

Московский
государственный университет
имени М.В. Ломоносова

Философский факультет

Кафедра эстетики

ФИЛОСОФИЯ НАИВНОСТИ



Издательство
Московского университета
2001

УДК 18:7.01
ББК 87.8
Ф56

Издание осуществлено при поддержке
Института "Открытое общество" — Россия (Фонд Сороса)

Составитель и автор предисловия
А.С. Мигунов

На обл.: *Е. Волкова. Золотая рыба. 1997*

Философия наивности / Сост. А.С. Мигунов. — М.:
Ф56 Изд-во МГУ, 2001. — 384 с.
ISBN 5—211—04000—7

Сборник содержит размышления крупнейших ученых — философов, культурологов, искусствоведов. На страницах сборника делятся своими мыслями о наивности известные художники и писатели.

Издание иллюстрировано цветной печатью. Читатель найдет здесь репродукции подлинных шедевров современного наивного искусства, представленного наиболее известными музеями и галереями, специализирующимися в данной области.

Для всех, кому небезразлично состояние современной культуры. Книга будет полезна ученым и преподавателям, представителям культуры и искусства: философам, историкам, культурологам, искусствоведам.

УДК 18:7.01
ББК 87.8

© Коллектив авторов, 2001
© Издательство Московского
университета, 2001

ISBN 5—211—04000—7

Научное издание. ФИЛОСОФИЯ НАИВНОСТИ. Составитель А.С. Мигунов

Зав. редакцией *Н.А. Рябикина*. Редактор *И.Е. Новикова*. Художественный редактор *Ю.М. Добрянская*. Переплет художника *В.А. Чернецова*. Технический редактор *Н.И. Смирнова*.
Корректоры *А.В. Яковлева, Л.С. Ключкова, Г.В. Сибирцева*.

Изд. лиц. № 040414 от 18.04.97. Подписано в печать 30.07.01. Формат 60х90/16. Бумага офс.
№ 1. Офсетная печать. Усл. печ. л. 21,0+3,0 иллюстр. Уч.-изд. л. 21,34. Тираж 2000 экз.
Заказ № 6848. Изд. № 7218

Ордена "Знак Почета" издательство Московского университета.
103009, Москва, ул. Б. Никитская, 5/7.

Отпечатано в Производственно-издательском комбинате ВИНТИ,
140010, г. Люберцы Московской обл., Октябрьский пр-т, 403. Тел. 554-21-86

Предисловие	5
-----------------------	---

ФИЛОСОФИЯ НАИВНОСТИ

<i>Бестужев-Лада И.</i> Искусство XX века: агония или родовые муки?	16
<i>Гиренок Ф.</i> Археография наивности	23
<i>Гачев Г.</i> Плюсы и минусы наивного философствования	29
<i>Пацюков В.</i> Новаторы и архаисты	36
<i>Рабинович В.</i> Видеть просто или просто видеть?	42
<i>Мигунов А.</i> Анти-Сократ	72
<i>Галеев Б.</i> Дети рисуют музыку	78
<i>Кондратьев Е.</i> Дети как наивные философы	81
<i>Кондратьев Е.</i> Примитив и синтез искусств	84
<i>Рудик И.</i> Три степени познания мира	87
<i>Дьякова Т.</i> Сакральное в профанном мире	90
<i>Хренов Н.</i> Апология наивности	94
<i>Глаголев В.</i> О специфике архетипов отечественного наивного искусства	111
<i>Апресян А.</i> Наивное искусство и концептуализм	115
<i>Вархотов Т.</i> Интерпретация, психоанализ и наивное искусство	117
<i>Давыдов Д.</i> Концептуальный примитивизм и “наивная концептуальность”	122
<i>Жукоцкий В., Жукоцкая З.</i> Символизм и наивность	128
<i>Метальникова В., Вовк И.</i> Наивные художники и наивные искусствоведы	131
<i>Балдина О.</i> “Пространство мира и пространство картины” наивного художника (К постановке проблемы)	149
<i>Накагава М.</i> Наивное искусство в Японии	161
<i>Пименова Ж.</i> Наивный танец	167
<i>Зиновьева Т.</i> О некотором опыте преодоления наивности	173

НАИВНОЕ ИСКУССТВО

<i>Мамлеев Ю.</i> Счастье	181
Павел Леонов о своей жизни и искусстве	185
<i>Кондратенко А.</i> Как я стал художником	194
<i>Волков В.</i> Рядом и наблюдая	199
<i>Тарабаров С.</i> К вопросу о термине “наивное искусство”	203

<i>Турчин В.</i> Наивное... Искусство у границ искусства	203
<i>Грозин В.</i> Муниципальный музей наивного искусства	217
<i>Богемская К.</i> Наивное искусство: таланты и поклонники	222
<i>Дьяконалица О.</i> Мастер сюжетной картины Павел Леонов и социальная утопия XX века	236
<i>Виктурина М.</i> Изобразительный язык в примитивистских картинах Наталии Гончаровой	243
<i>Луканова А.</i> Религиозные композиции Наталии Гончаровой	251
<i>Павлова И.</i> Николай Иванович Козырин	258
<i>Яркина А.</i> Вымышленная среда — решение или загадка?	264
<i>Гаврилов В., Ивенская И.</i> “Под крышей дома моего...” (Попытка систематизации творчества А.П. Лобанова)	270
<i>Медведева Л.</i> Гармония мира в наивном искусстве	277
<i>Лисенко И.</i> Наивизм в творчестве русских композиторов XX века	282
<i>Вакар Л.</i> Экзистенциальная тема в творчестве наивных художников Беларуси	286
<i>Рылёва А.</i> Червлёный Чонтвари	292
<i>Вовк И., Метальникова В.</i> Алексей Иванович Канцуров	298
<i>Кириченко Е.</i> Интерпретация мифопоэтики сказочного пространства А.С. Пуш- кина в наивной живописи	305
<i>Максимов В.</i> Идиллия	313
<i>Ртищева Л.</i> Некоторые особенности восприятия наивными художниками лич- ности А.С. Пушкина	320
<i>Перцева Т.</i> Исследование примитивного искусства и художественных концеп- ций, стилизующих примитив	325
Художник Светлана Сасина	326
Summary	330
Résumé	332
Zusammenfassung	335
<i>Иллюстрации</i>	337

Среди известных школ позднеантичной эллинистической философии, таких как стоицизм, скептицизм, эпикурейство, неоплатонизм, существовала и школа киников, самая ранняя из названных и отличающаяся от них наиболее простым, бесхитростным, а следовательно, наивным отношением к жизни. Современники называли кинизм наиболее короткой дорогой к добродетели.

Популярность киников на рубеже XX и XXI вв. связана с изобретением Диогеном Синопским способа практического, наглядного философствования, названного во второй половине XX в. перформансом или акцией. Этот жанр, как известно, содержит в себе философии ровно столько, сколько и искусства. Другая, может быть, еще большая заслуга киников перед современной культурой состоит в равном, партнерском отношении к животным (*кине* в переводе с древнегреческого — собака), на которых киники ориентировались, подражая им в главном — в естественности и самодостаточности¹. Нехватку того и другого у современного человека последователи кинизма начали остро осознавать задолго до появления психоанализа Ж. Лакана.

