

*Любовь Гуревич. Всемирная литература или Дар синтеза//Звезда. 2003.№8*

Комиксы, пересказывающие классику, явились прототипом серии работ Шинкарева «Всемирная литература». Шинкарев сам назвал эти работы «комиксами». Использован принцип: ряд изображений образует единое повествование. На этом сходство кончается. Если задача комикса, помимо развлечения, состоит в том, чтобы ознакомить ленивого с литературной классикой, то задача Шинкарева, как он поясняет, «ознакомить с пластическим способом мышления» нашего начитанного, но неразвитого в этом смысле зрителя. Его зритель, он же читатель, должен, в отличие от потребителя комикса, не ознакомиться с книгой, а сравнить изображение с уже имеющимся представлением о ней и увидеть иное прочтение. Этому служит и текст, сопровождающий каждый блок картин, комментирующий и дополняющий изображения. Текст также настраивает на интерес не столько к литературному произведению, сколько к тому, как его трактует художник. Текст в какой-то мере должен компенсировать пластическую неразвитость зрителя, поневоле сличающего написанное с изображенным, ищущего ту же мысль, то же ощущение, но выраженное пластически. (Шинкарев настаивает на том, что не пересказывает текст, а передает ощущение) И, хотя Шинкарев пытается завлечь, хотя он старается помочь зрителю, все это одна видимость, верхний слой. На деле, и в этом глубинное отличие от комикса, который должен быть понятен сразу и ничего не требует от его потребителя, «комиксы» Шинкарева требуют времени, внимания, сосредоточенности не меньшей, чем чтение первоисточника (или большей, поскольку иногда это всего лишь детская песенка). То есть достоинства этих работ Шинкарева открываются по мере медленного вглядывания и вчувствования. И, наконец, в отличие от комикса, где все только для потребителя, который всегда прав, тут многое художник делает для самого себя. (А именно это, неким таинственным образом оказывается в конце концов лучшим и ценнейшим для постороннего взгляда – когда этот взгляд выдерживает.)

Подытожим: комикс превращает высокое искусство в китч, Шинкарев делает попытку под видом массового искусства протащить высокое. (Что, конечно, не ново, и «не за это мы его любим».)

То есть, во-первых, используется жанр поп-культуры, чтобы приобрести рекламную привлекательность предмета массового потребления. Причем этот ход обращен не к потребителю (выросших на комиксах поколений у нас нет), а к арт-миру, которому он предлагает свой «игровой проект», «диалог с массовой культурой». Во-вторых, предпринимается попытка преодолеть элитарное изгойство живописи и хотя бы исхоженным, давно отвергнутым путем, на основе литературы, завязать контакт со зрителем. И наконец, работы обращены к зоркому, художественно эрудированному зрителю, способному погрузиться в лабиринт тончайшей стилистической игры, зрителю, знающему, кроме творений всемирно известных художников — Ж. Брака, Ф. Бекона, работы Вл. Шагина, Р. Васми, А. Арефьева, Г. Устюгова, А. Розина, О. Котельникова, И. Сотникова, и прочее, и прочее — вплоть до старых работ самого Шинкарева.

Так что игра в комикс — задача не столько художественная, сколько практическая: преподнести живопись так, чтобы нынешнему искусствоведа было не зазорно о ней написать. Компромисс между приверженностью живописи (не как пристрастием, «приколом», а как главной ценностью) и требованиями, так сказать, социального выживания. В силу щедрости таланта компромисс не идет в ущерб искусству. Более того, он позволяет демонстрировать впечатляющую власть над собственными способностями.

Он очень многое может. Начиная с того, что, соединив в себе литературный дар и изобразительный, он может создать равновесие, симбиоз словесного и пластического, пластическое литературным не подменив и не ущемив в правах.

Он способен представить, без особых потерь, не просто серию картин, но постмодернистский «проект».

Он все это может без особых потерь, ибо его творчество по сути представляет собой то явление, для описания которого потребовалось понятие постмодернизма. Как и положено постмодернисту, он может написать введение, где объясняется творческий процесс, и комментарий к картинам, который

сам по себе художественное произведение. У него естественная склонность писать тексты поверх уже написанных текстов и картины поверх написанных картин. Он органически, без страха и стыда, использует чужое, он любит цитаты, словесные и пластические, его литературное письмо с самого начала было фрагментарно и открыто. Он всегда испытывал интерес к массовой культуре и черпал вдохновение в ее продукции. Не говоря уже о том, что это он создал главное петербургское постмодернистское произведение – живых митьков, устранив зазор между текстом и реальностью. Но, конечно, не все важные характеристики постмодернизма Шинкареву присущи, не во всем он с ним совпадает и самим понятием не исчерпывается.

