. При умышленном изгнании фактора случайности работы становятся сухими, мертвыми, бездушными»²²⁸.

В своем творчестве Л. Кропивницкий стремился осознать смысл человеческого бытия и его связи со вселенной. Представляя земное существование в единстве с космическим пространством, он пытался постичь суть иррационального мира и перевести его на язык изобразительного искусства²²⁹. В интервью 1991 г. художник сказал, что он считает близкими себе по духу немецких экспрессионистов, в чьем творчестве чувствуется страх за людей, боль, однако круг его проблем в искусстве отличается от них: иррациональное осмысление космоса, непроявленные скрытые трансцендентные силы, действия, свершения²³⁰. В одном сочинении, которое было написано в 1988 г., Л. Кропивницкий также выражает свое мнение об инструментах художественного воздействия – экспрессии, парадоксальности и абсурдности: «Острота, движение, экспрессия, эмоциональный взрыв, может быть, неотвратимое ожидание – когда же сработает детонатор <...> необходимого: парадоксальности структуры природы имманентна парадоксальность результатов

²²⁸ Там же. С. 28.

²²⁹ Там же. С. 38.

²³⁰ Кропивницкий Л. Е. Ответы на вопросы об искусстве // Лев Кропивницкий Жизнь и творчество. М.: РА «СОРЕК», 1995. С. 150–151.

творчества. <...> Скучная логика убогой текущей повседневности – все ничтожное в искусстве – от нее. Великая Абсурдность бесконечного “молчащего мира” – все настоящее в искусстве – от НЕЁ»²³¹.

Эти его слова позволяют понять, что его творчество тесно связано с экзистенциальными вопросами. Особенно стоит обратить внимание на его слова об абсурде. Художник пишет: «Абсурдность руководит всей нашей жизнью... Но я думаю, что, поскольку искусство занимается не зависящими от житейской суеты проблемами, 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»²³². Рассматривая его «Автопортрет» (рис. 92) и серию быков 60-х гг., можно понять, что Л. Кропивницкий пытается передать тревожное ощущение и трагизм, связанные с неблагоприятными обстоятельствами советской реальности. В его живописных произведениях «Два быка» (рис. 93) и «Белый бык» (рис. 94) светлые и мудрые взгляды быков выделяются из обступающего мрачного фона. Светлое и нестабильное их существование находится под угрозой поглощения вихреобразной темнотой фона, и в конце концов кажется неминуемой потеря их собственного мудро-проницательного наблюдательного взгляда и превращение в некоего монстра – такого, как «Розовый бык» (рис. 95).

В произведениях О. Рабина тоже можно ощутить трагическое настроение и тревожность, выявляющуюся через изображенные пейзажи и натюрморты, которые можно было легко найти в советской действительности, окружавшей художника. Поскольку О. Рабин был главным организатором «Бульдозерной выставки» 1974 года, отозвавшейся бурным политическим скандалом не только в

²³¹ Кропивницкий Л. Е. Современное искусство // Лев Кропивницкий Жизнь и творчество. М.: РА «СОРЕК», 1995. С. 19.

²³² Акимова Л. Указ. соч. С. 42.

Советском Союзе, но и на Западе, возможно полагать, что его творчество имело своей основой политическую позицию художника как оппозицию советской власти. Тем не менее искусствовед Е. А. Бобринская считает, что творческий корень О. Рабина заключается не в политическом активизме, а на экспрессионистической и романтической основе, из которых вытекает гротеск, черный сарказм, инфантилизм, напряженность негативной эмоции и мрачный образ изображаемой действительности, сравнимые с творчеством поэта немецкого экспрессионизма 1920-х – 1930-х гг. Готфрида Бенна²³³.

При этом, как добавляет Бобринская, в творчестве О. Рабина не найдется никакой романтики, поэзии или тайны, типичных для романтизма, а в его произведениях господствует давящая и тягостная тупиковая атмосфера, бесконечно повторяющаяся в его творчестве²³⁴. Согласно Бобринской, из бесконечного повтора однотипных мотивов, демонстрирующих монотонность и механический ход жизни, художник создает метафору лишенной смысла жизни²³⁵. О. Рабин в картине «Чертово колесо» (рис. 96) показывает разрушающееся, изношенное колесо обозрения, символизирующее бессмысленное повторение рутины жизни. В каждой кабинке колеса показываются в форме коллажа разные кадры из быта: в ней человек напивается с собутыльником, ходит в туалет, занимается сексом, заглядывает в частную жизнь других (интересно, что в этом кадре художник изображает свой автопортрет) и в конце концов умирает под иконой Богородицы. Символика этого произведения напоминает слова А. Камю о том, что человек осознает абсурдность жизни через чувство скуки, появляющееся в бессмысленном повторении повседневной рутины.

Кроме абсурдизма, в произведениях О. Рабина наблюдаются отрицательные чувства, пробуждающие такие экзистенциальные вопросы, как озабоченность, отчужденность и одиночество. Почти все живописные произведения художника

²³³ Бобринская Е. А. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: Ш. П. Бреус, 2012. С. 99.

²³⁴ Там же. С. 102.

²³⁵ Там же.

показывают пасмурное или ночное небо. Редким исключением является «Оптимистический пейзаж» (рис. 97), название которого, возможно, происходит именно от того, что в нем небо светлое и голубое, хотя, как и в других произведениях художника, в этой картине тоже можно увидеть неровные линии, вызывающие беспокойство о нестабильности мироустройства. В других его пейзажах, таких как «Город и луна» (рис. 98), «Помойка № 8» (рис. 99), «Барак с луной» (рис. 100), неустойчиво изображенные предметы – бутылка, помойка, телеграфный столб, здание, окно, труба и даже нереально огромная луна – вызывают беспокойство своей деформированностью. К тому же в произведениях О. Рабина практически отсутствует человек, обитающий в этом мрачном мире. В произведениях «Бегство в Египет» (рис. 101) или «Бани» (рис. 102) редко появляющиеся человеческие фигуры лишь выявляют свою непринадлежность к этому чужому и враждебному миру. Отчуждение и одиночество предпосланы существованию мира в произведениях О. Рабина.

В. Немухин, активный участник «Лианозовской группы», в 1958 году, когда он был уже в возрасте 33 лет, отрешился от всех созданных им произведений фигуративного стиля и начал искать совершенно другой творческий путь. Им стала абстрактная живопись. По словам искусствоведа А. Чудецкой, на это решение художника повлияло несколько событий: встреча с П. Е. Соколовым, через которого В. Немухин знакомился с репродукциями произведений классического модернизма; покупка во время войны у букиниста книги Кандинского «О духовном в искусстве» и, наконец, самое значимое событие – «Всемирный фестиваль молодежи и студентов» 1957 года, в рамках которого прошли выставки и мастер-классы западных абстрактных художников в парке им. Горького²³⁶. Действительно, абстрактные живописные полотна Немухина конца 50-х и начала 60-х гг. по стилистике производят сходное впечатление с произведениями французского информеля или американского абстрактного экспрессионизма. Тем не менее, если осудить абстрактные работы Немухина как

²³⁶ Чудецкая А. Ю. «Ока / река / механика / механика / немухина» // Владимир Немухин: Грани формализма. М.: ММОМА, 2015. С. 48–49.

повторение западного абстракционизма, то это будет поспешное осуждение. Как пишет А. Ерофеев, художник не копировал «чужую речь», не понимая ее смысла, а погружался в смысл чужих стилистических форм и занимался подбором тех знаков, которые наиболее соответствовали его натуре²³⁷. Как художники Южной Кореи 1950–1960-х гг. в представленном выше западном стиле современного искусства, В. Немухин и другие советские художники обозначенного периода тоже проводили поиск нового современного художественного языка, способного выразить их духовное и эмоциональное состояние, сформированные в процессе накопления культурных травм послевоенного времени.

В своих ранних абстрактных произведениях В. Немухин провел эксперимент по поводу случайного эффекта, самостоятельно создающегося красками в технике монотипии: «Рисовал на стекле масляными красками, потом со стекла печатал. Мне казалось, что элемент случайности может стать очень важным»²³⁸. Чудецкая эти работы художника оценивает следующим образом: «Технику монотипии, сочетающую качества эстампа и живописи, иногда учителя используют для развития воображения учеников. Так Владимир Немухин сам себе давал задания и упражнения на развитие внимания к случайному, нерациональному...»²³⁹ Обращение к силе случайности и иррационализма, как уже известно по западному и южнокорейскому случаям, является важным экзистенциалистским элементом в искусстве Немухина.

В абстрактных живописных произведениях Немухина до 1960 г. еще можно чувствовать, хотя и лишь отчасти, оптимистическую атмосферу. В таких его произведениях, как «Весна в городе» (рис. 103) и «Голубой день» (рис. 104), созданных в конце 50-х гг., присутствуют высокая яркость цвета и оживленность. Возможно, здесь отражается оптимистическая атмосфера времени «оттепели». Тем не менее после 1960 года в его работах появляется в основном темно-мрачная

²³⁷ Ерофеев А. В. Владимир Немухин на фоне российского и западного современного искусства // Владимир Немухин: Грани формализма. М.: ММОМА, 2015. С. 17.

²³⁸ Цит. по: Чудецкая А. Ю. Указ. соч. С. 49.

²³⁹ Там же.

тональность цвета, как в серии композиций (рис. 105, 106) и других неназванных работах (рис. 107, 108). Возможно, на это изменение атмосферы повлияло вмешательство советского доктринерства в процесс свободного развития абстракционизма в стране. После того как произошел «разгром антиреализма» после посещения Н. С. Хрущевым в конце 1962 г. выставки, посвященной 30-летию МОСХа, в Манеже, в Советском Союзе абстракционизм и модернизм стали означать политическое предательство²⁴⁰. До этого события переход к абстрактному искусству, как говорит сам Немухин, означал для него и других молодых художников окончание жизни в тоталитарном обществе с войной, разрухой, лагерями, ночными арестами, продовольственными карточками, беспросветной рутинной и тупым консерватизмом²⁴¹. Тем не менее такая надежда оказалась иллюзорной и не совпадающей с реальностью, в которой они оказались. Произошло осознание противоречия между идеей и реальной ситуацией, т. е. осознание абсурдности жизни.

Абсурдность также осознается через скуку и апатию. К 1964 г. Немухин, возможно, уже начал испытывать эту самую апатию в бесконечно повторяющихся своих абстрактных работах: «Абстракция стала меня утомлять; я перестал двигаться в этом направлении. Я стал искать предмет – пришла карта, я видел ее геометрию»²⁴². Чтобы избавиться от апатии в повторении абстрактных работ, возможно, Немухин выбрал тему игральной карты, связанной с азартом игры, противостоящей апатии: так с 1964 г. в его произведениях появляется мотив игральной карты. Карты иногда покрывают всю сцену, как на картинах «Бубновая девятка» (рис. 109) и «Две карты» (рис. 110), иногда являются частью сложной композиции, как в «Натюрморте с картами» (рис. 111).

За 10 лет до возникновения «Лианозовской группы» в Москве (т. е. в конце 1940-х гг.) в Ленинграде был организован «Арефьевский круг», в состав которого

²⁴⁰ Андреева Е. Ю. Угол несоответствия: Школы нонконформизма Москва-Ленинград 1946–1991. М.: Искусство-XXI век, 2012. С. 49.

²⁴¹ Чудецкая А. Ю. Указ. соч. С. 13.

²⁴² Там же. С. 50.

входили А. Арефьев, Р. Васми, В. Громов, В. Шагин и Ш. Шварц. Все участники в юном возрасте пережили трагедию войны. Кроме Шварца, все остальные члены группы были отчислены из средней художественной школы при Академии художеств. После отчисления они самостоятельно продолжали искать свой пластический язык, подходящий к настоящему времени, и регулярно проводили небольшие квартирные выставки. Сохранилась запись разговора А. Арефьева, зафиксированная А. Басиным, где Арефьев сам говорил, что творчество его собственное и художников его круга исходит из наблюдения реальности вокруг них: «Мы не шли изнутри себя живописным умением, создавая этим свой мир. Так никогда не было. Всегда на первом месте стояло наблюденное, и после делался эквивалент ему красками... Всегда старались для этого выбрать такой объект наблюдения, который уже сам по себе приводит в определенный тонус необычностью видения ускользающего объекта: в окно, в замочную скважину, в публичный сортир, в морг»²⁴³. Художник также говорит: «...а кругом потрясения войной, поножовщина, кражи, изнасилования, что вызвало у нас собственное понимание изобразительной деятельности как основы существования»²⁴⁴.

Сцена убийства или насилия – нередко воспроизводимая тема в творчестве А. Арефьева. Е. Бобринская пишет о произведениях художника: «Убийство или внезапная смерть его персонажей не имеют никакой сюжетной, исторической мотивировки. Это события, по сути, лишённые человеческого измерения, подобные событиям в мире природы. <...> Их эффектная, почти плакатная – лаконичная и броская – стилистика соединяется с холодной, дистанцированной констатацией фактов. Именно такое сочетание позволяет уловить и передать особый ужас реальности, в которой опасность и смерть не скрываются, но становятся частью культуры»²⁴⁵. Серия работ гуашью А. Арефьева начала 50-х гг., включающая работы «Драка» (рис. 112), «Жертвы войны» (рис. 113),

²⁴³ Арефьев А. Когда нет общественной жизни... // Арефьевский круг. СПб., 2002. С. 10.

²⁴⁴ Цит. по: Благодатов Н. И. Ленинградские группы андеграунда в 1950-1960-е годы // Неофициальное искусство в СССР 1950-1980-е годы: сборник по материалам конференции 2012 года. М.: ВкусМАрт, 2014. С. 47.

²⁴⁵ Бобринская Е. А. Указ. соч. С. 86.

«Артобстрел» (рис. 114) и другие работы, не имеющие названия (рис. 115, 116), напоминает эту простую экзистенциальную формулировку, скрывающуюся в соцреалистическом искусстве, что опасность и смерть всегда находится рядом с человеком. В этих произведениях художника изображаются поножовщина, расстрелянные трупы, истекающие кровью, момент попадания артиллерийского снаряда в группу людей и момент попадания пули в женское тело. Как отмечает Бобринская, из-за воссоздающегося ровного, неестественно интенсивного света, напоминающего газетные хроники, снятые с использованием вспышки фотоаппарата, эти кадры, выявляющие элементы опасности и смерти, представляются, как будто не имеющие плоти и тяжести. Поэтому такие сцены, выявляющие опасность и смерть, показываются как бы через отчужденную от всего «человеческого» оптику, и в них отчуждающий эффект доходит до гротеска²⁴⁶.

Если «механический» оптический прием Арефьева создает чувство отчужденности в его произведениях, то дефективный оптический прием в произведениях московского художника В. Яковлева имеет совершенно противоположный результат. Художник В. Яковлев провел жизнь в ужасающем состоянии – без образования и будучи инвалидом: из-за жизненных условий, связанных с войной, ему удалось окончить только четыре класса школы и пришлось работать курьером. У него было слабое зрение, и в последние 30 лет своей жизни он был почти слепым – у него было лишь пять процентов зрения. Он жил в коммуналке, страдал от депрессии и шизофрении, наблюдался в психиатрической больнице. Тем не менее в течение десяти лет с начала своего творческого пути он смог нарисовать почти 3500 работ. Чешским искусствоведом Индржихом Халупецким, прибывшим в Москву в 1967 г. и познакомившимся с кругом советских неофициальных художников, этот факт расценивался как метафора того, что человеку дана бесконечная трансцендентная свобода, жаждущая проявить себя в ограничивающем ее мире. Халупецкий увлекся

²⁴⁶ Там же. С. 94.