Кинизм со всеми откровенными чертами философской наивности становится во второй половине XX в. столь популярным, что затмевает знаменитое ранее «еросче» стоиков и скептиков, а также склоняет чашу весов в многовековом споре философов: кто же выше — образный, афористичный, диалоговый Платон или строгий и систематичный Аристотель, — в пользу первого. Все изменилось с появления «*Cogito*». Аргументация, заложенная в «*Cogito, ergo sum*» (мыслю — следовательно, существую) Р. Декарта, звучит еще вполне наивно², но последствия для самого воздуха и атмосферы наивности в последующем Новом времени и особенно в век Просвещения были катастрофическими. Воздух наивности, если под ним понимать чувственность и образность, полностью улетучился. Чувственное было заклеено (например, в школе Х. Вольфа) как смутное, вредное и путаное в процессе познания истины. Слабый лучик надежды на реабилитацию чувственности появился лишь с выходом книги «Эстетика» (1750—1758) А. Баумгартена, обратившего внимание философов на то, что «*Esthetikos*» у древних греков означало чувство или чувствен-

ность. Попутно, правда, возникает вопрос: почему наивное в аргументации «*Cogito, ergo sum*» Декарта столь роковым и далеко не наивным образом повлекло за собой потерю в течение нескольких веков всякого интереса к изучению чувственной сферы человека? Разве не было задолго до Декарта аналогичного по наивности в построении аргументации «*Si fallor, sum*» (Если ошибаюсь, то существую) Августина Аврелия? Дело, видимо, не в позициях философов, даже таких значительных, как Августин и Декарт, а в более основательной логике развития и течения самой жизни.

XXI век начался с болезненной ностальгии, выраженной во все более настойчивом желании современного человека понять свою праисторию. Одна из самых известных ее версий изложена в Ветхом Завете, в философии гностиков и Каббале. Совсем недавно она получила неожиданное развитие в современной трансперсональной психологии (особенно в «перинатальных матрицах» С. Грофа). По этой версии, жизнь в Эдеме была действительно райской прежде всего в смысле полной самодостаточности. Известен и ее финал, чем все закончилось. А закончилось все полной разладкой первоначальной гармонии, когда человек обнаружил «нехватку», ущербность своего земного существования.

Если очень кратко изложить в интересующем нас аспекте всю эту историю, то она такова. Покинув Эдем и потеряв блаженство безоблачного существования, человек приобрел, видимо, в качестве компенсации, речь и способность употреблять знаки. Это было очень удобно и чрезвычайно полезно. Речь и знак оказались колоссальным приобретением в смысле прогресса, но скоро обнаружилось, что человек попал в положение крайне неуютного существования. Дело в том, что знаковое мышление значительно развивает интеллект в ущерб развитию других способностей. Сформировался практичный, преуспевающий человек, в схему поведения которого наивность не помещалась ни с какой стороны. После райской жизни в Эдеме ощущение было такое, что разладился какой-то чрезвычайно тонкий и хрупкий механизм. А человек сменил блаженство на заботу по наладке и доводке разрушенного механизма. Он стал инженером. Язык строгой и сухой науки об этом говорит так: знак, когда он вводится по правилам конвенции и становится условным или формальным знаком (а дело закончилось именно этим), обрывает связи с той экзистенциальной инфраструктурой, которая помогает человеку жить. Чистота репрезентации обеспечивается в знаке освобождением от всего, на первый взгляд, громоздкого, неуклюжего, а потому наивного. Лучше других эту мысль выразил Фердинанд де Соссюр.

Должны были пройти столетия, или даже тысячелетия, прежде чем люди начали уставать от стерильной чистоты и правильности мира, построенного на вторичной в своей основе репрезентации. Мысль, долгое время концентрировавшаяся вокруг символизируемого ядра, вдруг захотела выйти наружу, начать, наконец, осваивать периферию, где обитает наивность.

Примерно ту же картину можно было наблюдать в искусстве. Еще древние греки пришли к выводу, что для создания художественного произведения (понимаемого ими предельно широко) нужны всего две вещи: мастер-профессионал и материал будущего произведения искусства. Эта схема безукоризненно работала в западной художественной культуре более двух тысяч лет. И лишь в последнее время было замечено, что профессионализм оставляет на произведении печать навыка, монотонно кочующего из произведения в произведение, а материал имеет склонность изживать себя. Это дало новый стимул к размышлениям над наивностью.

Но в самом начале люди с ужасом осознали, что разладилась внутренняя связь между основными человеческими чувствами. То, чего стали добиваться лишь гении ценой невероятного творческого напряжения, соединяя по определенным правилам цвет и звук (В.В. Кандинский. Белый звук. Живописная композиция, 1908 г.; Синий звук. Импровизация № 19, 1911 г.; а также: В.В. Кандинский, Ф. Гартман. Желтый звук. (композиция, 1912 г.), было в той прежней дознаковой жизни делом обычным и будничным.

Героическую попытку представить, хотя бы отдаленно, навсегда утерянную жизнь предпринял П. Клее. Убеденный в том, что между письмом и изображением не должно быть принципиальной разницы, он много сил тратил на изобретение фантастических в своем сочетании формально-знакового и изобразительного алфавитов, экспериментировал с заглавными буквами. И сегодня полна загадок и тайн его акварель «Орден прописной буквы С» (1921). Таковую грандиозную попытку П. Клее вернуться к исходному праязыку, из которого последующая культура так бесцеремонно изгнала изобразительность, можно сопоставить лишь с такими же масштабными синестезийными опытами в области поэтического и разговорного языков, проводимыми в конце XIX — начале XX веков А. Рембо, С. Малларме, А. Крученых, В. Хлебниковым. Речь идет о синестезии всех пяти человеческих чувств, умении легко и свободно переводить одно чувство в другое, представлять слово или образ в эквивалентном выражении в звуке, цвете, обонянии, осязании и вкусе. Синестезийный метод менее всего связан с интеллектуальными операциями (формализацией и абстрагированием), хотя в его основе и лежит

соединение одного с другим. Это и привлекает к нему внимание философов. «Разграничение между фонетическим и нефонетическим письмом, сколь бы законным и необходимым оно ни было, остается чем-то вторичным и производным по отношению к тому, что можно было бы назвать синергией или синестезией. А из этого следует не только то, что фонетизм никогда не был всевластным, но также и то, что он всегда прорабатывал немое означающее»³.

Прихотливость воображения и необузданность фантазии постепенно приобрели характер чего-то особенного, таинственного и в то же время чрезвычайно заманчивого. Родилось целое направление в искусстве — «Символизм», которое специализировалось (а точнее — паразитировало) на таинственном. Полна грусти, зависти, иронии и сарказма рецензия признанного русского символиста начала XX века Зинаиды Гиппиус на выставку интрьерера «Art-nouveau», что по-русски не совсем удачно называют «Модерн». Ар-нуво, наверное, был вторым значительным стилем в искусстве после французского импрессионизма, способствовавшим остужению горячих и восторженных голов художников-символистов. «И все вокруг меня, каждая вещь, каждая мелочь — прекрасны... Когда-то это казалось полетом. А теперь, любуясь комнатами-цветами, переливами серых блестков на женском платье, красными стульями у зеркала, совиными глазами на стене, мы ясно видим, что ни малейшего полета не было, и даже не было мысли о нем; и даже лететь отсюда совершенно некуда и незачем. Прекрасно можно устроиться и без крыльев...»⁴.