Его стилистическое многочувствие воспитано многостильем ленинградского андеграунда вкупе с редкой у нас художественной осведомленностью о западной живописи середины и конца XX века. Все это вошло в его манеру, которой при этом – в чем ее отличие от постмодернистской эстетики – не свойственна разорванность и эклектика. Он устраняет несовместимость разнородных явлений, он все «растворяет», переплавляет и ассимилирует. Он осуществляет синтез.

При всем интересе к низовым жанрам, к массовой культуре в нем нет холодной неразборчивости постмодернизма, его пафоса эстетического разрушения. Хотя внешне Шинкарев демонстрирует требуемое отсутствие иерархии (или, скорее, пользуется им как свободой), на деле он никогда не теряет ни эстетической брезгливости, ни отмененного постмодернизмом пиетета.

В самом подборе произведений для «Всемирной литературы» подчеркнуто нарушена иерархия: прославленные шедевры соседствуют с детской песенкой. Причем детская песенка вдохновила на большее число картин-иллюстраций, чем «Божественная комедия». Для равновесия в комментарии к великим книгам вставлены необязательные, снижающие замечания. А в уютной детской песенке усмотрена неуютная онтологическая глубина. Надо сказать, трагическая тема тут звучит пронзительнее, чем в иллюстрации к дантовому аду. И о самом Шинкареве, о его «зонах чувствительности» она скажет красноречивее.

Данте, видимо, не из любимых книг. Состав литературных произведений, как и многое в серии, компромиссен: одни попали сюда по любви, другие

по расчету. Например, маркиз де Сад появляется отчасти потому, что он модный писатель. С другой стороны, Сад, конечно, имеет непосредственное отношение к экзистенциальному содержанию серии.

Хотя у Шинкарева любая книга к этому содержанию отношение имеет. Его всемирная литература – это, скажем, «хождение по мукам», «печаль, печаль во всем». Трагедия жизни, ее скука и мука, ее жестокость, ее, наконец, зло представлены во всевозможных облициях. Зло как междоусобная борьба явлений воли по Шопенгауэру, как каприз Богов и как свободный выбор, как искушение и как наслаждение. Жестокость войны, жестокость близких, жестокость любимых женщин, наконец — жестокость мужичка, срубавшего елку и пляшущих вокруг елки детей. И еще – зависимость от страсти, лишаящая человека его человеческого облика, падение, безумие, отчужденность, одиночество, преступление, проигрыш, неизбежность плохого конца.

Для Шинкарева, почти как для Шопенгауэра – относительно, скажем, отдыхом от страдания и скуки является пребывание в чистом познании, для художника — в чистом эстетическом познании. Кроме боли есть наслаждение красотой. Кроме печали — умиротворяющий смех. Но нельзя сказать, что юмор и эстетика тут противостоят страданию, они род наслаждения страданием, ибо само страдание, сама трагедия и печаль оказывается необходимым условием существования красоты и смеха. Действительно, без трагедии для нас нет ни подлинной красоты, ни подлинного смеха. Как он сам формулирует, столкновение невеселого содержания и восторга от совершенства исполнения есть модель и оправдание этого мира. А еще он пишет: «чарующий кошмар», «все это жестоко, хаотично и прекрасно», «торжественный ужас», «темная гармония». И в самом деле, если что ему и мало удалось, так это «смех травы блаженной», «веселенькая расцветка» в иллюстрации к «Раю».

Зато как удастся «пластический юмор»! Смешна сама по себе идея сделать комикс из «Воли и представления», нарисовать «чисто созерцающего субъекта», «субъекта, познающего лежащие объекты воли». Зритель смеется, рассматривая иллюстрации к философии пессимизма или глядя на замахнувшегося топором Раскольникова. Кукольные персонажи, разыгрывающие трагические ситуации, облегчают положение. То есть все это было бы слишком мрачно, если б не было так смешно.

Смешны фигурки персонажей: манера их изображения, иногда неопримивистская, создает тот же комический эффект, что и пересказ классического произведения современным жаргоном. Комично соединение стилизованной примитивистской манеры с виртуозностью исполнения и рангом книги.

Живопись по природе своей редко бывает смешной. Для того, чтобы вызвать улыбку, нужна графика.

В силу задачи – перекинуть мост между словом и пластикой – в этой серии Шинкарев демонстрирует свои качества рисовальщика. Графика, в своей твердости и четкости, ближе к словесному знаку. Графика более *говорит*, больше *читается*, чем живопись.

Работает прежде всего контур, силуэт – выразительный, способный дать точную характеристику, не столько персонажа, сколько положения, в котором тот находится, или адресующий к определенному историческому времени.