немецким экзистенциализмом и особое значение искусства видел в поиске источников свободы²⁴⁷. Он считал, что произведения В. Яковлева привлекают не тем, что они передают зрительное впечатление, а возвышающимся над ним более общим чувством «существования-в-мире» (по терминологии Хайдеггера), граничащим с трансцендентным, которое он выражал в визуальной форме «цветового события»²⁴⁸.

Из-за поврежденного зрения В. Яковлев не мог воспринимать мир четко, но это не служило недостатком его творчества. По словам Халупецкого, В. Яковлев писал картину «не потому, что видит, а для того, чтобы видеть; чтобы видеть больше видимого»²⁴⁹. Картины Яковлева являются не оптическими феноменами, а записью его стремления узнать свое место в мире и обрести свободу за пределами своей слепоты и жизненного страдания²⁵⁰. Живописное произведение В. Яковлева «Летящая рыба» (рис. 117) можно считать метафорой его желания преодолеть ограничения и обрести 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 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

²⁴⁷ 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>

²⁴⁸ Там же.

²⁴⁹ Владимир Яковлев. Анатолий Зверев. Игорь Ворошилов. Живопись, графика: Каталог выставки. М., 1990. С. 2

²⁵⁰ Там же.

освобождения, достигаемого здесь, в этом мире, в согласии с ним, а не в конфликте»²⁵¹.

Е. Бобринская пишет, что в советской неофициальной культуре возобладал страх, чьи истоки сравнимы с принципиальным «антропологическим космизмом», который открыл человеку Нового времени доступ к трагической метафизике человеческого сознания и быта, т. е. к экзистенции²⁵². По ее словам, ничтожность и беспомощность советского человека перед «левиафанной» государственной системой, и перед безликой машиной социума воспринимались в советском подполье именно в космических, мифологических масштабах²⁵³. Такой обыденный и метафизический страх советского человека подпольной культуры перед непреодолимой «космической» силой чуждого социума показывается в альбомных работах И. Кабакова.

«Десять персонажей» Кабакова, согласно своему названию, состоит из десяти частей: «Вшкафусидящий Примаков», «Шутник Горохов», «Щедрый Бармин», «Мучительный Суриков», «Анна Петровна видит сон», «Полетевший Комаров», «Математический Горский», «Украшатель Малыгин», «Отпущенный Гаврилов», «Вокноглядающий Архипов». Эти отдельные друг от друга истории показывают в иллюстрациях и сопровождающих их коротких текстах процессы почти болезненных и мучительных попыток поиска субъективности каждым из персонажей, являющихся «маленькими людьми», которым невозможно ужиться со своим окружающим советским миром и своим страхом в нем. Эти персонажи постоянно мечтают избавиться от реальности, в которую они заброшены. Например, «Вшкафусидящий Примаков» отказывается выйти из шкафа и обитает в нем, и в то же время мечтает улететь над двором дома, над улицей, дальше и еще дальше. Он видит мир иногда через створку дверей шкафа, иногда через открытую дверцу, а иногда вообще ничего не видит и в темноте слушает, что происходит в комнате, где находится его шкаф: приходят гости, делают уроки и т. д. Однажды

²⁵¹ Цит. по: Кантор-Казовская Л. Указ. соч.

²⁵² Бобринская Е.А Указ. соч. С. 61.

²⁵³ Там же. С. 61–62.

он неизвестным образом исчезает из шкафа. Как и Примаков, почти все другие герои альбомов Кабакова в конце своих историй тоже исчезают и растворяются в белизне альбомного листа. Все образы персонажей в альбомах Кабакова отражают его собственный «страх бытия». Кабаков в диалоге с Б. Гройсом говорит об этом страхе: «Страх бытия. Это страх того, что меня нет даже тогда, когда я живу и что-то делаю. Страх, что я говорю, улыбаюсь, работаю, как обезьяна, дрессированная другими. Именно страх перед такой жизнью заставляет дрожать мои поджилки»²⁵⁴. Недаром в 1988 г., когда художник проектировал тотальную инсталляцию на основе «Десяти персонажей», он превратил Нью-Йоркскую галерею в советскую коммуналку (рис. 118, 119, 120), где постоянно присутствует бытие других, угрожающих потерей субъективности. Персонажи в альбомах Кабакова, находящиеся под угрозой потери субъективности, в конце концов пройдут через дверь в пустоту – никому не известно, произошло ли их растворение в Ничто по их собственной воле или это было предустановлено. Конец истории может интерпретироваться одновременно как спасение и крах.

Страх бытия тесно связан с озабоченностью и переживанием человека, стоящего перед Нечто, которое способно повредить или даже уничтожить его физическое и духовное существование. Это Нечто во многих случаях, особенно в советском тоталитарном и бюрократическом обществе, выступало в качестве окружающей повседневной реальности. В начале 1960-х гг. художник В. Янкилевский создал цикл живописи, который называется «Пространством переживания». В этой серии картин художник пытался оформить образы силы беспощадного и не доступного для человеческого разума мира. Еще в свои студенческие годы художник уверенно заявлял, что искусство есть человеческое переживание мира. О своем творческом принципе Янкилевский сам написал следующее: «Создание художественного произведения не ограничено кругом проблем, традиционно “подвластных” художнику. Они становятся художественными не от выбора “художественного” объекта изображения, а от

²⁵⁴ Гройс Б., Кабаков И. Диалоги. Вологда, 2010. С. 7.

специфики обработки информации. Например, проблема “Пространство”. Можно создать его математическую модель, а можно – и художественный образ. Только содержание может придать смысл форме. Речь идет не обязательно о литературном сюжете, но о пластическом конфликте, начиная с отношения двух цветов до сложных систем, выражающих представления о взаимосвязи большого числа событий. С формальной точки зрения произведение есть система выразительных средств, которая провоцирует на переживания, ассоциирующиеся с событиями реального мира»²⁵⁵.

Произведения Янкилевского во многих случаях содержат абстрактные формы. Однако, как можно узнать со слов художника, его абстракция основана на реальном мире, в которой человек продолжает существовать и переживать. По словам Янкилевского абстракция как выражение человеческого внутреннего переживания очень важна в его работах. Художник говорит: «Каждый человек носит в себе образ земли, образ горизонта. То, что я делаю в абстрактных вещах, – это всегда скрытая человечность. Есть внутренний человек, и есть человек внешний, одежда очень меняет его облик. Абстрактные образы – это внутренний человек, а фигуративные – внешний»²⁵⁶.

В живописных работах Янкилевского начала 60-х гг. таких как «Пейзаж» (рис. 121) или «Предчувствие» (рис. 122) возникают абстрактные формы и цвета, вызывающие беспокойство и раздражение: не только кривые линии и сочетание серой, коричневой и тускло зеленой гаммы, а еще детали, напоминающие эрозию и следы насильственного уничтожения, такие как дыры от пуль или порезы ножом, также сообщают о жестокости и суровости мира, в котором человек переживает свое бытие. В другой живописной работе Янкилевского 1962-го года «Атомная станция» (рис. 123) также находятся подобные элементы, отображающие переживания человека. В этой работе цветовая гамма оказывается еще темнее и

²⁵⁵ Цит по: Эпштейн А. Д. Владимир Янкилевский и истоки российского концептуализма // Неприкосновенный запас. Новое литературное обозрение. 2016. № 106 [электронный ресурс]. URL: <http://nlobooks.ru/node/7315> (дата обращения: 08.06.2017)

²⁵⁶ Эпштейн А. Д. Указ. Соч.

пессимистичнее, а абстрактные формы и линии – более сложными и агрессивными.

После известных событий на выставке в Манеже 1962 года у Янкилевского «добавилось новое ощущение реальности, которое уже жило в нем раньше, но взрывом вышло наружу»²⁵⁷. Это ощущение есть переживание художника, имеющего высокий идеал, но осознавшего в то же время свои ограничения в реальности. Серия графики Янкилевского «Атмосфера Кафки» конца 60-х гг. и серия «Экзистенциальные ящики» 70-х гг. являются выражением этого противоречия между мечтами человека и ограничениями реальности.

Как показывает само название, серия графики Янкилевского «Атмосфера Кафки» (рис. 124-125) была создана под влиянием романа Ф. Кафки, переведенного впервые в СССР в середине 60-х гг. В «Атмосфере Кафки» представлены мужские фигуры в шинелях и шляпах, иногда сидящие, иногда гуляющие или плавающие в сером и зеленом пространстве. Как герои романа «Процесс» и «Замок» Ф. Кафки эти мужские фигуры не находят своего места в абсурдном мире и постоянно отчуждаются от окружающей действительности. В серии «Экзистенциальные ящики» у Янкилевского есть трехмерный объект «Дверь» (рис. 126), созданный в 1972 г., который представляет образ человека, сходного с мужской фигурой в серии «Атмосфера Кафки», и художник этим сообщает, что эта мужская фигура в «Двери» является человеком, находящимся между реальностью и мечтой (или будущим).

«Дверь» состоит из трех слоев. В самом начале зрители могут видеть только дверь со многими звонками и почтовыми ящиками, типичную для советской коммунальной квартиры. Однако, когда дверь открывается, возникает типичная советская мужская фигура в ушанке и пальто. Эта мужская фигура даже носит авоську, в которой лежат продукты. Перед этой советской фигурой еще есть одна дверь – вход (или выход) в радужное бесконечное пространство, символизирующее мечты и внутренние возможности человека, ограниченного в

²⁵⁷ Цит. по: Другое искусство. Москва 1956-1976. С. 107.

своей советской повседневности. У «Двери» есть второе название – «Посвящается родителям моих родителей». Родители художника были «новоиспеченными советскими гражданами, которые с оптимизмом смотрели в будущее, верили в партию и правительство; и, конечно, одновременно ощущали свое еврейство и были изгоями»²⁵⁸. Недаром фотография деда художника наклеена на стене рядом с силуэтом, содержащем радужное пространство, символизирующее мечту.

Этот силуэт повторяется в других работах «Экзистенциальных ящиков» и приобретает образ, напоминающий героев «Атмосфера Кафки» – т. е. мужская фигура в щинели и шляпе. В таком контексте можно говорить, что две серии «Атмосфера Кафки» и «Экзистенциальные ящики» имеют сходную экзистенциальную тему. О такой повторяющейся экзистенциальной теме произведений Янкилевского А. Флоренская пишет следующее: «Для Янкилевского характерно обращение к экзистенциальным проблемам человеческого существования на очень высоком эмоциональном градусе. Для него характерно переживание конфликтности бытия и сознания современника в мире, где, помимо человеческой воли, действуют силы, превосходящие человека. Мирочувствование его работ близко к древнегреческому понятию Рока и в то же время вдохновляется фантасмагориями Ф. Кафки. В этом Янкилевский близок к проблематике к жизнеощущению Э. Неизвестного. ... Недаром оба посещали семинары Е. Щифферса»²⁵⁹.

Вышеупомянутые художники включаются в список так называемых неофициальных художников или «нонконформистов», поскольку они не согласились с официальной художественной доктриной – соцреализмом. Тем не менее, вместе с тенденцией десталинизации во всех отраслях жизни страны, среди молодого поколения «официальных» художников тоже появилось новое движение к возобновлению утраченного художественного языка, и это течение получило

²⁵⁸ Там же.

²⁵⁹ Флорковская А. К. Малая Грузинская 28. Живописная секция Московского объединенного комитета художников-графиков. 1976–1988. М.: Российская академия искусств; Памятники исторической мысли, 2009. С. 158.

название «суровый стиль». Это возобновление точнее обозначало восстановление реалистического принципа изобразительного искусства досталинского периода: «“Суровый стиль” принципиально противопоставлен созданному сталинским искусством (и завершающим его искусством “оттепели”) миру счастливой беззаботности, силы и красоты как системе осознанной и целенаправленной “лжи”. Поэтому первым возникает именно культ “суровой” – то есть лишенной всяких иллюзий, бескомпромиссной и беспощадной – “правды” о человеке, истории и даже природе (пустынная и мрачная природа “сурового стиля” не имеет ничего общего с солнечной идиллией середины 50-х). Никаких чудес – только работа», – пишет искусствовед А. Бобриков²⁶⁰. Естественно, художники «сурового стиля» обращали внимание на экзистенциальные вопросы, тесно связанные с реальностью советской жизни середины прошлого столетия и выражали их в своих произведениях. Согласно А. Бобрикову, герои сурового стиля являются «голым человеком на голой земле»²⁶¹. Тут «голый человек» обозначает тех, у кого нет внешних определений, т. е. чистый индивид, чье бытие не принадлежит ни толпе, ни социальной иерархии, а только самому себе. Этот индивид, как правило, имеет усталый вид, так как его существование проходит во враждебном ему «голом» мире. Он должен постоянно бороться в нем за свою экзистенцию и с нуля создать свой собственный мир.

В. Попков в своем автопортретном произведении «Шинель отца» (рис. 127) показывает облик усталого индивида, отягощенного культурной травмой советского общества – большим количеством потерянных жизней на войне. Художник примеряет старую шинель отца, погибшего на войне. На его лице отражаются страх и опустошенность. Позади художника мелькают смутные образы вдов, над передачей скорби которых он работал в серии работ, которая называется «Мезенские вдовы». Несмотря на всё, над ним тяготеющее, перед художником, как самостоятельным существом, лежит палитра с красками,

²⁶⁰ Бобриков А. Суровый стиль: мобилизация и культурная революция // Художественный журнал. № 51-52 [Электронный ресурс]. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/51-52/surovo> (дата обращения: 09.12.2016).

²⁶¹ Там же.

используя которые он может создать свой мир. Изможденный вид лица и тела художника передает зрителям страдания художника в «голом» мире и трудность создания собственного мира, в которой он может сохранить свою настоящую экзистенцию. Что касается серии живописных работ Попкова «Мезенские вдовы», таких, как «Северная песня» (рис. 128), «Воспоминания. Вдовы» (рис. 129) и «Одна» (рис. 130), то они имеют общие черты – образ страдающего в мире человека оказывается центральным элементом произведений. Малиновый оттенок женских фигур в этих живописных работах подчеркивает противоречивость между существованием изображенных женщин и мрачно-серым окружающим их фоном – не только интерьером избы, но еще и суровым пейзажем за окном. Эти женщины являются вдовами, которые потеряли своих мужей не только в Великой отечественной войной, а еще в гражданской и даже в Первой мировой войной. Они в течение долгого времени испытывали беспокойство, страх и отчаяние в пограничной ситуации, связанной со смертью своей половины.