Триумф формально-знакового мышления обернулся драмой душевных болезней, о чем вскоре после рождения символизма начали говорить психоаналитики. Одно из центральных в лакановском психоанализе понятие «символическая кастрация», не отменяя возможности сексуальных отношений (пусть не боятся мужчины), а наоборот, только и делая их подлинно человеческими, дает возможность подняться от натуральных брачных игр животных до уровня «сюжетной» сексуальности с ее традиционными темами любовной литературы: «Что я для него?», «За что она любит меня?», «Что хочет другой?» и т.д. Но этот подлинно человеческий, вопрошающий, символический, знаковый и, конечно, не наивный секс, картина которого была бы сегодня неполной без изощренных мазохистских практик, экзотики боди-артовского пирсинга и татуировки, несет в себе и массу проблем. Один «треугольник» (Эдипов: мама, папа и я) наслаивается здесь на другой (муж, жена, любовник). Все это изучается, лечится, так или иначе обслуживается с помощью «scientia sexualis», несостоятельность которой убедительно показал еще М. Фуко в своей многотомной «Истории сексуальности».

Практические психиатры вслед за психоаналитиками показывают, сколь неэффективен сегодня сохшийся, истертый, истерпанный вербальный образ в сравнении, например, со зрительным, когда речь идет о лечебном воздействии врача на пациента. Особенно успешным оказывается лечение в том, достаточно распространенном случае, когда зрительные образы уже присутствуют в психозе в качестве навязчивой идеи. Так, к изображению орла, в котором больной хотел бы воплотиться в своей последующей жизни, врач пририсовывает своего орла, и это становится единственной плодотворной основой так необходимого диалога врача и пациента. Как выясняется, зрительные образы оказываются гораздо меньше подверженными воздействию психической болезни, чем словесная речь⁵. Разве все это не убеждает в необходимости поиска более естественных и, может быть, до наивности простых решений тех проблем, которые возникают сегодня перед человеком?

Большой удачей для философа, размышляющего над проблемами естественного, бесхитростного, наивно-простодушного восприятия жизни, можно считать возможность увидеть и прочувствовать все это на примерах наивного (примитивного) искусства⁶. Один из авторов этой книги (философ Ф. Гиренок) удивительно точно и очень просто показывает различие между двумя типами ума — рефлексивным и наивным. Если человек умен и не подозревает об этом, то это наивный или натуральный ум. Если же умный человек вполне осведомлен о своих достоинствах и знает себе цену, то перед нами рефлексивный ум, т.е. ум, утративший наивность. Достоинство такого подхода не только в его простоте и конкретности, но и в том, что это подтверждается практикой современного наивного искусства. Наивный художник испытывает восхищение и восторг процессом, но не результатом своего творчества. Отсюда наив — и шире: маргинал или аутсайдер в искусстве это тот, кто творит, избегая деловитости и профессионализма. Поэтому он совершенно равнодушен к результату. Аура наивного искусства настолько хрупка, что такие обычные спутники искусства, как признание, успех, аплодисменты, коль скоро они осознаны и оценены художником, действуют разрушающе по отношению к ней. Искусствоведы, наблюдающие наивных художников, хорошо знают, что для них одинаково вредны как коммерческий успех, так и выставки их работ с традиционной атрибутикой: каталогами, буклетами, интервью. Осознав себя творцом, т.е. значимой фигурой в искусстве, такой художник перестает улавливать тончайшие флюиды наивности, чистоту и непосредственность, которые только и делают наивное искусство столь притягательным для публики.

Только наивному искусству дана особая привилегия — останавливать время. Еще Августин Аврелий показал, что привычное всем физическое время — обыкновенная фикция. Человек имеет дело лишь с им придуманным временем. Отсюда знаменитое у Августина: «настоящее прошлого», «настоящее будущего», «настоящее настоящего». И отсюда же возникает традиция рассматривать время в психологическом, субъективном измерении. Эстетика добавила к этому свое «художественное время», сжимая или, наоборот, растягивая время по мере разворачивания сюжетно-фабульной основы произведения. Временную динамику в искусстве отражает также калейдоскоп меняющихся художественных стилей или направлений.

Всего богатства субъективных переживаний классическое искусство (и ранний авангард) достигают с помощью всего только двух приемов: профессионализма и репрезентативности. Художник-профессионал — это, как правило, человек, поставивший и активно реализующий определенную цель в искусстве. Как мастер, он стремится реализовать эту цель в изобразительно-выразительных средствах и материалах. Выше всего этого — только идеалы: чаще всего Бог или Природа, а также Красота, Добро и Истина, которые и взялся воплотить в холсте, партитуре или книге и соответственно в цвете, звуке или искусстве слова профессиональный художник. Такова в главных чертах эстетика репрезентативного (подражательного) искусства. Эстетика прямого презентативного (неподражательного) искусства, к которому относится и наивное, совершенно иная. Во-первых, здесь ослаблен или вовсе отсутствует художественный профессионализм. С полным основанием это искусство можно назвать искусством дилетантов. Автор одного из лучших исследований творчества Нико Пиросманашвили Э.Д. Кузнецов отмечает, что «дилетантизм дарит удивительное преимущество — вечную творческую молодость»⁷. Почему это происходит? Только потому, что как профессионал Пиросмани выражает себя минимально. В картинах художника наблюдается статичность мировосприятия, которую мастер даже усугубляет⁸. Так, он ослабляет динамику природных циклов⁹. У него — зимой и летом одним цветом: на полотнах только летний пейзаж и только день или ночь. По этой же причине тени в его картинах образуются только за счет собственной формы предмета, а не реальным освещением, что позволило бы судить о времени суток. «По той же причине художник игнорирует любые атмосферные явления, которые могли бы внести в изображаемый природный мир представление о моментности, переходности, о том или ином состоянии природы», — отмечает Э. Кузнецов¹⁰.

Такой прием позволяет наивному художнику прикоснуться к вечности. В самом деле, если в «ученом» профессиональном искусстве мы наблюдаем постоянную смену стилей (особенно быстро стили стали меняться в модернизме), то здесь время остановилось. Наивное искусство предстает перед нами той драгоценной тонкой нитью, которая только и может по-настоящему связать нас с нашим прошлым. И причиной этого, как ни странно, является дилетантизм.

Золотой возраст наивного искусства — детство и старость. Известно, что большая часть произведений создана наивными художниками в преклонном возрасте. Дети говорят сами за себя. Как выясняется, на данных возрастных полюсах художник меньше всего склонен работать в ритмах подражательного (репрезентативного) творчества, вокруг которых и возникло большинство эстетических и общекультурных норм. Известны случаи, когда художники, много сделавшие в рамках художественной репрезентации, с возрастом отказываются от подражательства, а вместе с ним и от общепринятых эстетических норм. Самый известный из таких случаев связан с творчеством Микеланджело Буонарроти. Почти девяностолетний старик, работая над своим последним произведением «Пьета Ронданини», непохожим на все остальное в его творчестве, с грустью заметил, что только сейчас он понял, что такое искусство и как надо в нем работать. Впрочем, вирус дилетантизма несложно обнаружить и в самых возвышенных образцах художественной классики. Если задуматься над тем, как должна была выглядеть «Галатее» Пигмалиона, чтобы соответствовать высшим представлениям об идеале, как об этом гласит легенда, то придется неминуемо отказаться от любого конкретного изображения прекрасной скульптуры как не соответствующего идее всеобщности идеала. Поэтому логичнее всего предположить вместе с Э. Гомбрихом («Искусство и иллюзия», 1970), что Галатее должна была быть скорее грубо обработанным куском мрамора, чем детализированным воплощением идеальной красоты.