Фигурки (так, по крайней мере, это выглядит в книге) вырисовываются чаще всего на совершенно гладком, словно залитым типографской краской фоне, отсылающим к бумаге, на которой печатаются комиксы. Что сушит изображение, создает отстраненность. Зато на этом фоне максимально доходчив силуэт. Его абрис делает фигурки то топорно неуклюжими, негибкими инвалидами, то – если идет речь об объектах желания – легкими, сладостно изящными.

Но если для читаемости каждой картины нужны графические качества, то для объединения всего ряда в одно целое – живописные. Живопись потеснена, но присутствует. Шинкарев – и в этом одно из многочисленных проявлений его способности к синтезу – решает сложнейшую задачу: обострив противоречия между живописным и графическим, соединить в гармоническое целое по разному написанные куски – гладкие фоны и живописно-вибрирующие поверхности, четко различаемое и сливающееся, статичное и трепещущее, пространство то глубокое, то уплощенное до листа бумаги. Судите, сколько для этого нужно такта и искусности.

Забота о целом диктует общее цветовое решение. Гамма скупа и сдержанна, художник не пользуется цветовыми контрастами (исключение сине-желтый пляж в иллюстрации к Фицджеральду, представляющей ядовитую

«сладкую жизнь»). Композицию строят противопоставления светлого и темного, заполненного и пустого. Во всех блоках есть картины, где теснота разрежается, образуются пустоты, окошки, как бы символизирующие пустыню скуки, окружающую сгущенность страдания. И есть картины-повторы, почти варианты одной картины. В «Евгении Онегине» повторяется сцена дуэли: в одном случае бравый Онегин целится в Ленского на оперной сцене, в другом – стоит потерянно, опустив пистолет, на белом снегу, Ленского нет вообще. Художники, как правило, делают много вариантов, и не обязательно только один из них – лучший, Шинкарев – представляет два, затормаживая сюжет ради эффекта их сопоставления. (Конечно, можно представить одну сцену в ста картинах – был бы натужный современный проект, нечто обратное синтезму Шинкарева, да и слишком грубое для него.)

Еще одна из бесчисленных сложностей осуществленного синтеза: фигурки персонажей стилизованы многообразно да еще иногда, укрупняясь, становятся почти «реалистическими». И те и другие изображения совмещаются в одном блоке. В «Антологии русской ревности» абстрактный, воображаемый соперник представлен гротесковой фигуркой, этакой страшилкой из мультика, соперник конкретный – реалистическим портретом. Способ стилизации обычно представляет собой скрытую пластическую цитату. Разнообразными способами изображать человека, деформируя его, столь расплодившимися в 1970-1980-е, Шинкарев пользуется как уже разработанным алфавитом, как буквами, из которых он составляет слова. Деформация, которая у художников, ее применявших, служила задачам экспрессии или была знаком собственной манеры, тут служит средством отстранения. Она оправдана искусственным характером его человечков, которые суть образы образов, создания, у которых никогда не было плоти. Героев книги мы представляем себе с различной степенью ясности и конкретности, редко с сочностью натурализма. И искусство второй половины века владеет способами изображать эту неполноту, усеченность образа, его зависимость от владеющих нашим мышлением конструктов. Шинкаревские условные человечки иногда помещены в пространственно организованную среду, что опять же соответствует сложной связи между конструктами, схемами ума и воображением.

Мостом, связывающим пластическое мышление с литературным, служит также метафора. Фигура Раскольникова в первой картинке сделана из

бумаги, что выражает книжное происхождение его злодейского замысла. Изменившая жена видится травмированному мужу резиновой куклой. Для предельного одиночества Шинкарев нашел метафору на фантике конфеты «Мишка на Севере».

Все же между литературным – как разворачивающимся во времени и живописном – как остановившимся мгновением, есть не до конца преодоленное противоречие. Видеть картину частью ряда картин – не совсем естественно. И хочется воспринимать не как «комикс» – какое нам до него дело? – а как ковровую развеску, ведь любовь Шинкарева к ней и сделала вообще возможным этот проект. Когда видишь целое, его разделенность на прямоугольники, создающая решетку, угнетает. Эмоциональность картины гасится за счет того, что мы видим одновременно весь блок. И их холодный цвет – как будто что-то скрывающий, держит на расстоянии. Нет напористости, грубой энергии, картины не притягивают, не излучают бодрости. Но, не притягивая, они постепенно затягивают. Преодолев первое впечатление, привычку охватывать картину одним взглядом и по этому впечатлению оценивать, погрузившись в нюансы и детали, открыв всю многослойность, невероятную сложность и какую-то моцартовскую легкость синтеза, видишь богатство предложенного, которое, сколько ни смотри, не приедается.

2002 г.