Эти вдовы в живописных работах Попкова отличаются от своего окружения, потому что они в течение долгого времени испытывали культурную травму и узнали ужасную правду мира, которую они должны принять и продолжать свое существование. Как их погибшие мужа, эти вдовы тоже являются жертвами абсурдного мира, который невозможно понять человеческому разуму. Осознавая правду мира, они не могут сохранить гармонию со своим окружением и испытывают страдания постоянно. Тем не менее, несмотря на огромные страдания, они не бунтуют против мира как герои романа Камю, наоборот, как многие христианские мученицы, эти мезенские вдовы выбрали путь смирения и терпения вместо бунта. Возможно поэтому художник принял решение изобразить этих женщин именно в красной одежде как изображаются в иконописи многие христианские мученицы.

Еще другой художник «сурового стиля» Дмитрий Жилинский в разных своих работах тоже показывает образ «мученицы» – своей матери. Мать художника Анастасия Фёдоровна является одной из самых любимых тем картин Жилинского. Портреты его матери выявляют не только высочайшее живописное

мастерство художника, но также психологическую глубину изображаемой старой женщины, прожившей нелегкий период истории Советского Союза – сталинские репрессии и Великую отечественную войну. В 1929 г. семья Жилинского была объявлена кулаками. Арестовали дедушку, дядю и отца художника и устроили показательный суд. В итоге сожгли их дом под Сочи, и дедушка художника был расстрелян. Через несколько лет, в 1937 г. отец художника опять был арестован. Его расстреляли в следующем году. Еще через несколько лет, в 1943 г., старший брат художника был призван на фронт и погиб в следующем году.

Такая череда больших трагедий в рамках культурной травмы советского народа оставила глубокие следы на внешности матери художника, пережившей столь огромное горе. Карандашный портрет «Мать» (рис. 131) показывает образ старухи, усталой от трагических событий и суеты вокруг ее. На усталом и грустном лице старухи видны глубокие складки и морщины печали. Её плечи начали сгибаться от тяжести жизни с того момента, когда чекисты пришли в её дом и арестовали её мужа («1937 год» рис. 132). Однако мать в произведениях художника представлена не только в образе страдальцы. Как видно в картине «Под старой яблоней» (рис.133), несмотря на то, что она еле стоит, опираясь на палку, ее необычно большие стопы подчеркивают ее жизненную силу, связанную с землей. Как символизирует искривленная старая яблоня на картине, эта старая женщина согнулась от мучений, но не сломалась. Более того, ей удалось передать свою жизненную силу своим потомкам как яблоня, которая принесла многочисленные яблоки.

На левой и правой части рамы «Под старой яблоней» нарисованы две мужские фигуры – фигура отца и старшего брата художника, жертвы трагических событий советской истории. Такая композиция произведения Д. Жилинского напоминает старую традицию русской иконописи. Возможно, как религиозные экзистенциалисты, художник искал способ преодоления культурных травм и восстановления экзистенции через религиозную традицию. Поздняя работа художника «Dios con nosotros» (рис. 134), в которой сопоставлен образ

арестованного отца художника с образом распятого Христа, поддерживает эту догадку.

Сходство с иконописью в творчестве Жилинского присутствует в других его картинах. Одна из них – «Семья. У моря» (рис. 135). Не только цветовая композиция, в которой доминируют зеленый, красный и желтый цвет, а еще нелинейная перспектива усиливает ощущение связи с иконописью в творчестве Жилинского. Однако в этой картине художник не намерен обращаться к религиозной традиции как некоему спасению от трагичности жизни, но наоборот, возможно, он намерен вызывать у зрителя тревогу. В картине «Семья. У моря» выявляется озабоченность и тревога в среде, где главенствуют официально приветствуемые ценности. Советская власть постоянно внедряет в мозги граждан представление о важности физической культуры и укрепления здоровья посредством ее: «О спорт, ты – жизнь!», «Здоровье каждого – богатство всех!» В полотне Жилинского все изображенные персонажи на переднем плане – сам художник, его жена, дочь и сын – и люди на дальнем плане обладают здоровыми и пропорциональными телами. На первый взгляд кажется, что эти люди в беззаботном настроении наслаждаются отдыхом на берегу моря. Их идеальный физический облик сочетается с гармоничной композицией кадра. Тем не менее при внимательном просмотре можно заметить определенную тревожную и озабоченную атмосферу в ней. Напряженность произведения Жилинского происходит прежде всего из контраста интенсивных цветов – сине-зеленый цвет моря и красный цвет женского купальника противостоят друг другу и создают визуальное напряжение. Еще острый кончик гарпуна в руке художника направляется в сторону тела жены и головы дочери. Живот проколотой рыбы имеет цвет, одинаковый с цветом кожи сына. Сзади художника плывет каяк. Если весло каякиста случайно затронет заднюю часть гарпуна, то вполне возможно, что случится беда. Обеспокоенные и усталые глаза художника напрямую смотрят на зрителей и спрашивают: «Разве в этом мире все так прекрасно?» Явно присутствующие признаки опасности вызывают озабоченность.

Как было рассмотрено выше, как на Западе и в Южной Корее, в произведениях изобразительного искусства Советского Союза середины прошлого века тоже выявляются экзистенциальные вопросы, связанные с культурной травмой. Трагический исторический опыт советского народа в период с начала до середины XX в. нашел свое «выпускное отверстие» в культурных обстоятельствах периода «оттепели» и, в частности, в распространении экзистенциального мировоззрения среди творческой интеллигенции. Поэтому на резкое стилистическое и тематическое изменение советского изобразительного искусства повлияли не только выставки западных художников в Москве, а, по всей видимости, еще и сложившиеся исторические и культурные обстоятельства. Многие советские художники приняли новые экспериментальные методы выражения в своем творчестве, а часть из них обратилась к старой художественной традиции. Полагаю, что нелегко оценить их направления как успешные или нет, однако, можно понять их в контексте мирового искусства и оценить их как равноценные с направлениями послевоенного искусства в других странах мира, поскольку экзистенциальные вопросы являются всечеловеческими и вневременными.

Заключение

Экзистенциальные вопросы обсуждались долгое время в разных сочинениях не только европейских, но и российских мыслителей Нового времени, вплоть до наших дней: Б. Паскаль, С. Кьеркегор, Ф. Ницше, Н. Бердяев, Л. Шестов, К. Ясперс, Г. Марсель, М. Хайдеггер, Ж.-П. Сартр, А. Камю и многие другие мыслители размышляли над проблемой существования человека в мире. Среди этих мыслителей были те, кто полагал, что человек должен восстановить прерванную связь с Богом, чтобы обрести подлинное существование, а еще были те, по чьему мнению, человек должен самостоятельно выбирать свою судьбу и нести ответственность за свой выбор, чтобы достичь цели. Чья позиция является правильной – не приходится обсуждать в рамках данного исследования. Зато при изучении различных мнений вышеперечисленных мыслителей в данном исследовании оказалось возможным определить несколько главных вопросов, которым они придавали первостепенную значимость: это страх, отчаяние, свобода, субъективность, отчуждение, одиночество, смерть, страдание, иррациональность и абсурдность, т. е. почти все трагические моменты человеческого существования. Экзистенциалистские мыслители рассматривали эти трагические экзистенциальные вопросы как необходимые элементы для осознания и обретения подлинного бытия.

Эти экзистенциальные вопросы начали распространяться в западной культуре в межвоенный и послевоенный период. Две мировые войны привели традиционные западные духовные ценности в кризисное состояние и оставили культурную травму в целом западном мире. Они заставили осознать неосуществимость западного идеала Нового времени, т. е. перспективы на будущее, основанные на уверенности в могуществе человеческого разума и развитии технологии и науки. Массовая гибель и систематическое уничтожение определенных этносов во время войны активизировали самокритическую тенденцию среди западных интеллектуалов. Последствием Первой и Второй

мировых войн оказалось то, что экзистенциальные вопросы начали возглавлять духовное самоопределение европейцев и американцев с первой трети до середины прошлого столетия. Распространение экзистенциальной проблематики наблюдается в разных литературных сочинениях и в изобразительном искусстве западных стран. Произведения западных художников середины XX в., таких как Вольс, Ж. Фотрие, Ж. Дюбюффе, А. Джакометти, Ж. Ришье и Дж. Поллок, в значительной мере отражают экзистенциалистскую тематику: страх, озабоченность, отчаяние, страдание, смерть, отчуждение, абсурдность, иррациональность и свободу, что выражается также и в стилистической инновационности.

Экзистенциальные вопросы также были распространены в Южной Корее – стране, которая подверглась серьезнейшей культурной травме. Ряд трагических событий, таких как потеря независимости, разделение страны и Корейская война, происходивших под влиянием непреодолимых внешних сил, разрушили оптимистическую перспективу корейских интеллектуалов, видевших развитие духовных ценностей корейского народа на основе восстановления независимости и целостности страны. Такая утрата оптимистической веры способствовала широкому распространению экзистенциализма в литературной культуре Южной Кореи в середине XX в. В изобразительном искусстве Южной Кореи этого периода также отражаются экзистенциальные вопросы. В произведениях южнокорейских художников, таких как Пак Со Бо, Ким Чанг Ёль, Ха Ин Ду, Юн Мёнг Ро, Пак Джонг Бэ, Сонг Ёнг Су, О Чжонг Ук и Чхве Ман Лин, дает о себе знать экзистенциальное мировоззрение, переданное через новаторские художественные техники, характерные и для произведений западных художников.

В России экзистенциальная традиция в литературном творчестве уже существовала в середине XIX – начале XX века. Тем не менее эта традиция была подавлена, когда в стране утвердился сталинизм, и обрести новую силу она смогла только в середине прошлого столетия, когда начался период хрущевской «оттепели». Огромные потери людских жизней во время Великой Отечественной войны, сталинские репрессии и провал строительства «коммунизма с человеческим лицом» в комплексе составляют трагедийную коллизию внутри

советского интеллектуального общества. Экзистенциальные вопросы в советской литературе и изобразительном искусстве не слишком отличаются от Запада и Южной Кореи. В произведениях советских художников, таких как Э. Неизвестный, В. Сидур, Е. и Л. Кропивницкие, О. Рабин, В. Немухин, А. Арефьев, В. Яковлев, И. Кабаков, В. Янкилевский, В. Попков и Д. Жилинский, можно обнаружить то же отражение экзистенциальной категориальности, включающей следующие понятия: смерть, страдание, отчаяние, свобода, иррациональность, озабоченность, абсурдность, страх.

Обобщая итоги данного диссертационного исследования, можно прийти к выводу, что в изобразительном искусстве отдельных обществ – Запада, Южной Кореи и Советского Союза, – подвергшихся сходным культурным травмам, выявляются и сходные экзистенциальные вопросы. Эти экзистенциальные вопросы были распространены в культуре каждого из рассмотренных обществ, переживших трагические исторические события, причинившие культурную травму в самоопределении этих народов. Таким образом, гипотеза о распространении сходных экзистенциальных вопросов в изобразительном искусстве обществ, развивавшихся отдельно друг от друга, но испытавших воздействие сходных культурных травм, в итоге исследования оказывается верной.

Список литературы

Литература на русском языке

1. Аймермахер К. Пространство внешнее и внутреннее / К. Аймермахер // Творчество. – 1987. – № 12. – С. 20-23.
2. Акимова Л. Живопись Льва Кропивницкого // Лев Кропивницкий Жизнь и творчество / сост., авт. кат. и ред. Г. Кропивницкая. – М.: РА «СОРЕК», 1995. – С. 22-72.
3. Александер Дж. Культурная травма и коллективная идентичность / Дж. Александер // Социологический журнал. – 2012. – № 3. – С. 5-40.
4. Андреева Е. Ю. Все и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века / Е. Ю. Андреева. – СПб., 2011. – 581 с.
5. Андреева Е. Ю. Угол несоответствия: Школы нонконформизма Москва-Ленинград 1946-1991 / Е. Ю. Андреева. – М.: Искусство-XXI век, 2012. – 464 с.
6. Арефьев А. Когда нет общественной жизни... // Арефьевский круг. – СПб., 2002. – С. 8-10.
7. Аронов А. А. «Оттепель» в истории отечественной культуры (50-е – 60-е гг. XX в.): монография / А. А. Аронов. – М.: Экон-Информ, 2008. – 304 с.
8. Бессонов Б. Н. Мартин Хайдеггер: Эк-зистенция – вот сущность бытия человека / Б. Н. Бессонов // Социальная теория и современность. Вып. 20. Феноменологическая онтология Мартина Хайдеггера: истоки, смысл, значение. – М., 1995. – С. 5-25.
9. Благодатов Н. И. Ленинградские группы андеграунда в 1950–1960-е годы / Н. И. Благодатов // Неофициальное искусство в СССР 1950–1980-е годы: сборник по материалам конференции 2012 года. – М.: ВкусМАрт, 2014. – С. 45-52.
10. Бобриков А. Суровый стиль: мобилизация и культурная революция [Электронный ресурс] / А. Бобриков // Художественный журнал. – 2003. – № 51-52. – URL: <http://xz.gif.ru/numbers/51-52/surovo> (дата обращения: 09.12.2016).
11. Бобринская Е. А. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции / Е. А. Бобринская. – М.: Ш.П. Бреус, 2012. – 496 с.
12. Бовуар С. Сила обстоятельств: мемуары / С. Бовуар. – М.: Флюид, 2008. – 491 с.
13. Богадельщикова 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] / М. А. Богадельщикова // Волга-XXI век. – 2007. – № 7-8. – URL: <http://magazines.russ.ru/volga21/2007/7/bo.html> (дата обращения: 28.11.2016).
14. Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма / О. Ф. Больнов. – СПб.: Лань, 1999. – 222 с.
 15. Вайль П. Л., Генис А. А. 60-е. Мир советского человека / П. Л. Вайль, А. А. Генис. – М.: Новое лит. обозрение, 1998. – 358 с.
 16. Валакина И. Ф. Религиозно-экзистенциалистские искания в России начала XX в. / И. Ф. Валакина // Современный экзистенциализм. – М., 1966. – С. 430-449.
 17. Великая Отечественная война. Юбилейный статистический сборник / Росстат. – М., 2015. – 190 с.
 18. Владимир Яковлев. Анатолий Зверев. Игорь Ворошилов. Живопись, графика: Каталог выставки. – М., 1990. – 12 с.
 19. Воронов Н. В. Эрнст Неизвестный / Н. В. Воронов. – М.: Знание, 1991. – 56 с.
 20. Гайденок П. П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX в. / П. П. Гайденок. – М.: Республика, 1997. – 495 с.
 21. Гройс Б., Кабаков И. Диалоги / Б. Гройс, И. Кабаков. – Вологда, 2010. – 346 с.
 22. Джагалов Р. Варлам Шаламов и пути советского экзистенциализма / Р. Джагалов // К столетию со дня рождения Варлама Шаламова: материалы междунар. науч. конф. – М., 2007. – С. 55-72.
 23. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы / Ф. М. Достоевский. – М.: Изд-во «Э», 2016. – 798 с.
 24. «Другое искусство». Москва 1956-1988 / сост. И. Алпатова, Л. Талочкин, Н. Тамручи – М.: Галарт, 2005. – 431 с.
 25. «Другое искусство». Москва. 1956-1976. Т. 1 / сост. И. Алпатова, Л. Талочкин. – М.: Художественная галерея «Московская коллекция»; СПб.: «Интербук», 1991. – 339 с.
 26. Ерофеев А. В. Владимир Немухин на фоне российского и западного современного искусства / А. В. Ерофеев // Владимир Немухин: Грани формализма / ред. А. В. Ерофеев. – М.: ММОМА, 2015. – С. 9-25.
 27. Ерофеев В. В. Путешествие Луи-Фердинанда Селина на край ночи / В. В. Ерофеев // Иностранная литература. – 1986. – № 11. – С. 228-237.
 28. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: учеб. пособие / В. В. Заманская. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 302 с.