Психологический механизм творчества наивного художника так же прост, как и само это искусство. Вспомним З. Фрейда, описавшего четырехлетнюю девочку, горько рыдающую над сломанной куклой. Это вполне нормальная реакция четырехлетнего ребенка. «Но нам показалось бы странным, — замечает Фрейд, — если бы эта девочка, уже будучи женщиной и матерью, стала бы плакать из-за порчи какой-нибудь безделушки. Но именно так ведут себя невротики»¹¹. Добавим: и наивные художники. Психоз определяют как состояние, в котором человек отказывается от символического, переводя его в реальное. «Психотик, например, не верит в вымышленный характер Бога, но устанавливает

прямой контакт с Ним: он слышит голос Бога, глаза Бога постоянно преследуют его и т.д.»¹². И здесь не сложно обнаружить поразительное совпадение психоза с наивным мировоззрением.

Не будем забывать, что и Фрейд и Лакан обсуждают область маргинального. Но так ли уж велико различие между маргинальным и немаргинальным, к примеру, в отношении к собственному телу? Еще вчера человек с трепетом относился к своему телу, даже не помышляя о манипуляциях с ним по той простой причине, что считал себя созданным по образу и подобию Бога. Сегодня такие связи ослабли, человек стал больше доверять себе, чем каким-либо метафизическим сущностям, и это открыло безграничное поле для экспериментов над телом. Наивно ли это? Скорее, практично. И связано с поиском принципиально иных способов существования в сравнении с традиционными. Так, все чаще стали утверждать, что половые различия не что иное, как условность, историческая конструкция, которая была необходима в прошлом, а сегодня безнадежно устарела. Индустрия моды, новейшая технология чувственности направлены на то, чтобы подчеркнуть внутреннюю бисексуальность субъекта. Созданы духи («Кельвин Клайн»), в равной мере предназначенные женщинам и мужчинам. На фасонах одежды, прическах, манипуляциях с телом (татуировка, пирсинг) лежит порой откровенная, порой едва заметная печать слияния в одно целое мужского и женского. В ходу выражение «андрогинная молодежь», смысл которого выходит за рамки скоротечной моды, приобретая черты грандиозного проекта принципиально нового человеческого существования. Уже улавливается основной смысл этого проекта. Он — в самодостаточности и умиротворенности духа и плоти на основе радикального слияния мужского и женского начал.

И вот, в заключение, другой проект. Вспомним, насколько значительно понадобилось Пушкину в знаменитом «Пророке» изменить органы тела, чтобы достичь искомого — «глаголом жечь сердца людей»:

И он к устам моим приник
И вырвал грешный мой язык
И празднословный, и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замерзшие мои
Вложил десницею кровавой.
И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И уголь, пылающий огнем,
Во грудь отверстую вдвинул.

Если аналогичную операцию попытаться осуществить в прозе наивного философствования, то начинать надо с констатации

очевидной ущербности зрения. Дело в том, что у слуха есть соответствующий ему орган — голос, исторгающий звуки. У зрения такого органа нет. Далее, поменяем местами глаза и рот с тем непременным условием, чтобы вылетающий теперь из глаз вместо рта цвет (а не звук) по-прежнему каким-то образом воспринимался ухом. При всем наивном утопизме проекта только добившись его реализации можно хоть что-то вернуть из потерянного человеком навсегда. И я подозреваю, что именно так выглядят люди, живущие в каком-нибудь из других звездных миров.

Теперь несколько слов о том, как возник сборник. В его основе лежат материалы научной конференции «Шедевры наивного искусства», проведенной 26—27 июня 2000 г. совместно кафедрой эстетики философского факультета МГУ им. М.В. Ломоносова и Отделом изобразительного, декоративно-прикладного искусства Государственного Российского Дома Народного Творчества (ГРДНТ, Москва). В сборнике два раздела: «Философия наивности» и «Наивное искусство». Авторы сборника — философы, искусствоведы, культурологи ведущих научных и учебных учреждений России: МГУ им. М.В. Ломоносова, Института философии РАН, Государственного института искусствознания, Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Здесь же представлены научными статьями и цветными иллюстрациями картин практически все действующие галереи и частные коллекции современного наивного искусства: «Народная галерея» Государственного Российского Дома Народного Творчества, Музей наивного искусства (Москва), галерея «Дар», собрание музея-заповедника «Царицыно», собрания К.Г. Богемской, О.В. Дьяконицыной, В.А. Мороза. Своими лучшими работами (и научными статьями) представлены областные музеи России.

В подготовке сборника приняли участие Е. Кондратьев, О. Подмогильная, И. Лисенко.

А.С. Мигунов

Примечания

¹ Развивая традицию киников, мы поместили творчество животных рядом с творчеством человека (см. «Иллюстрации»). Это не значит, конечно, что в творчестве животных не присутствует рука человека — дрессировщика или учителя рисования. Мера чистой, природной наивности в творчестве шимпанзе, орангутангов, слонов, по нашим сведениям, еще никто не определял.

² Во всяком случае, наивности здесь гораздо больше, чем в аргументации вокруг построения ранее возникшего силлогизма. Эту позицию разделяют и некоторые авторы настоящего сборника.

³ *Деррида Ж.* О грамматологии / Пер. с фр. Н. Автономовой. М., 2000. С. 226. Сегодня одним из признанных центров синестезийных исследований в России является казанская группа «Прометей», работающая на базе Казанского государственного технического университета. См.: «Прометей—2000». Казань, 2000, а также статью руководителя группы Б. Галеева в настоящем сборнике.

⁴ Рецензия З. Гиппиус на выставку интерьера модерна в Москве (1902) см.: *Крайнин Антон* (З. Гиппиус). Литературный дневник (1899—1907). Спб., 1908. С. 67.

⁵ Из мира аднаво в другой. Искусство аутсайдеров: диалоги. Киев, 1997. С. 149.

⁶ Примитив и наив в искусстве различаются между собой по ряду признаков. Главный же признак — непосредственное, наивное отношение к миру — у них общий. Поэтому термин «наивное искусство» стал употребляться гораздо чаще и представлять собой оба направления. Этому способствовали выход пока что единственной Всемирной энциклопедии наивного искусства (*World Encyclopedia of Naiv Art*. Belgrad, 1985), где русский раздел — самый большой, и серия международных выставок «*Insita*» (от лат. «*insitus*» — наивный) в Братиславе с подробными каталогами. Впрочем, по поводу соотношения данных понятий имеются и другие точки зрения (см. настоящий сборник).

⁷ *Кузнецов Э.Д.* Искусство Нико Пиросманашвили как явление «Третьей культуры» // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 111.

⁸ Там же. С. 121.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 122.

¹¹ *Фрейд З.* Страх. М., 1927. С. 74.

¹² *Салец Р.* (Из)вращения любви и ненависти. М., 1999. С. 157.



*Н. Пирсманашвили.
Дворник. Гос. музей искусств Грузии*

В открывающей данный сборник статье И.В. Бестужева-Лады ни разу не упоминается слово «наивный». Хотя читатель увидит, что автор «выходит на наивность» в подходах к отдельным проблемам, в оборотах речи, в апелляциях к естественному взгляду художника на мир.

Но главное, что заставило нас обозначить проблему «философии наивности» как заявку именно этой статьей, так это поразительное умение автора, известного социолога, ставить проблемы четко и глубоко, предельно конкретно и заинтересованно, а также с большой долей доброго юмора, а в отдельных случаях и злой иронии.

Последнее не менее важно, если учитывать эстетический контекст предлагаемого читателю издания.

А. Мигунов

Игорь Бестужев-Лада

ИСКУССТВО XX ВЕКА: АГОНИЯ ИЛИ РОДОВЫЕ МУКИ?