29. Каган М. С. Введение в историю мировой культуры / М. С. Каган. – Кн. 2. – СПб.: Петрополис, 2003. – 320 с.
30. Камю А. Миф о Сизифе / А. Камю // Сумерки богов / сост., общ. ред. и предисл. А. А. Яковлева. – М., 1989. – С. 222-318.
31. Камю А. Посторонний / А. Камю // Посторонний. Миф о Сизифе. Калигула. – М., 2015. – С. 5-122.
32. Кантор-Казовская Л. Второй русский авангард и западное художественное сообщество: 1950-е – 60-е годы [Электронный ресурс] / Л. Кантор-Казовская // Зеркало. – 2011. – № 37. – URL: <http://magazines.russ.ru/zerkalo/2011/37/8ka.html> (дата обращения: 10.11.2016).
33. Клинг Д. О. Творчество В. Гроссмана 1940-х – 1960-х гг. в оценке отечественной и русской зарубежной критики: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.10 / Д. О. Клинг; Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. – М., 2008. – 252 с.
34. Козловский Ю. Б. Философия экзистенциализма в современной Японии / Ю. Б. Козловский. – М.: Наука, 1975. – 184 с.
35. Колядко В. И. Предисловие / В. И. Колядко // Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии. – М.: АСТ, 2015. – С. 5-28.
36. Коссак Е. Экзистенциализм в философии и литературе / Е. Коссак. – М.: Политиздат, 1980. – 360 с.
37. Кропивницкий Л. Е. Ответы на вопросы об искусстве / Л. Е. Кропивницкий // Лев Кропивницкий. Жизнь и творчество / сост., авт. кат. и ред. Г. Кропивницкая. – М.: РА «СОРЕК», 1995. – С. 149-152.
38. Кропивницкий Л. Е. Современное искусство / Л. Е. Кропивницкий // Лев Кропивницкий. Жизнь и творчество / сост., авт. кат. и ред. Г. Кропивницкая. – М.: РА «СОРЕК», 1995. – С. 17-19.
39. Крючкова В. А. Мимесис в эпоху абстракции: Образы реальности в искусстве второй парижской школы / В. А. Крючкова. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – 471 с.
40. Курбанов С. О. История Кореи: с древности до начала XXI в. / С. О. Курбанов. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2009. – 678 с.
41. Кьеркегор С. Болезнь к смерти / С. Кьеркегор // Страх и трепет. – М.: Культурная революция, 2010. – С. 285-404.
42. Кьеркегор С. Понятие страха / С. Кьеркегор // Страх и трепет. – М.: Культурная революция, 2010. – С. 121-284.
43. Леви-Стросс К. Первобытное мышление / К. Леви-Стросс. – М.: Республика, 1999. – 382 с.

44. Лукичева И. И. Экзистенциальные проблемы в творчестве Г. Бёлля: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / И. И. Лукичева; Нижегород. гос. пед. ун-т. – Н. Новгород, 2000. – 177 с.
45. Луцкий А. Л. Экзистенциализм и японская литература: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.16 / А. Л. Луцкий; АН СССР Ин-т востоковедения. – М., 1986. – 168 с.
46. Мамардашвили М. Лекции о Прусте / М. Мамардашвили. – М.: Ad Marginem, 1995. – 547 с.
47. Манн. Т. Смерть в Венеции: Новеллы / Т. Манн. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – 317 с.
48. Маркин Ю. П. Экспрессионизм в мировом художественном процессе / Ю. П. Маркин // Художественная культура XX в.: Развитие пластических искусств: сб. ст. – М.: Русское слово, 2002. – С. 145-161.
49. Маркин Ю. П., Бугуева Ю. В. Вильгельм Лембрук: Скульптура, графика, живопись, поэзия / Ю. П. Маркин, Ю. В. Бугуева. – М.: Искусство, 1989. – 238 с.
50. Марков В. М. Искусство Республики Корея второй половины XX века: монография / В. М. Марков. – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2002. – 335 с.
51. Марсель Г. К трагической мудрости и за ее пределы / Г. Марсель // Самосознание европейской культуры XX века: сб. / пер. и вступ. ст. Р. А. Гальцевой, И. Б. Роднянской; примеч. С. С. Аверинцева и др. – М., 1991. – С. 352-366.
52. Марсель Г. Метафизический дневник / Г. Марсель. – СПб.: Наука, 2005. – 586 с.
53. Марсель Г. Трагическая мудрость философии: Избр. работы / Г. Марсель. – М., 1995. – 215 с.
54. Маслин М. А. Достоевский Федор Михайлович / М. А. Маслин // Новая философская энциклопедия: в 4 т. – Т. 1 / ред. В. С. Степин. – М.: Мысль, 2010. – С. 693-694.
55. Матусовская Е. М. Эдвард Хоппер / Е. М. Матусовская. – М.: Изобраз. искусство, 1977. – 46 с.
56. Мерло-Понти М. Сомнения Сезанна: Мерло-Понти о том, как тело определяет сознание / М. Мерло-Понти; пер. с фр. А. Гараджи [Электронный ресурс] // Теория и Практика. – URL: <http://theoryandpractice.ru/posts/7647-cezanne> (дата обращения: 10.10.2016).
57. Михайлов И. А. Ранний Хайдеггер: Между феноменологией и философией жизни / И. А. Михайлов. – М.: Прогресс-традиция : Дом интеллектуал. кн., 1999. – 283 с.

58. Млечина И. В. Литература и общество потребления: Западногерманский роман 60-х – нач. 70-х годов / И. В. Млечина. – М., 1975. – 237 с.
59. Мысливченко А. Г. Критика экзистенциалистского понимания свободы / А. Г. Мысливченко // Вопросы философии. – 1963. – № 10. – С. 91-101.
60. Мысливченко А. Г. Экзистенция и бытие — центральные категории немецкого экзистенциализма / А. Г. Мысливченко // Современный экзистенциализм / ред. Л. Н. Митрохин, А. Г. Мысливченко, Т. И. Ойзерман. – М., 1966. – С. 47-76.
61. Нарский И. С. Понятия «нигилизма» и «ничто» в экзистенциализме М. Хайдеггера и антикоммунизм // Философские науки. – 1964. – № 3. – С. 67-75.
62. Недосейкин М.Н. Концепция мира и человека в романе Л.-Ф. Селина «Путешествие на край ночи»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / М. Н. Недосейкин; Воронеж. гос. ун-т. – Воронеж, 2000. – 266 с.
63. Неизвестный Э. Говорит Неизвестный / Э. Неизвестный. – Франкфурт-на-Майне: Посев, 1984. – 174 с.
64. Ницше Ф. Антихрист: Проклятие христианству / Ф. Ницше // Собр. соч.: в 5 т. – Т. 5. – СПб., 2011. – С. 263-330.
65. Ойзерман Т. И. Реакционная сущность немецкого экзистенциализма / Т. И. Ойзерман // Современный субъективный идеализм / ред. М. П. Баскин, М. Ш. Бахитов. – М., 1957. – С. 424-473.
66. Ойзерман Т. И. Философия кризиса и кризис философии / Т. И. Ойзерман // Современный экзистенциализм / ред. Л. Н. Митрохин, А. Г. Мысливченко, Т. И. Ойзерман. – М., 1966. – С. 5-45.
67. Пановский Э. Этюды по иконологии / Э. Пановский. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 432 с.
68. Паскаль Б. Мысли / Б. Паскаль. – М.: «REFL-book», 1994. – 523 с.
69. Поселягин Н. Конец прекрасной эпохи: восприятие советскими интеллектуалами ввода советских войск в Чехословакию / Н. Поселягин // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 4. – С. 427-439.
70. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии / Ж.-П. Сартр. – М.: АСТ, 2015. – 928 с.
71. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – гуманизм / Ж.-П. Сартр. // Сумерки богов / сост., общ. ред. и предисл. А. А. Яковлева. – М.: Политиздат, 1989. – С 319-344.
72. Семенова С. Г. Русская поэзия и проза 1920-1930-х годов / С. Г. Семенова. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – 588 с.
73. Семпрун Х. Писать или жить / Х. Семпрун. – М.: Стратегия, 2002. – 285 с.

74. Сергеев А. В. О Гамсуне / А. В. Сергеев // Гамсун К. Избранные произведения. – М., 1992. – С. 625-635.
75. Сидур М. В. Вадим Сидур: Очерк творчества на фоне событий жизни / М. В. Сидур. – М.: Моск. гос. музей Вадима Сидура, 2004. – 247 с.
76. Сульженко Г. Д. Теория познания французского экзистенциализма / Г. Д. Сульженко // Современный экзистенциализм / ред. Л. Н. Митрохин, А. Г. Мысливченко, Т. И. Ойзерман. – М., 1966. – С. 205-245.
77. Тарасов Б.Н. Критика современной цивилизации в произведениях К. Ясперса, русских философов и писателей // Свобода и экзистенция. Идеи Карла Ясперса в современной философии и науке: сб. ст. – М.; СПб.: Нестор-История, 2013. – С. 37-48.
78. Трещев В. В. Экзистенциализм: репрезентация в художественной культуре Франции и Германии. 1900-1970 гг. / В. В. Трещев. – СПб.: Алетейя, 2008. – 154 с.
79. Флорковская А. К. Малая Грузинская 28. Живописная секция Московского объединенного комитета художников-графиков. 1976–1988. / А. К. Флорковская. – М.: Российская академия художеств; Памятники исторической мысли, 2009. – 254 с.
80. Фогелер Я. Г. Философия западногерманского экзистенциализма на службе антикоммунизма // Против империалистической идеологии антикоммунизма / ред. В. С. Молодцов. – М., 1965. – С. 199-212.
81. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – М.: Академический Проект, 2013. – 447 с.
82. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме / М. Хайдеггер // Проблема человека в западной философии. Сборник переводов с английского, немецкого, французского / сост. и послесл. П. С. Гуревич. – М.: Прогресс, 1988. – С. 314-356.
83. Хайдеггер М. Что такое метафизика? / М. Хайдеггер. – М.: Академический Проект, 2013. – 227 с.
84. Чудецкая А. Ю. «Ока / река / механика / механика / немухина» / А. Ю. Чудецкая // Владимир Немухин: Грани формализма / ред. А. В. Ерофеев. – М.: ММОМА, 2015. – С. 48-63.
85. Шаламов В. Т. Новая проза: Из черновых записей 70-х годов // Новый мир. – 1989. – № 12. – С. 3-71.
86. Шестов Л. И. Философия трагедии / Л. И. Шестов. – М.: АСТ, 2001. – 475 с.
87. Эйдельман Н. Я. Время, служившее столько надежд / Н. Я. Эйдельман // «Другое искусство» Москва 1956-76: к хронике художественной жизни. – Т. 1 / сост. И. Алпатова, Л. Талочкин. – М., 1991. – С. 7-12.
88. Экзистенциализм / Г. Менде; пер. с нем // Малая советская энциклопедия.

- Изд. 3. / гл. ред. Б. А. Введенский. – Т. 10. – М., 1960. – С. 736.
89. Эпплбаум Э. ГУЛАГ / Э. Эпплбаум. – М.: АСТ: CORPUS, 2016. – 688 с.
90. Эпштейн А. Д. Владимир Янкилевский и истоки российского концептуализма [электронный ресурс] / А. Д. Эпштейн // Неприкосновенный запас. – Новое литературное обозрение. – 2016. – № 106. – URL: <http://nlobooks.ru/node/7315> (дата обращения: 08. 06. 2017)
91. Эстетика и теория искусства XX века: хрестоматия / ред. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. – М.: Прогресс-Традиция, 2007. – 685 с.
92. Якимович А. К. Двадцатый век: Искусство. Культура. Картина мира: от импрессионизма до классического авангарда / А. К. Якимович. – М.: Искусство, 2003. – 490 с.
93. Ясперс К. Введение в философию / К. Ясперс. – Мн.: Пропилей, 2000. – 192 с.
94. Ясперс К. Философия. Кн. 1. Философское ориентирование в мире / К. Ясперс. М.: «Канон+», 2012. – 384 с.

Литература на английском языке

95. Ashton D. The New York School : A Cultural Reckoning / D. Ashton. N. Y.: Viking Press, 1973. 246 p.
96. Baert P. The sudden rise of French existentialism: a case-study in the sociology of intellectual life / P. Baert // Theory and Society. 2011. Vol. 40. N 6. P. 619-644.
97. Breisach E. Introduction to Modern Existentialism / E. Breisach. N. Y., 1962. 247 p.
98. Cox A. Art-as-Politics: The Abstract Expressionist Avant-garde and Society / A. Cox. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982. 206 p.
99. Giacometti A. The dream, the Sphinx, and the death of T / A. Giacometti // Grand Street. 1995. No. 54. Autumn. P. 146-154.
100. Gibson A. Abstract Expressionism: Other Politics / A. Gibson. New Haven: Yale University Press, 1997. 288 p.
101. Haftmann W. Painting in the Twentieth Century / W. Haftmann. Vol. 1. N. Y.: Frederick A. Praeger, 1960. 430 p.
102. Hauser A. The Social History of Art / A. Hauser. Vol. 1. L.: Routledge & Kegan Paul, 1951. 500 p.
103. Jachec N. The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism 1940-1960 / N. Jachec. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 272 p.
104. Morris F. Paris post war: Art and existentialism 1945-55 / F. Morris. L.: Tate gallery, 1993. 238 p.

105. Quinney A. Excess and Identity: The Franco-Romanian Ionesco Combats Rhinocerotis / A. Quinney // South Central Review. 2007. Vol. 24. No. 3. P. 36-52.
106. Rosenberg H. The American Action Painters / H. Rosenberg // Art News. 1952. Dec. P. 22-23, 48-50.
107. Wilson S. Jean Fautrier: Orthodoxy and the Outsider / S. Wilson // Art International. 1988. Vol. 4. Autumn. P. 33-40.

Литература на корейском языке

108. Bae Kyeong Yeol. Hangug jeonhu siljonjuui soseol yeongu [Research of Korean postwar existentialist novels]. Seoul: Taehaksa Publ., 2001.
109. Chang Yong-hak. Bulmoui munhagpungto [Barren literary culture] // Sasanggye. 1965. Vol. 13. Jul. P. 305-308.
110. Choi Tae-man. Hangug hyeondaejogagsa yeongu [Research on Korean Contemporary Sculpture]. Paju: Art Books Publ., 2007.
111. Chung Moojeong. Abstract Expressionism, Art Informel, and Modern Korean Art, 1945-1965: doct. diss. N. Y.: City University of New York, 2000.
112. Chung Moojeong. Chusangpyohyeonjuuiwa hangug aengpoleumel [Abstract Expressionism and South Korean Informalism]. // Misulsa Yeongu [Journal of Art History]. 2001. Vol. 15. P. 247-262.
113. Gimchang-yeol hwabaeg, 30nyeongan mulbang-ulman geulin kkadalg [Painter Kim Tschang-Yeul, why he painted water drops over 30 years]. [Электронный ресурс]. Kyunghyang Shinmun [Kyunghyang Newspaper]. URL: http://news.khan.co.kr/kh_news/khan_art_view.html?artid=200409301721391&code=960202#csidx0912a0f88f8bf7394c7319fe2558a70 (дата обращения: 05.10.2016).
114. Ha In-doo. Dangsini aiwa nae aiga uli ai ttaelyeoyo [Your Kid and My Kid Hit Our Kid: A Collection of Essays of Ha In-Doo]. Seoul: Hanireum Publ., 1993.
115. Ha In-doo. Jigeum i sungan-e: Ha In-doo yesulsusangjib [At This Moment: A Collection of Awarded Essays of Ha In-doo]. Seoul: Wooam Publ., 1983.
116. Kim Bung-ku. Jaggawa sahoe [Writer and society]. Seoul: Iljogak Publ., 1973. 460 p.
117. Kim Dong-suk. Siljonjuui bipan [Critic on existentialism]. // Shincheonji. 1948. Oct. P. 75-81.
118. Kim Kwangho. 1960nyeondae hangug siljonjuuiwa hyeondaejogag: Oh Jongwoog jogag-eul jungsim-eulo [The Korean existentialism and modern sculptures in the 1960s: Focusing on the works of Oh Jongwook] // Misul-

- ilongwa hyenjang [The Journal of Art Theory & Practice]. 2011. Vol. 11. P. 85-100.
119. Kim Kyung-eyun. Ha In-dooui chogi jagpumseggye yeongu: Monyumentallitiwa otomatijeum-ui chuguleul jungsim-eulo [In Pursuit of Monumentality and Automatism: The oeuvre of Ha In-doo] // Hanguggeunhyeondaemisulsahag [Journal of Korean Modern and Contemporary Art History]. 2014. Vol. 28. P. 7-29.
 120. Kim Tschang-yeol. Memory. [персональный сайт]. URL: <http://www.kimtschang-yeul.com/html/memory.asp> (дата обращения: 06.10.2016).
 121. Kim Yi-soon. Hangug yongjeobjogaggwa siljonjuui [Welded sculpture and existentialism in Korea] // Misulsayeongu [Journal of art history]. 2002. N 16. P. 393-422.
 122. Kim Yi-soon. Jeonhuui yongjeobjogag [Postwar Welded Sculpture]: Ph.D thesis. Hong-ik University, 2002.
 123. Kim Yi-soon. Song-yeongsuui yongjeobjogag [Welded Sculpture of Song Yeongsu]. // Hanguggeunhyeondaemisulsahag [Journal of Korean Modern and Contemporary Art History]. 2000. Vol. 8. P. 97-122.
 124. Lee Dae-young. Hangug jeonhu siljonjuui soseol yeongu [Research of Korean postwar existentialist novels]. Seoul: Kookhakjaryowon Publ., 1998.
 125. Lee Ku-yeol. Honlan sog-ui misulgye jaepyeonseong [Reorganization of the art world in chaos] // Gyeganmisul [Quarterly Art]. 1985. Vol. 34. P. 43-50.
 126. Lee Ku-yeol. Yeol-uichan tamguyog – jehoe wonhyeonghoe jogagjeon [The will of research with full of enthusiasm – 2nd sculpture exhibition of Wonhyenghoe group] // Gyeonghyangsinmun [Kyunghyang Newspaper]. 1964. 25. Nov. P. 5.
 127. Lee Kyung-Sung, Park Seo-Bo. 1950nyeondaehui hangugmisul [Korean Art in the 1950s] // Hangughyeondaemisuljeonjib [Korean Contemporary Art]. Vol. 20. The Hankook Ilbo Publ., 1979. P. 83-98.
 128. Lee Il. Contemporary Korean Art Born of Liberation and War // Koreana. Korean Art & Culture. 1995. Vol. 9. No. 1. Spring. P. 30-35.
 129. Oh Kwang-soo. Youn Myung-ro: byeog-eseo eollejis ihukkaji [Youn Myung-ro: From Walls to Ollejit] // Johyeong [Form]. 1991. No. 14. P. 13-22.
 130. Oh Sang Ghil (Ed.) Hangughyeondaemisul dasi ilg-gi IV [Re-reading contemporary Korean art IV]. Vol. 1. Seoul: ICAS, 2004. 613 p.
 131. Oh Sang Ghil (Ed.) Hangughyeondaemisul dasi ilg-gi IV [Re-reading contemporary Korean art IV]. Vol. 3. Seoul: ICAS, 2004. 558 p.
 132. Park In Hwan. Saleuteuleuui siljonjuui [Existentialism of Sartre] // Shincheonji. 1948. Oct. P. 87-95.

133. Park Parang. 1950nyeondae aengpoleumel undong-gwa bang-geuntaeg: Hyeondaemihyeob-eul jungsim-eulo [Bang Keun Taek and Modern Artist Association : Reconsidering on Informel movement in the 1950s] // The Misulsaakbo: Reviews on the Art history. 2010. Vol. 35. P. 343-386.
134. Yang Byung Shik. Saleuteuleuui sasang-gwa geuui jagpum [Ideas and works of Sartre] // Shincheonji. 1948. Oct. P. 82-86.
135. Yu Jin-sang. Eoduun sangcheoeseo tumyeonghan gippeum-eulo [From Dark Scar to Transparent Pleasure] // Art in Culture. 2004. Vol. 5. No. 2. P. 62-67.

Приложение



Рис. 1. П. Сезанн. Натюрморт с вишнями и персиками. 1883-1887.

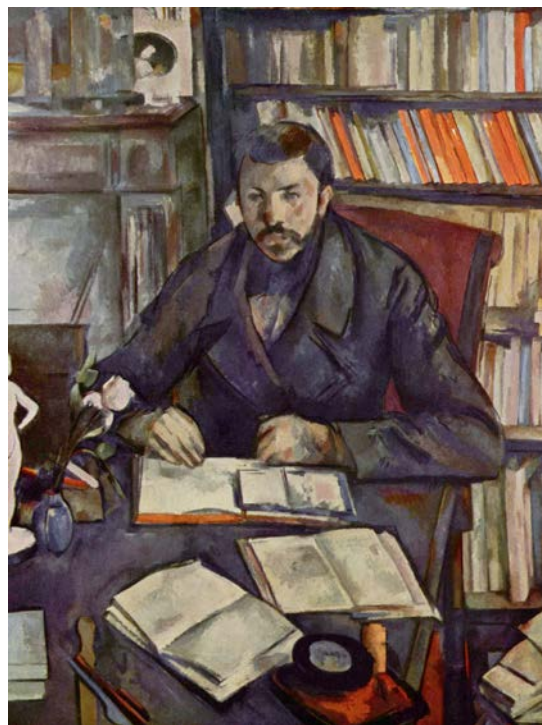


Рис. 2. П. Сезанн. Портрет Гюстава Жеффруа. 1895.

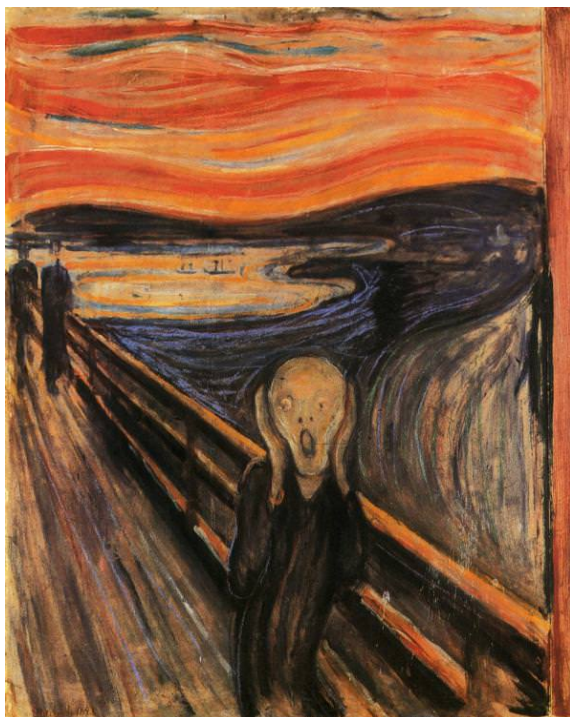


Рис. 3. Э. Мунк. Крик. 1893.



Рис. 4. Э. Мунк. Вечер на улице Карла Юхана. 1892.

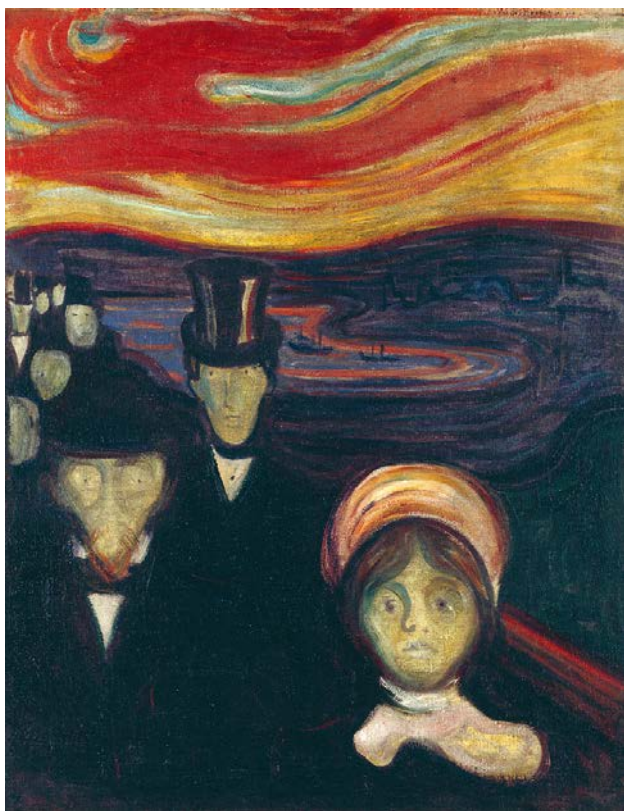


Рис. 5. Э. Мунк. Тревога. 1894.



Рис. 6. В. Лембрук. Поверженный. 1915-1916.



Рис. 7. В. Лембрук. Бунтарь. 1914-1915.

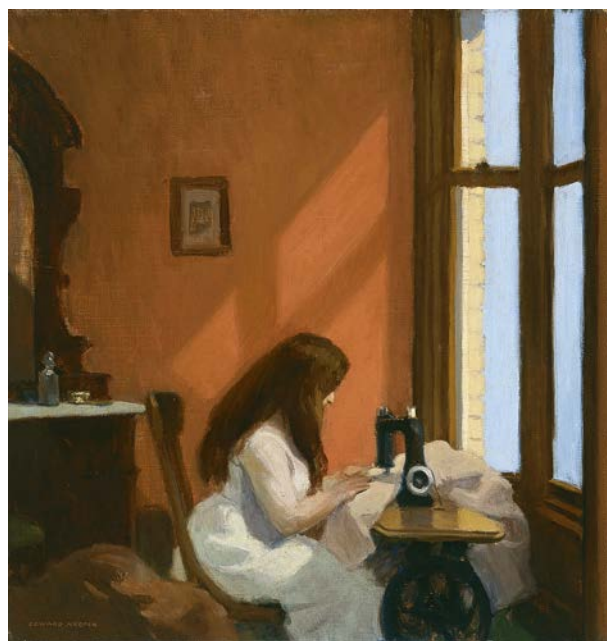


Рис. 8. Э. Хоппер. Девушка за швейной машиной. 1921.



Рис. 9. Э. Хоппер. Кафе автомат. 1927.



Рис. 10. Э. Хоппер. Комната в гостинице. 1931



Рис. 11. Э. Хоппер. Комната в Нью-Йорке. 1932.



Рис. 12. Э. Хоппер. Полуночники. 1942.



Рис. 13. Вольс. Без названия. 1946-1947.



Рис. 14. Вольс. Без названия. 1946-1947.



Рис. 15. Вольс. Композиция IV. 1946.



Рис. 16. Вольс. Композиция с красным пятном. 1945.



Рис. 17. Вольс. Манхэттен. 1947.



Рис. 18. Вольс. Крыло бабочки. 1947.



Рис. 19. Вольс. Птица. 1949.



Рис. 20. Ж. Фотрие. Голова заложника №1. 1943.



Рис. 21. Ж. Фотрие. Голова заложника
№2. 1944.

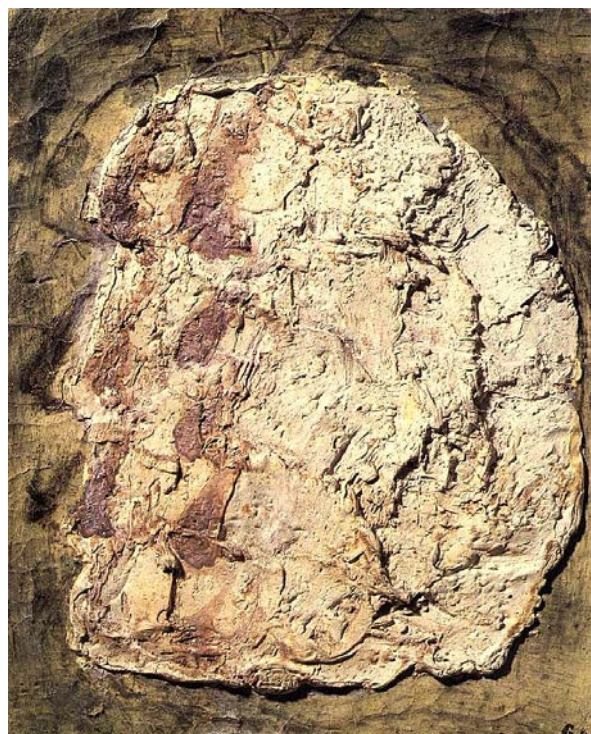


Рис. 22. Ж. Фотрие. Голова заложника
№19. 1944.



Рис. 23. Ж. Фотрие. Сара. 1942-1943.



Рис. 24. Ж. Фотрие. Еврей. 1943.



Рис. 25. Ж. Фотрие. Остатки. 1945.



Рис. 26. Ж. Фотрие. Большая трагическая голова. 1942.



Рис. 27. Ж. Фотрие. Голова заложника. 1943-1944.