Три версии

Версия первая

Серебряный век искусства конца XIX — начала XX века... Почему «серебряный», а не, скажем, чугунный? Потому что поэты и художники того времени имели в виду античный миф о Золотом, счастливом, веке человечества, на смену которому пришел упадочный Серебряный. И скромно дистанцировались от Золотого века классики, признаваясь в упадке (декадансе) европейского искусства, включая и русское. Хотя в те времена, по

крайней мере в России, еще жили Чайковский и Лев Толстой — живая классика.

Но если времена кануна Первой мировой войны признать Серебряным веком, то вряд ли происшедшее после нее можно назвать возвращением к Золотому. Как бы ни трактовать Декаданс, ни у кого ведь язык не повернется заявить, что он якобы сменился новым Ренессансом. Хотя тысячи деятелей искусства жизнь свою положили на это. И были уверены, что лично достигли такой цели. Увы, мы видим, что они ошибались. Напротив, Серебряный век представляется нам Золотым по сравнению с последовавшим. И если иметь в виду все ту же античную традицию, то нельзя не вспомнить, что там Серебряный век сменялся Бронзовым, знаменующим еще одну ступень упадка.

Действительно, сравнение того, что было и что стало, трудно представить себе в пользу ставшего. По всем отраслям искусства — и литературного, и сценического, и музыкального, и изобразительного, и архитектурного. Во всех странах европейской культуры, не исключая СССР и США. Без единого персонального исключения!

Это еще полбеда. Сравнение того, что явило европейское искусство в 20—70-х и в 80—90-х гг. XX в. опять-таки складывается не в пользу двух последних десятилетий. Такое впечатление, будто корифеи Бронзового века высятся гигантскими памятниками (в том числе еще живыми) в миллионных толпах сегодняшних культуртрегеров. Неужели Бронзовый век, по все той же античной традиции, сменился кошмарным Железным — преддверием светопреставления в искусстве, исчезновения культуры вообще?

Если да, то почему? Ведь как бы ни относиться к современным творцам культуры, нельзя не признать, что среди них немало таких, кто ничуть не глупее, а главное — ничуть не менее талантлив, чем его предшественники из Золотого, Серебряного и Бронзового веков. Передо мной целых два варианта продолжения пушкинского «Евгения Онегина», формально ни строчкой не уступающие первоисточнику. Современные копии самых знаменитых полотен прошлого неотличимы от подлинников. Только что видел шедевр архитектуры, которому позавидовал бы любой классик. Но... это был киношный павильон, подлежащий разборке после съемок.

Так что же? Может быть, как писал один корифей Серебряного века, не вынесший ужасов Бронзового, «лицом к лицу лица не увидеть — большое видится на расстоянии»? Может быть, со временем те наши современники, на творчество которых невозможно смотреть без слез и смеха (отнюдь не катарсических), предстанут титанами конца XX века? Ведь считал же кто-то

когда-то Пушкина просто мелким озорником по сравнению, скажем, с громадою Тредиаковского...

А может быть, просто сказывается Натура Художника, которая, как известно, намного тоньше среднестатистической? Настоящий художник всегда смотрит дальше и видит больше, чем простой смертный. Что, если художники намного раньше футурологов увидели-распознали приближающийся Закат Европы (от Сан-Франциско до Владивостока) и соответственно отреагировали на это апокалипсическое Откровение своей эволюцией к Серебряному веку и далее? Современной футурологией досконально установлено, что человечеству не пережить XXI века, если оно попытается продолжать прискорбные безобразия XX. В этом свете Железный век искусства действительно предстает как сумерки вовсе не богов. Перед надвигающейся ночью европейской культуры.

Есть и еще одно объяснение. Оно сводится к тому, что во второй половине XIX в. расплодилось слишком много корифеев (в кавычках и без) — по сравнению с первой половиной, не говоря уж о временах предшествующих. И у большинства из них исчезла малейшая надежда пробиться к своему читателю, зрителю, слушателю иначе как скандалом. Вот тогда-то и начались та самая «эстетизация пороков», то самое «заигрывание со злом», которые составили суть Декаданса и определили скатывание от Золотого века к Серебряному. Но милые шалости наших прадедов оказались сущими бодлеровскими цветочками (зла) по сравнению с генримиллеровскими тропикраковскими ягодками Бронзового века. В свою очередь любой Барков минувших времен сгорел бы со стыда, читая, смотря и слыша то, что натворили его вырождаки в Железном веке.

Иными словами, если во времена до Золотого века (включительно) культура четко разделялась по образу экономики на собственно культуру и «теневую», которую точнее было бы именовать антикультурой по ее разрушительному воздействию на человечество, то в Серебряном веке эта грань стала стираться, в Бронзовом исчезла совсем, а Железный явил собой поистине триумфальное шествие антикультуры, которая успешно загоняет в «тьень» собственно культуру.

Какой из вариантов объяснения вам больше нравится? И если никакой, то, может быть, предложите свой собственный? В том числе прямо противоположный — восхождение от шекспировско-пушкинских примитивов к более тонким материям Декаданса и далее к монбланам соцкапреализма и эверестам сегодняшнего видеоклиповизма?..

Версия вторая

Какое бы объяснение вы ни предложили, нельзя не принять во внимание возможность трактовки происшедшего и происходящего в искусстве принципиально иначе. Так сказать, медленное не обязательно должно переходить в быстрое, или наоборот. Оно вполне может перейти в зеленое, затем в круглое, горячее и т.д. Прогресс это или регресс? Один наш легендарный полководец (не Чапаев) ответил на вопрос так: смотря какая бабель! Получая в свое время заслуженные двойки по диамату-истмату за незнание закона о переходе количества в качество, мы инстинктивно догадывались, что этот закон ничего, кроме пакости, человечеству не сулит.

Но не подозревали, до какой степени.

Сначала о количестве.

Закономерное, при сложившихся тенденциях, превращение искусства в разновидность ремесла, где главное — не талант, а технология, где даже «звезду» любой величины делают по определенному алгоритму из практически любого материала, не могло не привести к соответствующим чисто количественным оргвыводам по части художественного творчества. Подумать только, Пушкин обрел бессмертие за один-единственный том избранных сочинений! А Грибоедов — вообще всего за несколько страничек убористого текста. Если платить построчно — не то что на «мерседес», на билет в метро не наберешь. А тем не менее всюду памятники. В школе учить наизусть заставляют... Да что там Пушкин, самые плодовитые литераторы прошлого, с полусотней томов за свою творческую жизнь, представляются сущими кунктаторами¹ при возможностях современной технологии производства информации.

Еще вчера, если жена не осложняла жизнь, писатель мог «выгонять» в сутки до печатного листа и более — столько романов в год, сколько удастся пробить через вражеско-редакторские заслоны. Поэт, конечно, вытворял чуть меньше, зато в рифму. Количество выступлений артиста за его трудовень зависело только от скорости автомашины из пункта «А» в пункт «Б». Рекорд композитора, по его собственному рапорту, составил ровно 159 шлягеров в год. Заметим, что если бы не требовалась исчезающая на глазах мелодия, вполне могло бы быть и 1590. Художник за полмесяца-месяц заканчивал полотно, равновеликое тому, на которое один из его предшественников затратил всю жизнь. Если заказывался абстракционизм, работа вообще требовала не недель, а часов. Наконец, архитектор при любом, самом замысловатом заказе уподоблялся тому студенту, который на вопрос, может ли он выучить китайский язык, отвечал: «Если сдавать завтра — не успею».

Уточняю, что речь идет не о халтуре, которая, как известно, вообще безразмерна во времени, а об обычных суровых буднях «среднестатистического» служителя муз. И здесь нет ни капли иронии — только общеизвестные факты.

Казалось бы, чуть переиначивая классика, куда же боле?

Ныне постепенно начинает проясняться куда. И лучше бы не прояснялось.

А теперь — о качестве (не в смысле «хуже-лучше», а в смысле «быстрое-крутое»).

Глаз привык бездумно скользить мимо невразумительных словосочетаний птичьего жаргона наших обществоведов. Механизация, автоматизация, компьютеризация общественного производства... Казалось бы, какое отношение может иметь эта абракадабра к художественному творчеству? Оказывается, самое непосредственное.

Много ли вы слышали в 90-х гг. о литературных произведениях любого жанра как в России, так и в любой другой стране мира, которые бы производили такой же фурор среди читателей, как в более ранние времена? Задумывались ли, почему вдруг такое? Чем еще можно удивить в «бытовухе», «чернухе», «порнухе»? Даже во вроде бы бессмертных детективах и фантастике? Слышали ли о том, что подрастающее поколение лавинообразно, по нарастающей теряет былой интерес к беллетристике и начинает смотреть на своих предков с их любимой книгой в руках примерно как мы на древних шумеров с их глиняными кирпичиками, испещренными клинописью?

И вот в этой ситуации появляется компьютер. Теоретически он может не только отформатировать текст, исправить грамматические ошибки безграмотного автора, вообще сделать все, выпадавшее донныне на долю редактора, но и перебрать тысячи вариантов сюжета в поисках оптимального по заранее заданному критерию, оптимизировать по тому же критерию диалоги, завязку, кульминацию, развязку — все, что сегодня делает ремесленник-автор и за что получает все мыслимые престижные премии. А в поэзии вдобавок еще и переберет все мыслимые рифмы, сделав погоню за ними бессмысленной.

Короче, писатель разом избавляется от всех привычных тягостей своего труда. Остается пустяк. Поделиться с читателями сенсационной идеей, ради которой все кинутся читать написанное, и проснуться утром знаменитостью. При этом не обязательно в форме традиционного романа, повести, рассказа, поэмы, стихотворения, пьесы. Пусть новая литература отличается от привычной сильнее, чем «Илиада» от первобытного мифа. Пусть это будет даже уже не литература в принятом смысле, а нечто

качественно иное. Лишь бы привлекала читателя разумным, добрым, вечным, а не порнографией.

Словом, дело за идеей (идеями). Коих пока ни в поле зрения, ни в перспективе нет как нет.

Более трети века назад итальянский писатель-фантаст Лино Алдани изобрел «Онирофильм» — своего рода гибрид телевизора и человека. Мозг и центральная нервная система его героев подключены к видеокассете таким образом, что человек во время просмотра как бы лично переживает происходящее на экране в роли одного из действующих лиц. Тогда казалось, что это — предел фантастики. Ныне это всего лишь один из скучнейших аспектов прикладной прогностики, шаг за шагом претворяющейся в жизнь в разного рода секретных лабораториях. Выяснилось, что сцена, экран могут вызывать у человека не только катарсис или антикатарсис (т.е. очищение или, напротив, помутнение души). Они в принципе могут сделать с ним все что угодно, манипулировать сознанием и психикой человека по усмотрению манипулятора.

Остается освободить кабинет в «Славянском базаре», поместить туда двух собеседников — желательно по фамилии Станиславский и Немирович-Данченко — и создать условия для их содержательной беседы по вопросу о том, каким быть сценическому искусству в его новом качестве. Наверное, более отличным от современного, нежели Художественный театр от ему предшествующих. А вот каким — поживем-увидим.

Сказанное полностью относится к музыкальному искусству. Музыка XX в. полностью освоила искусство приводить человека в иступление. Расставшись со многими формами минувших веков — от оперы до симфонии, она подняла на недосягаемую прежде высоту одну из форм: песню-романс. В очень большом многообразии этого жанра. Сумеет ли музыка XXI в. освоить искусство одушевления человека в той же мере, что и иступления? Разовьет ли еще какую-либо форму, кроме песенной? Ждем-с.

Изобразительное искусство оказалось в тисках между художественной фотографией и тупиками абстракционизма. Назад возврата нету, потому что пытаться соперничать с фотоаппаратом — гиблое дело. Хорошо еще, что художники-фотографы не додумались пока до сюжетных работ. Но додумаются обязательно, и тогда традиционной живописи придется самоутверждаться еще труднее, чем сегодня. Вперед по пути абстракционизма тоже далеко не уйдешь, ибо соперничать с компьютерной графикой еще безнадежнее, чем с фотоаппаратом. Мне лично качественно новое изобразительное искусство видится в его прототипах —

«живых картинах» и «движущихся скульптурах». Но не мне судить о будущем ребенке, которого не мне зачинать.

Наконец, архитектурному искусству предстоит помочь человечеству выбраться из тупиков урбанизации к единению с природой. Возможно, на этом пути исчезнет само понятие города, дома, жилья — по крайней мере в привычном нам понимании. Что ж? На то архитектура и искусство, чтобы создавать новые образы среды обитания человека.

Как видим, современное состояние искусства во многом носит переходный характер, напоминает муки рождения чего-то невиданно нового.

Пожелаем роженице счастливого разрешения отрадным ребенком — будущей красой и гордостью человечества!

Версия третья

В этом месте классики Золотого века обычно писали: история прекратила течение свое. Ибо при всем своем воображении не могли даже приблизительно предугадать тех художеств, которыми отличатся их антигерои в будущем. Будем надеяться, что версия, намного более огорчительная, чем обе предыдущих, просто не состоится, не имеет права состояться. А если и состоится, то станет намного отраднее вышеочерченных.

Как именно? Есть ли соображения на сей счет у читателей?..

Примечание

¹ Кунктатор — в букв. переводе «медлитель». Прозвище древнеримского полководца Фабия Максима Кунктатора (275—203 гг. до н.э.), полученное им за осторожность в военных действиях.

АРХЕОГРАФИЯ НАИВНОСТИ

Все знают, что мир, заполненный причинами, никак от нас не зависит. Но в этом мире есть еще и то, что существует, если мы хотим, чтобы оно было. И это культура. Виртуальная реальность. Молодость человека. И вот люди состарились. И мы не хотим, чтобы было то, что бывает, когда хотят. Нет у нас воли к избыточному, а культура существует. Существует то, чего нет. А это уже симуляция. Пустота. И мы закидываем эту пустоту словами и делами. Но она не заполняется. Происходит расширение симулятивных пустот культуры. А это значит, что у каждого из нас есть первый план сознания. И еще есть второй план. И там на втором плане — все не так, как на первом. И мы можем притворяться. Приобретать опыт лицемерия. Так вот, наивность разрушает опыт лицемерия культуры и выдавливает второй план на первый. Наивность иконографична. Лицемерие перспективно.

Всякая культура агрессивна. Ибо она стремится представить все сущее как феномен культуры. Везде культура. Все носит на себе ее печать. Даже условия существования культуры предстают в качестве производного от культуры.

Культура опосредует и нормирует. Воспитывает и образует. Она тратит, но не зарабатывает. Расходуется, но не накапливает.

Вне культуры — вера в искусство. У веры — некультурный источник. Всякая культура противостоит культу, связи с трансцендентным, культ антикультурен. В культе смешиваются и переплавляются нормы культуры. Онтологически культ предзадан культуре, которая вообще возникает вторым шагом в одностороннем мире. Культура появляется как застывшая лава, т.е. на уровне воспроизведения невозпроизводимого.