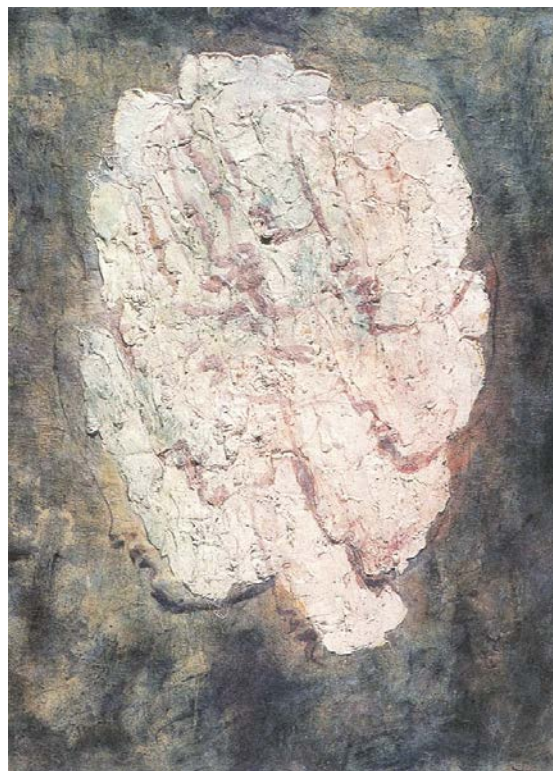


Рис. 28. Ж. Фотрие. Орадур-сюр-Глан. 1945.



Рис. 29. Ж. Дюбюффе. Курильщик у стены. 1945.

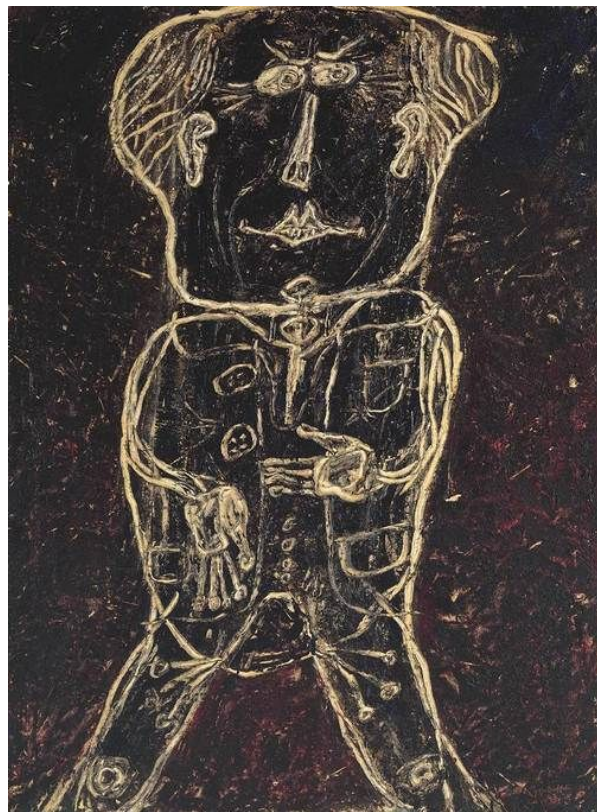


Рис. 30. Ж. Дюбюффе. Портрет Анри Мишо. 1947.



Рис. 31. Ж. Дюбюффе. Бертеле, цветочный букет, парадный портрет. 1947.



Рис. 32. А. Джакометти. Диего в свитере. 1953.



Рис. 33. А. Джакометти. Бюст Диего.
1955.



Рис. 34. А. Джакометти. Голова на
стержне. 1947.



Рис. 35. Ж. Ришье. Мужчина-шторм.
1947-1948.



Рис. 36. Ж. Ришье. Женщина-ураган.
1948-1949.



Рис. 37. Ж. Ришбе. Человк-лес. 1945-1946.



Рис. 38. Ж. Ришбе. Пастух в Ландах. 1951.



Рис. 39. Ж. Ришбе. Вода. 1953-1954.



Рис. 40. Ж. Ришбе. Человек с когтями (гриф). 1952.

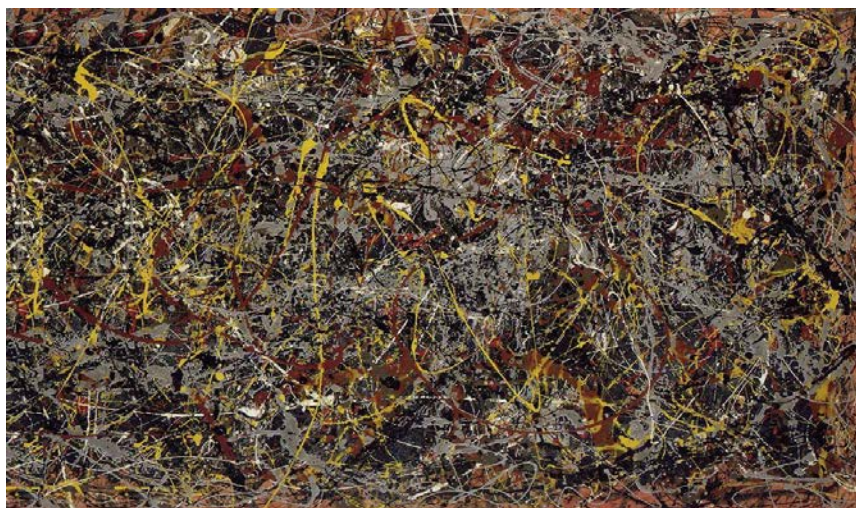


Рис. 41. Дж. Поллок. № 5. 1948.

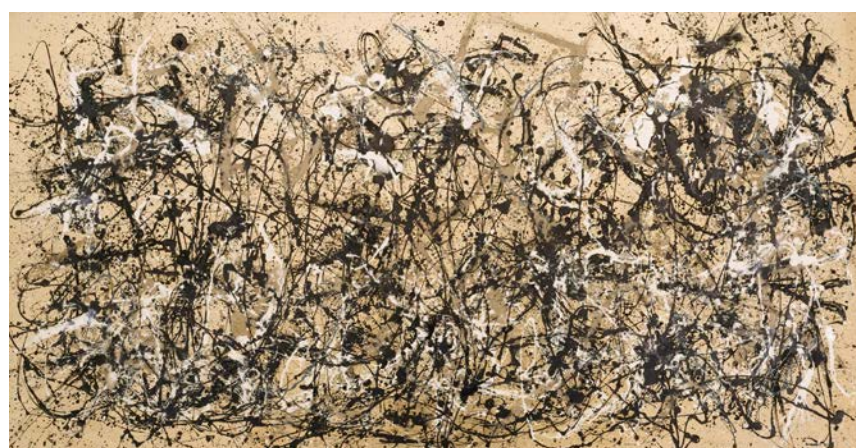


Рис. 42. Дж. Поллок. Осенний ритм: № 30. 1950.

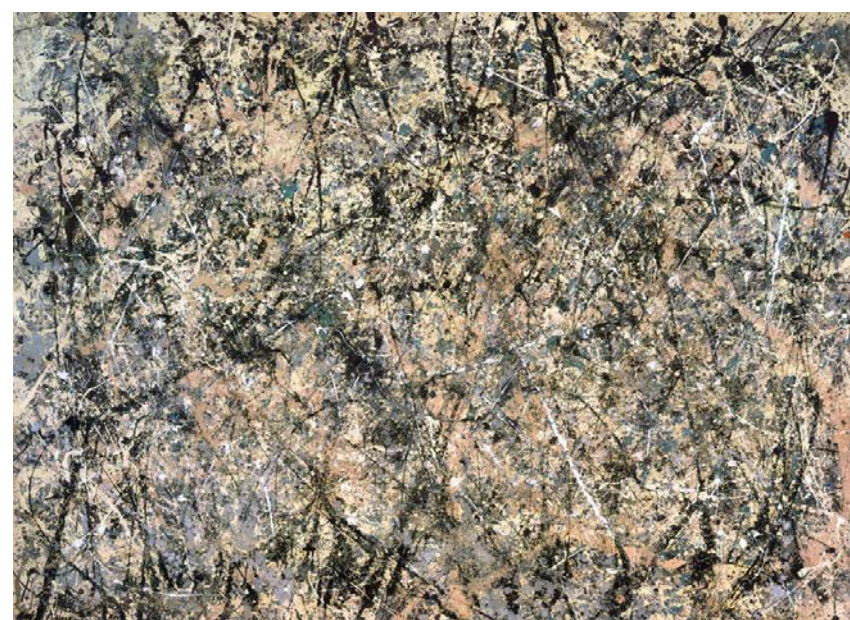


Рис. 43. Дж. Поллок. Лавандовый туман : № 1. 1950.



Рис. 44. Пак Со Бо. Дорога. 1957.



Рис. 45. Пак Со Бо. Два человека. 1957.

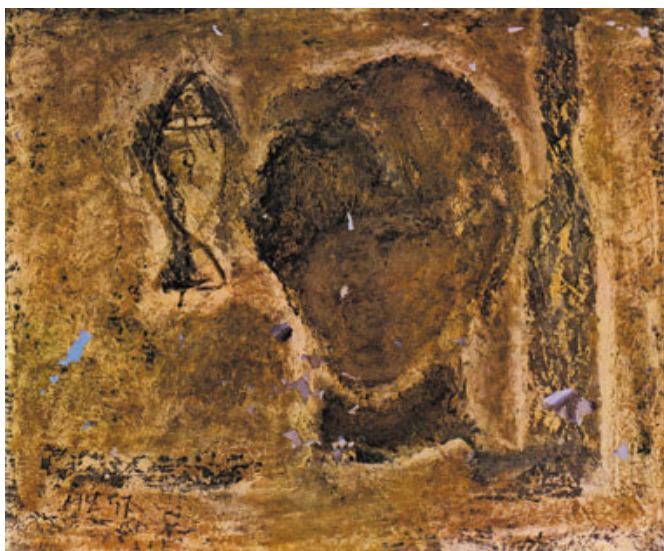


Рис. 46. Пак Со Бо. Автопортрет. 1957.



Рис. 47. Пак Со Бо. Живопись № 1. 1957.



Рис. 48. Пак Со Бо. Живопись № 2.
1957.



Рис. 49. Пак Со Бо. Живопись № 3.
1957.



Рис. 50. Пак Со Бо. Живопись № 4.
1957.

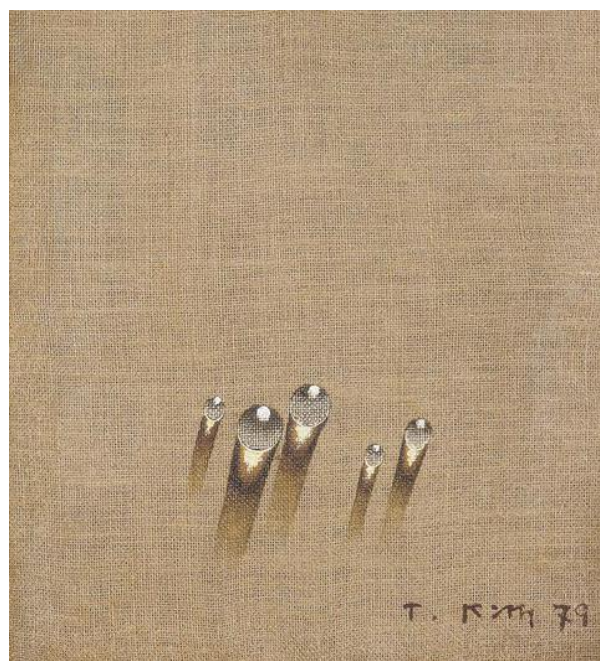


Рис. 51. Ким Чанг Ёль. Капли воды.
1979.

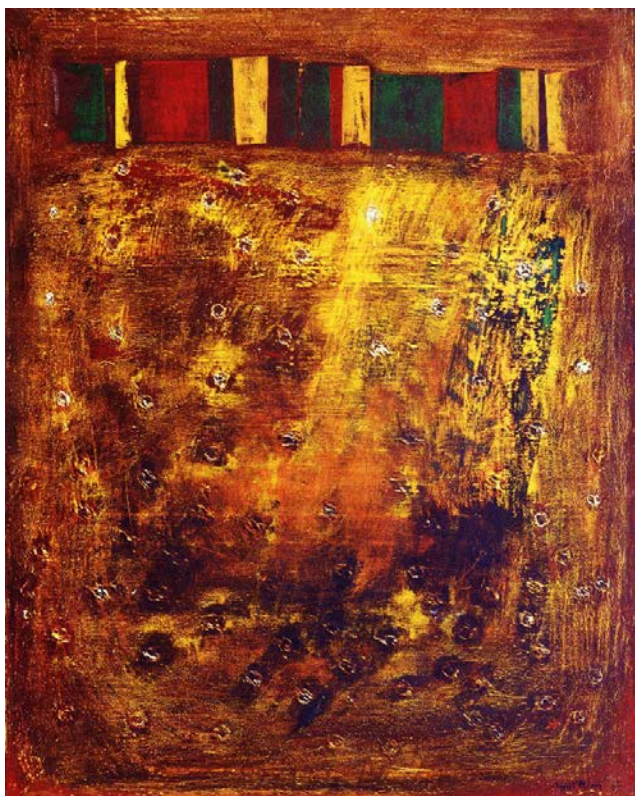


Рис. 52. Ким Чанг Ёль. Обряд. 1965.

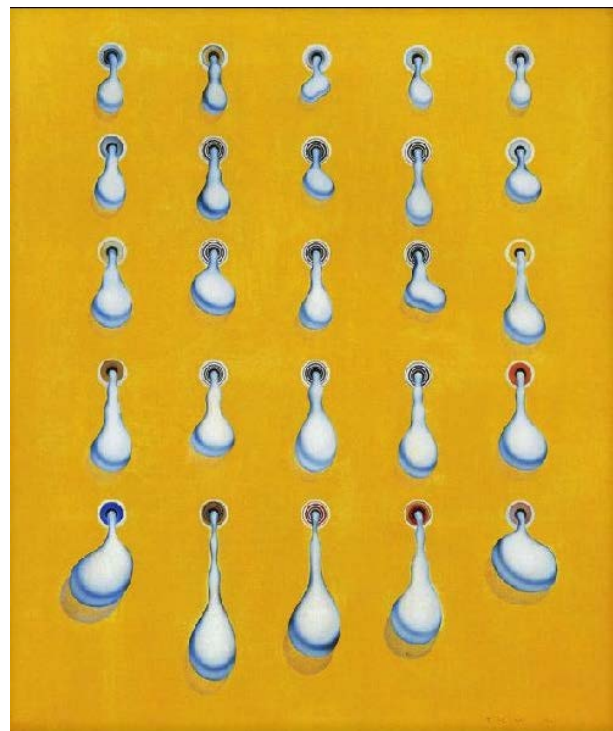


Рис. 53. Ким Чанг Ёль. Явление. 1971.

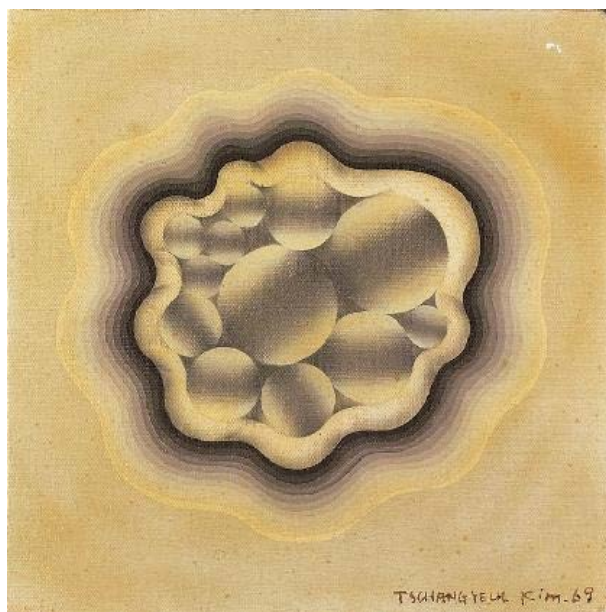


Рис. 54. Ким Чанг Ёль. Без названия. 1969.