Вера мистериальна. Она скрывает и утаивает. Накапливает и творит. Жесту обнаружения и траты она противопоставляет жест собирания и тайны.

Наивность — тело дословности. И поэтому оно внекультурное. В нем нет места опосредованию. Оно мешает описанию события замещать событие. Непосредственность наивности коренится в мистерии культа, а не культуры. Наив существует как археоавангард мистерии. Как пространство рождения реальности. Искусство всегда наивно.

В культуре нет места наивности. Нет причин для того, чтобы она существовала. А наивность существует и разрушает деление сознания на второй и первый планы. Тяжба между

телами дословности и формами культуры рождает непрерывно возобновляемый кинический жест культуры. Перформанс и мат — метки этого жеста. На агрессию культуры тела дословности отвечают агрессией.

В перформансе выражена тоска по символам. По тождеству символа и символизируемого. Наивность отказа от понятийных структур, бесхитрое ускользание из плана означивания и выражения оборачиваются ростом и умножением мощи этих планов. Культура паразитирует на содержаниях наивности, представляя дословность наива как форму культуры.

Перформанс — это не искусство. И Пиросманавили — это тоже не искусство. Это слово, представленное дословному. Взгляд из глубин мистерии. Сам этот взгляд, конечно же, не виден. Видно расположение виртуального и повседневного в пространстве полотна, заметно выпадение визуального и звукового ряда за пределы норм культуры.

В современном искусстве важна попытка прорваться к жесту молчания. К энергетике мистерии. Этот прорыв идет со стороны примитива. А еще он идет со стороны интеллигента. Примитив наивен. Интеллигент хитер. Его хитрость состоит в создании симулятивных пустот культуры. Примитив же узнается по немой речи. И дословному письму.

Даже Клод Леви-Стросс утопил свой структурализм в свежести наивного искусства. И отказался от культурного понимания человека. Ибо в таком понимании человек является всего-навсего продуктом предшествующих истолкований и манипуляций. Леви-Стросс с его толкованием наивного искусства зародился в переписке из двух углов В. Иванова и М. Гершензона...

И вот в контексте этой метафоры я постараюсь изложить несколько тезисов, касающихся симуляции и цивилизации. И чтобы это сделать, я возьму две языковые формулы, смысл которых уже проанализирован в литературе. Это два выражения: «на самом деле» и «как бы». Они употребляются в речевой практике довольно часто. В них проявляются определенные интеллектуальные структуры. «На самом деле» — это структура, указывающая на то, что возможно знание истины. Она полагает существование границ и привилегированной точки отсчета. А структура «как бы» позволяет вести речь вне зависимости от того, есть истина или нет, проведены разграничительные линии или нет. Я как бы стою. Как бы говорю. Как бы думаю. «Как бы» указывает на подвижность, смешение границ, неопределенность. Я не знаю, я не уверен, что я вижу, допустим, мальчика, а не девочку. Сама повседневность становится двусмысленной. Смешение границ разрушает структуры модерна. Обесмысливает погоню за новым. Ибо новое требует определенности. Постмо-

дёрн представлен в феномене «юбка-брюки». В классическом смысле есть брюки. И брюки это брюки, а не юбка. А юбка — это уже другое. Смещение границ — это «юбки-брюки». Какое-то странное мерцающее соединение. Так вот, мы живём в мерцающем мире. В смысле смещения границ. Его неопределённости. Что неопределённо? То, что не отвлеченно. А не отвлеченно только тело. Все остальное стало абстракцией, отвлечением. И поэтому современная культура стала культурой тела. Интеллектуальная структура «на самом деле» замещается сегодня структурой «как бы».

Это «как бы» я встретил у Канта, которого я не люблю за придание симуляциям статуса нормы. В его антропологии есть заключительные положения, которые сводятся к следующему. Конечно, мы, европейцы, странные люди. Мы полагаем, что видимость добра гораздо лучше отсутствия добра. А видимость человека гораздо лучше его отсутствия. Почему? Потому что от видимости добра может родиться добро. А видимость человека может породить человека. Такие предпосылки оправдывают симулятивный разум. А если это не так? Если видимостью может быть рождена только видимость? Тогда все проваливается в симулятивную пустоту. И добро неотлично от симуляции добра. Так вот археографию наивности нужно понимать как критику чистого разума. А чистый разум симулятивен.

Одновременно я хотел бы обратить внимание на то, что в эпоху модерна конкурировали два взгляда: рефлексивный и натуральный. Соответственно были два ума. Две категории умных людей. Могут быть люди с натуральным умом и люди с рефлексивным умом. Когда человек умен и не знает о том, что он умен. Это один вариант. Это натуральный ум. А ещё могут быть люди, которые умны и знают о том, что они умны. Это другой вариант. Это рефлексивный ум, т.е. ум, утративший наивность. Предполагалось, что люди самосознания находятся на вершине культурной эволюции. А вот те, которые умны, но не знают этого, они слишком наивны и непосредственны. Это как бы манифестация идиотизма деревенской жизни. Материал эволюции.

Реализация указанной посылки привела к тому, что рефлексивный ум потеснил натуральный. В культуре не осталось места для наивных и непосредственных. А это значит, что стали невозможны состояния созерцания, апатии, атараксии, в которых соединялись мысли и чувства и которые поддерживались мистериями. В современной культуре разрушены состояния атараксии и, следовательно, эстетические созерцания стали невозможны. Рассудок обескровил мистерии. Интеллигент придавил наивные чувства. Так возникли симулятивные пространства. Сегодня все симулируют. Все симулянты.

Доминирование структуры «как бы» привело к антропологической катастрофе. Человек перестал звучать гордо. Скорее, человек пуст и ничтожен. Современный человек это не то, что когда-то раньше называлось человеком. У него нет бессмертной души. Человек — это тело человека. Следовательно, это то, что требует дизайна. Работы с поверхностью. Человек обращен, как существо поверхностное, к дизайнеру, к тому, кто умеет работать с поверхностями. Я напомним одно замечание Тейяра де Шардена, человека искреннего. Он говорил примерно так: «Боже, ты же знаешь, ты же ведаешь, что я могу вынести встречу с какой-нибудь там былинкой, травой, животным, но не вынесу встречу с другим человеком. Ты же знаешь, общаться с ним непросто в силу того, что он пуст».

Я могу напомнить о книге С. Франка «Крушение кумиров», в которой анализируются понятия прогресса, гуманизма и т.д.

Во-первых, если человек пуст, то история никуда не идет. И не надо беспокоиться, туда она идет или не туда. Во-вторых, классы по тротуарам как не ходили, так и не ходят. Более того, в XX в. наконец поняли, что в конце истории не конец. История — это бесконечный тупик пустого человека. Следовательно, всякие обоснования прогресса теряют смысл.

Наконец-то понято, что наука — это не истина, а сила. Что наука разошлась с мыслью. Что знание и мысль не связаны. Наука — довольно странное сооружение. Это один из способов производства знания. У этого производства свои посылки. Во-первых, мир всегда нов. Во-вторых, он пуст. В нем нет того, что внутри. Изнанки. И нужно длить эту пустоту, всякий раз заново выворачивая мир. В вывороченном состоянии он прозрачен. Обозрим. Прозрачность мира стала темой антиутопии.