Рис. 55. Ким Чанг Ёль. Без названия. Конец 1960-х гг.



Рис. 56. Ким Чанг Ёль. Явление. 1971.

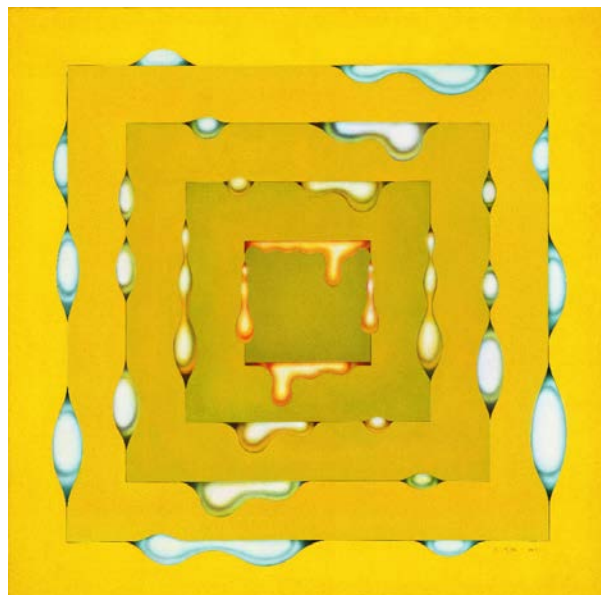


Рис. 57. Ким Чанг Ёль. Обряд жертвоприношения. 1971.

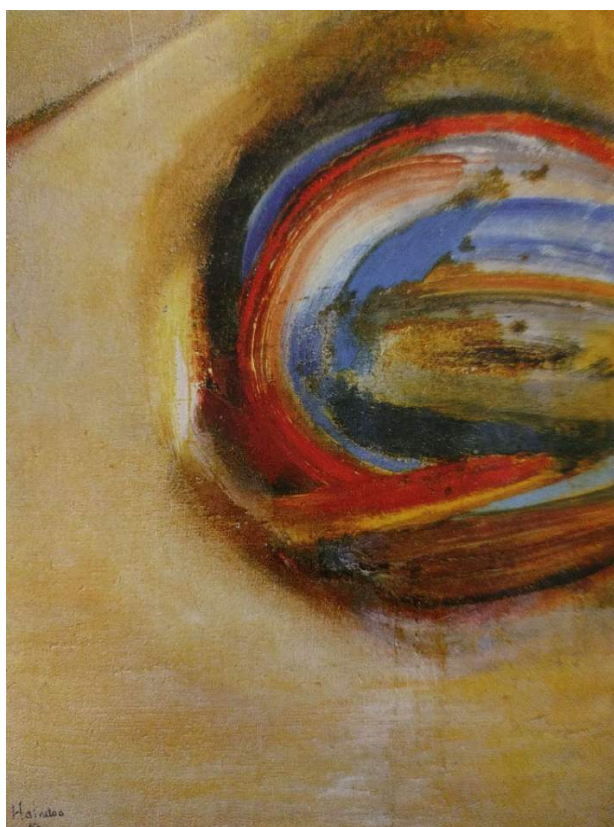


Рис. 58. Ха Ин Ду. Живопись. 1958.



Рис. 59. Ха Ин Ду. Автопортрет. 1957.

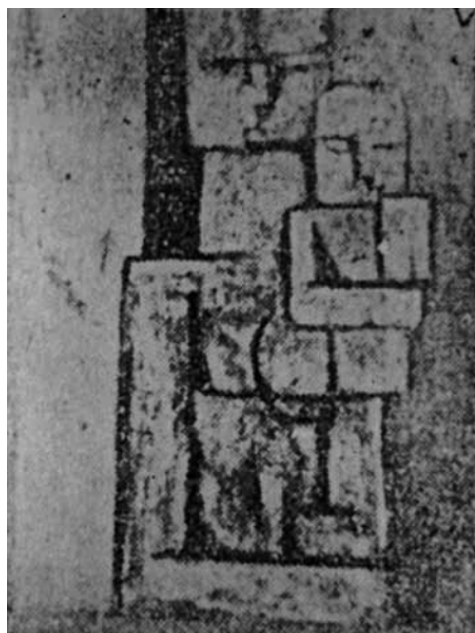


Рис. 60. Ха Ин Ду. Мать и сын. 1958.



Рис. 61. Юн Мёнг Ро. Стена В. 1959.



Рис. 62. Юн Мёнг Ро. Татуировка 64-1.
1964.

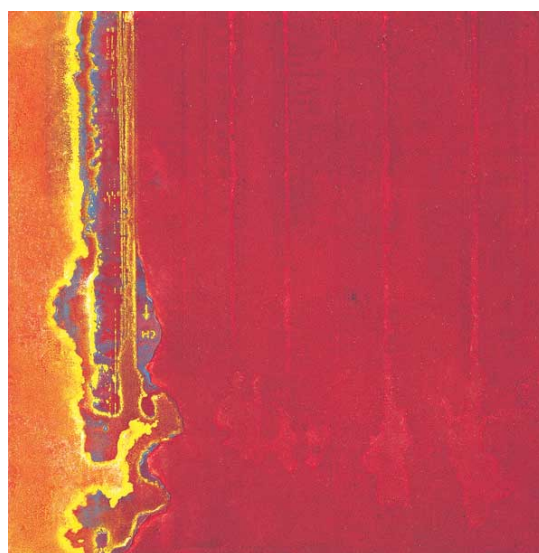


Рис. 63. Юн Мёнг Ро. Линейка 9-М-73.
1973.



Рис. 64. Юн Мёнг Ро. Линейка V-VXVII. 1974.



Рис. 65. Юн Мёнг Ро. Трещина 76-421. 1976.



Рис. 66. Пак Джон Бэ. Источник истории. 1965.



Рис. 67. Сонг Енг Су. Страх к ядру. 1959.



Рис. 68. Сонг Енг Су. Произведение 59-2. 1959.



Рис. 69. Сонг Енг Су. Распятие. 1963.

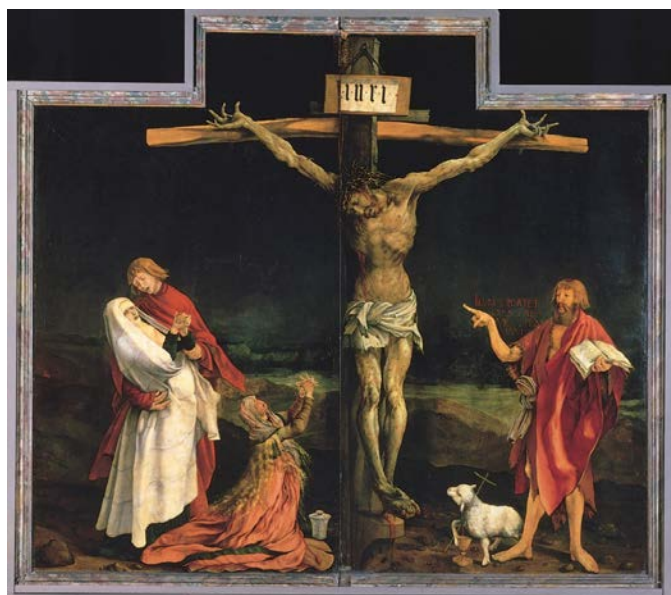


Рис. 70. М. Грюневальд. Распятие Христа. 1512-1516.



Рис. 71. Сонг Енг Су. Мученик. 1967



Рис. 72. О Чжонг Ук. Побежденный. 1959.



Рис. 73. О Чжонг Ук. Лжесвидетель. 1960.



Рис. 74. О Чжонг Ук. Еретик. 1961.



Рис. 75. Чхве Ман Лин. Ева 58-1. 1958.



Рис. 76. Чхве Ман Лин. Ева 65-8. 1965.



Рис. 77. Э. Неизвестный. Мертвый солдат. 1953-1954.



Рис. 78. Э. Неизвестный. Механический человек. 1961-1962.



Рис. 79. Э. Неизвестный. Попытка. 1962.

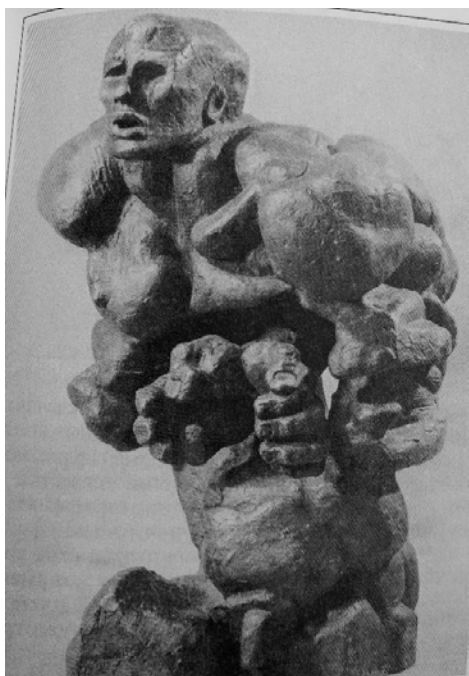


Рис. 80. Э. Неизвестный. Пророк. 1962.



Рис. 81. Э. Неизвестный. Торс. 1960-1970-е гг.



Рис. 82. Э. Неизвестный. Мужской торс. 1960-е гг.

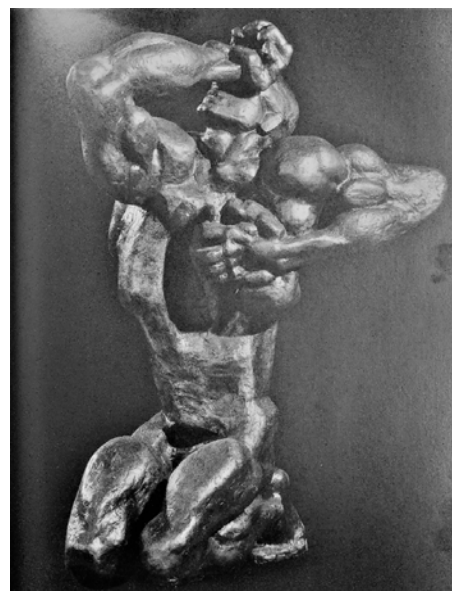


Рис. 83. Э. Неизвестный. Орфей. 1962-1964.



Рис. 84. Э. Неизвестный. Гермафродит. 1966.

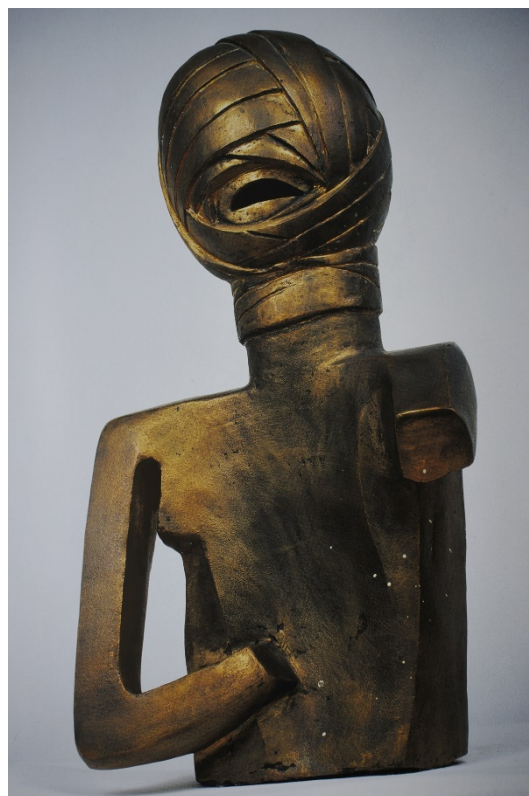


Рис. 85. В. Сидур. Раненый. 1963.



Рис. 86. В. Сидур. Инвалид из цикла «Обожженные». 1965.



Рис. 87. В. Сидур. Инвалид с палкой. 1962.



Рис. 88. Е. Кропивницкий. Труба. 1958.



Рис. 89. Е. Кропивницкий. Пейзаж с колючей проволокой. 1959.



Рис. 90. Л. Кропивницкий. Лунный свет. Отражение. 1959.



Рис. 91. Л. Кропивницкий. Абстрактная композиция. Взрыв. 1959.



Рис. 92. Л. Кропивницкий.
Автопортрет. 1963.



Рис. 93. Л. Кропивницкий. Два быка.
1966



Рис. 94. Л. Кропивницкий. Белый бык.
1964.

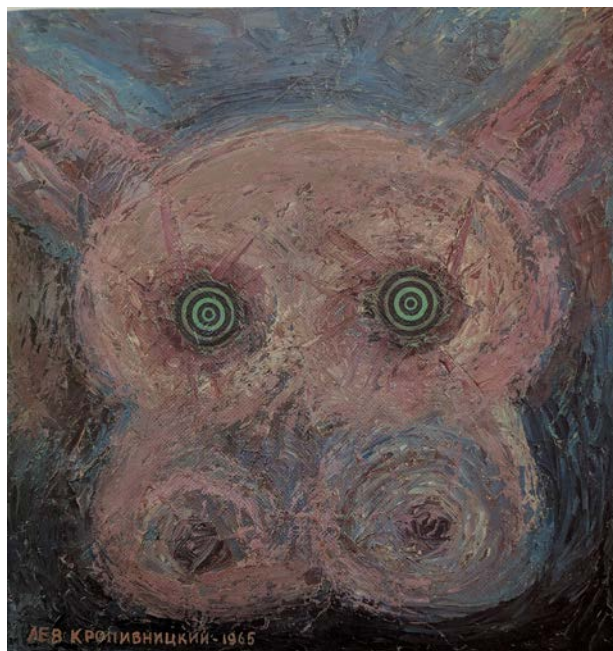


Рис. 95. Л. Кропивницкий. Розовый
бык. 1965.



Рис. 96. О. Рабин. Чертовое колесо.
1977.



Рис. 97. О. Рабин. Оптимистический
пейзаж. 1959.



Рис. 98. О. Рабин. Город и луна. 1959.

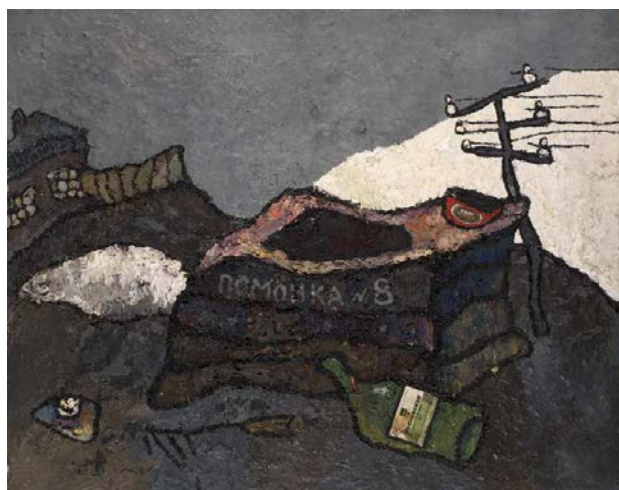


Рис. 99. О. Рабин. Помойка № 8. 1958.



Рис. 100. О. Рабин. Барак с луной.
1959.



Рис. 101. О. Рабин. Бегство в Египет.
1963



Рис. 102. О. Рабин. Бани. 1966.

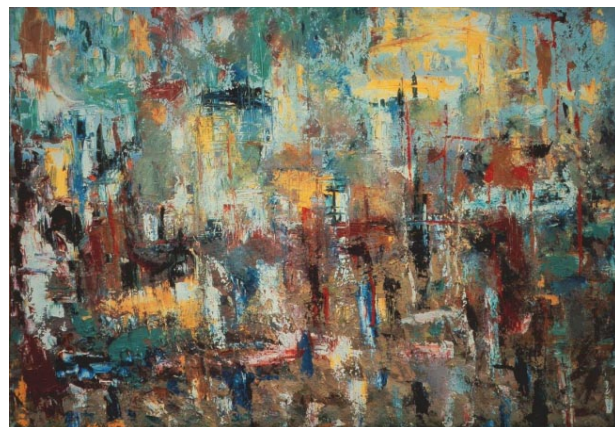


Рис. 103. В. Немухин. Весна в городе. 1958.



Рис. 104. В. Немухин. Голубой день. 1959.



Рис. 105. В. Немухин. Композиция (Посвящение Баху). 1960.



Рис. 106. В. Немухин. Композиция.
1961.

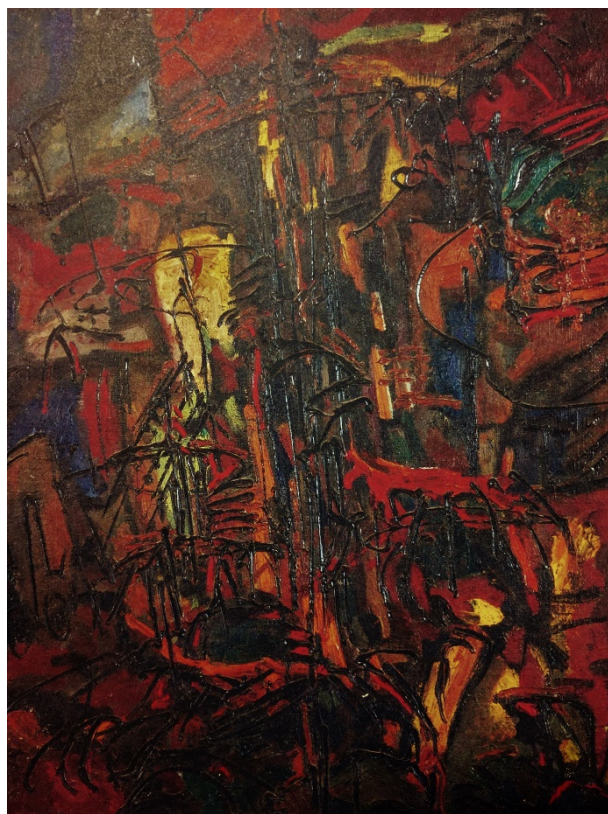


Рис. 107. В. Немухин. Без названия.
1962.

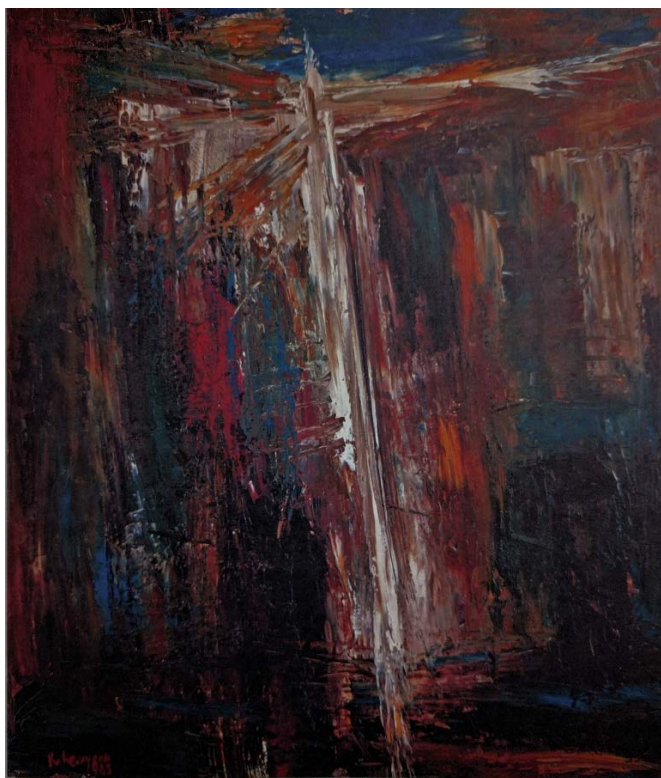


Рис. 108. В. Немухин. Без названия.
1963.



Рис. 109. В. Немухин. Бубновая
девятка. 1964-1965.



Рис. 110. В. Немухин. Две карты. 1963.

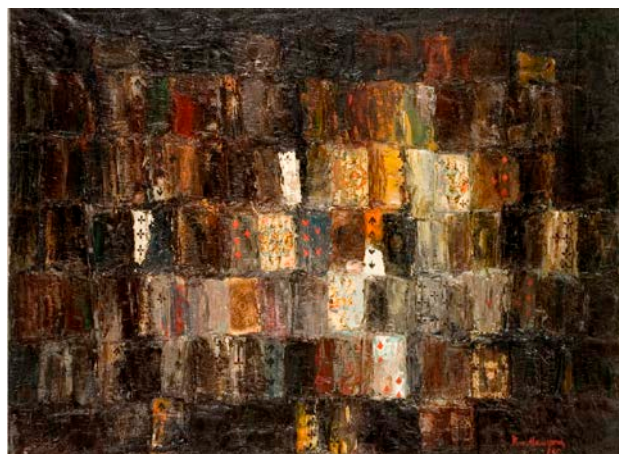


Рис. 111. В. Немухин. Натюрморт с картами. 1965.



Рис. 112. А. Арефьев. Драка 1954.



Рис. 113. А. Арефьев. Жертвы войны. 1953.



Рис. 114. А. Артыухин. Артыухин. 1953.

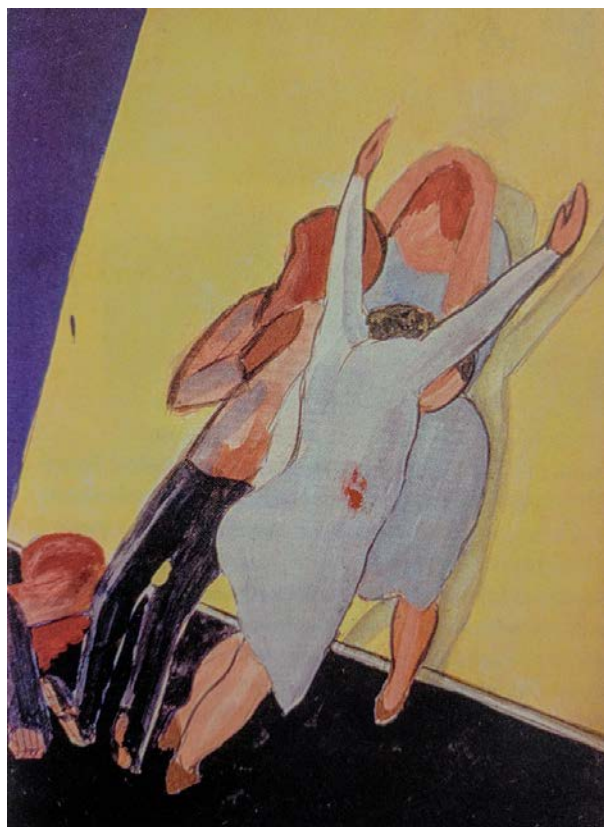


Рис. 115. А. Артыухин. Без названия. 1950-е гг.



Рис. 116. А. Артыухин. Без названия. 1953.



Рис. 117. В. Яковлев. Летящая рыба. 1971.

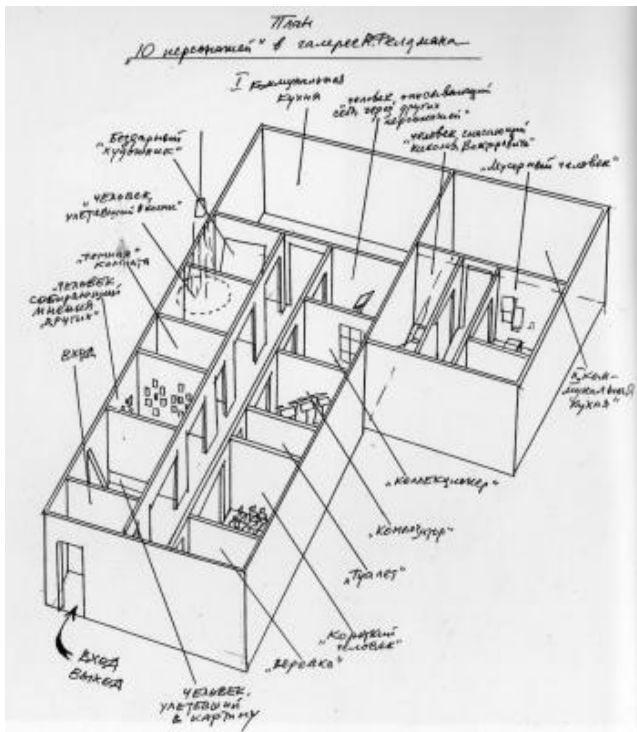


Рис. 118. И. Кабаков. Проект
инсталляции «Десять персонажей».
1988.



Рис. 119. И. Кабаков. Десять персонажей. Вид инсталляции. 1988.



Рис. 120. И. Кабаков. Кухня № 2. Голоса. Из инсталляции «Десять персонажей» 1988.



Рис. 121. В. Янкилевский. Пейзаж.
1962.



Рис. 122. В. Янкилевский.
Предчувствие. 1962.

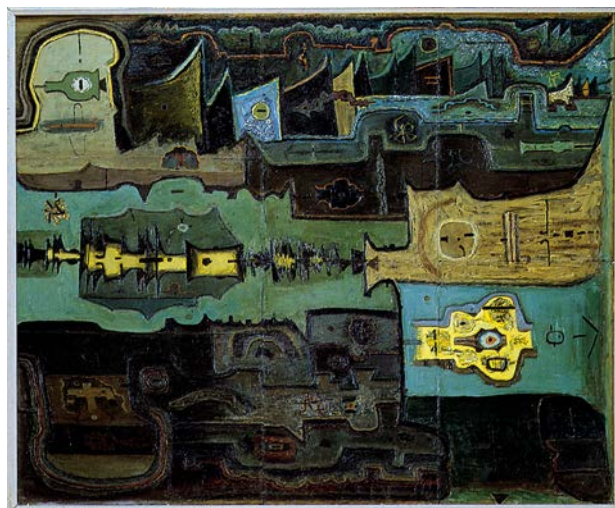


Рис. 123. В. Янкилевский. Атомная
станция. 1962.

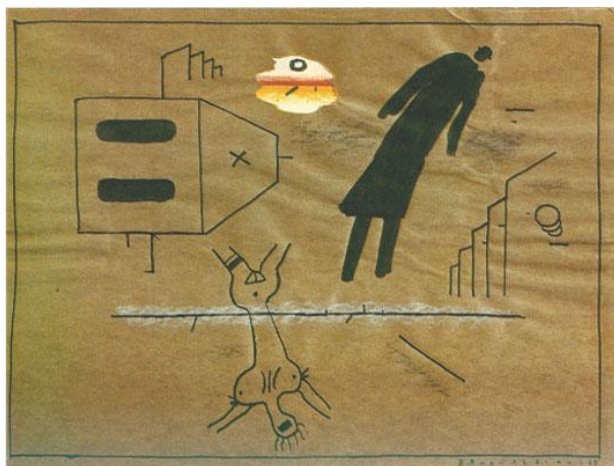


Рис. 124. В. Янкилевский. Из цикла
«Атмосфера Кафки». 1969.

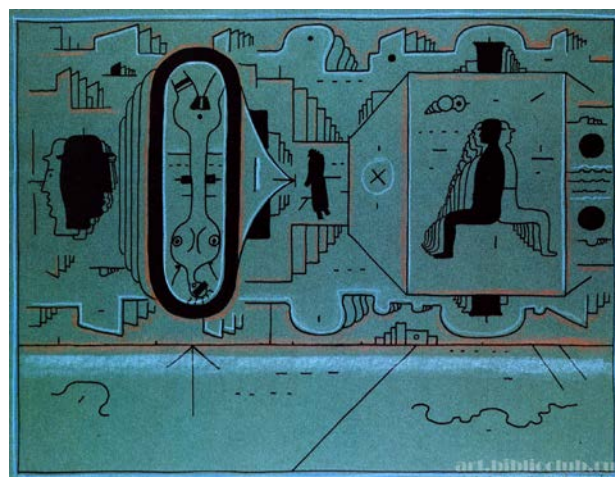


Рис. 125. В. Янкилевский. Из цикла
«Атмосфера Кафки». 1969.



Рис. 126. В. Янкилевский. Дверь
(Посвящается родителям моих
родителей). 1972.

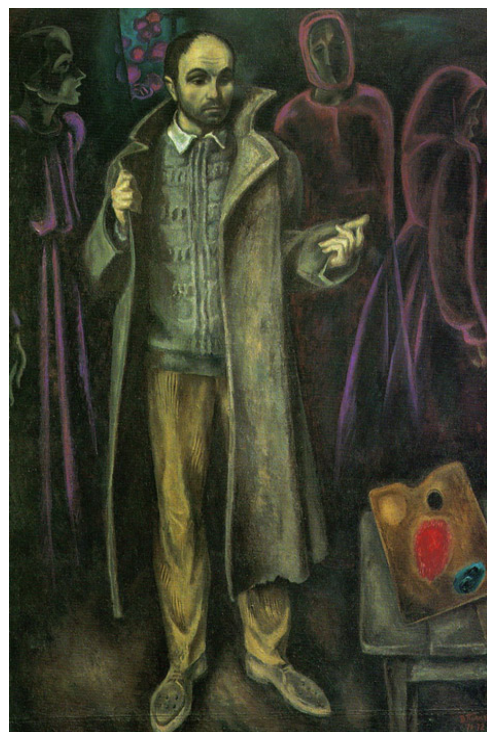


Рис. 127. В. Попков. Шинель отца.
1972.



Рис. 128. В. Попков. Северная песня
(Ой, как всех мужей побрали на
войну...). 1968.



Рис. 129. В. Попков. Воспоминания.
Вдовы. 1966.



Рис. 130. В. Попков. Одна. 1966.



Рис. 131. Д. Жилинский. Мать. 1977.



Рис. 132. Д. Жилинский. 1937 год.
1987.



Рис. 133. Д. Жилинский. Под старой
яблоней. 1969.



Рис. 134. Д. Жилинский. Dios con nosotros (С нами Бог). 1991.



Рис. 135. Д. Жилинский. Семья. У моря. 1964.