Среди того немногого, что было принято в XX в., также и механизм работы цивилизации. Цивилизация — это не то, ради чего можно было бы класть жизнь. Условием того, чтобы она была, является распад души. То есть распад души человека — условие того, чтобы возникла цивилизация. А история это не что иное, как история распада. Жест обращения внутреннего во внешнее. Здесь смысл вот какой. Существует разное отношение к тому, что называется внутренним. Например, Гегель описывает внутреннее как что-то наивное и недоразвитое. Детское и неоформленное. Отсюда желательно все, что внутри, выдать вовне. Оформить. Сделать культурным. И вот цивилизация (или история) узнается по тому, что ей удалось выдать и организовать. Например, Европа в XX в. неимоверно состарилась. Она уже выдала из себя все, что могла. Больше выдавливать нечего.

Вот это выдавливание, этот акт приводит к созданию так называемых пустот культуры. Эти пустоты были замечены Роза-

новым и Ницше. У Ницше есть такое выражение: «философствовать с молоточком». Результатом философствования является выяснение того, что за душой ничего нет. Что у людей есть только культурная пленка. А того, чем держится эта пленка, нет. Нет чувств, эмоций, воли. Нет страсти и веры. Поэтому-то Розанов и говорит, что вообще культурная пленка человека легко протыкается. Что в симулятивные пустоты проваливается все: цивилизации, государства, нации и пр.

Теперь я возьму другой тезис, связанный с интеллигенцией. Интеллигенция — это самое нелепое и чудовищное изобретение истории. Я оставляю в стороне вопрос о различных теориях интеллигенции: Мангейма, Маркса, Федотова с Бердяевым, Михайловского. В любом случае интеллигенция может быть представлена как речевой способ заполнения симулятивных пустот культуры. Мы знаем две интеллигенции — русскую и советскую. Русская интеллигенция закончила терроризмом. Советская интеллигенция пошла на рынок и обменяла свою наивность на симулятивный разум. Она продалась, закончив свое существование полным ничтожеством. Я думаю, что отныне интеллигенция прекратила существование. Русская интеллигенция просуществовала лет шестьдесят, советская — чуть больше 80 лет.

Теперь я резюмирую сказанное мною, чуть изменив язык и тональность.

Симулятивность предполагает существование другого. То, что он есть и действует самим фактом своего существования. И тебе нельзя уклониться от встречи с ним без взаимодействия. Я утверждаю, что в этом взаимодействии рождается симуляция, и затем она кладет себя в основание нового ряда явлений. И поэтому копии теперь всегда будут предшествовать оригиналу, а видимость — пониманию.

Присмотримся к другому. Во-первых, другой — это граница индивидуализма. Во-вторых, это способ проблематизации существования единственного. Нужно, чтобы кто-то поместил себя в центр и стал выстраивать мир с отсчетом от этого центра, чтобы в мире появился другой. Тот, кто не принимает никакого участия в самоконституировании «я». Другой невыводим из «я». Ведь если бы он был выводим, то «я» стало бы фикцией. Тогда откуда он? Пока «я» в центре — другой необъясним. Любая встреча другого и «я» рождает симуляции. Например, диалог — это культурная симуляция монолога. Чтобы «другой» растворился, исчез, необходимо смещение «я», его сдвиг в сторону от центра. Но этому сдвигу препятствует фантомный диалог между «я» и другим.

Фантомный диалог расширяет сознание, и в этом расширении оно не зависит от чувств. В сознании появляется то, чего

нет в чувствах. Что не обеспечено энергетикой чувственности. Разрыв между сознанием и чувствами, расширение сознания, результатом которого является пустота, манифестируется существованием культурного человека. То есть всякий культурный человек является пустым человеком. Эта пустота маскируется непрерывно возобновляемой речью. Словом. Противостоит слову-речи не кто иной, как варвар. Примитив. Я думаю, что третье тысячелетие начнется с осознания возможных последствий столкновения между культурным человеком и наивностью примитива, словом и дословностью, симуляцией и непосредственностью.

Вот пример столкновения с симуляцией. Однажды А. Белый захотел стать марксистом. Он пошел в библиотеку. Взял «Капитал» К. Маркса. А в нем три тома и в каждом томе по 1000 страниц текста. Белый стал делить, умножать и складывать. Хорошо, рассуждал он, мне осталось жить лет восемь. Я должен написать 2 тома по истории символизма. Один том — поэзии. А для того чтобы стать марксистом, нужно 2—3 года. То есть для чтения Маркса не было времени. А из вторых рук принимать творчество Маркса Белому не хотелось.

То есть Белому надо было знак подать, чтобы быть включенным в культурное движение. А он стал выяснять, что там у марксизма «за душой». А для этого нужна непосредственность. Нужно самому добывать знания из живого опыта. А это трудно. Вот в трудные для человека дни и возникает симуляция. Умение знать, не думая.

ПЛЮСЫ И МИНУСЫ НАИВНОГО ФИЛОСОФСТВОВАНИЯ

22.6.2000. Такую тему я заявил на конференцию «О НАИВНОМ» в МГУ. Что ж? Подходящая мне — для рефлексии — самообдумывания, познания самого себя: я ж как раз доморощенный «хвилософ», наивный.

Поглядим-ка сперва в этимологический словарь — уточнить исходный смысл слова: всегда заглубляет. Так и есть: большой подсказ обрету, загляну в Оксфордский словарь:

«Naive... — lat. Nativum — NATIVE. — Characterized by unsophisticated or unconventional simplicity or artlessness», т.е. «характеризующийся лишенной изощренности и условности простотой или безыскусственностью».

Значит: «наивный» — натуральный, природный, не обработанный искусственными условностями цивилизации.

Так что если наша культура есть продолжение природы, ее язык (по распространенному мнению философов), ее заявление о себе, то в наивном человеке и его слове — это прямейше, спонтанно, без опосредованных звеньев, как у индивида образованного, т.е. уже на коем наложен образ мира сего, вышколен в модели и правилах понимания и поведения, принятых в данном обществе в данную эпоху и стране.

То есть — прямоком через него Природа волеизъявляет и мыслит, говорит человеческим голосом. Так что имеет смысл прислушиваться к слову такого существа, как души простой, ибо она — той же субстанции, что и Бог, Абсолют, и можно подслушать Глас Божий через него — младенца, кто еще невинный, полуангел («устаи младенца глаголет истина»), или юродивого — блаженного, недаром кто «правду-матку режет», не обинуясь и царю; и «глас народа = глас Божий». «На-РОД» же — сын ПриРОДы, Матери(и).

Итак: в слове наивного — Логос двух ипостасей Абсолюта: Матери(и) Природы и Бога-Духа. Таковой по Вертикали Бытия прямо ориентирован, наименее перекошен Горизонтально-плоскостью-площадью Цивилизации, Города. (Хоть и тоже слог «род» есть в сем слове, как и в «при-роде», но «город» = юрод природы, выродок из нее... Ну и слава Богу: тем новый принцип выражает, добывает, в дополнительности и обогащение Бытия. И «выродок» — тоже ведь чадо, родной, родимый!..)

Это все важно — для уяснения: почему наивный мыслитель чувствует за собой право — так напрямую, что думает, «как Бог на душу положит», без задержек рефлексии, без удержа правил

воспитания, высказывать. Правомочие Вертикали Бытия за собой чуёт — прямой ПРАВ-ды и СТояка И-СТ-ины = «естины».

Антипод этому — РЕ-ФЛЕКСИЯ. Она — «отражение», «поворот, возврат назад» импульса воли, порыва и думы из тебя, преломление о преграду-стену-зеркало, в роли чего выступает уже Логос Социума, Цивилизации, площадь-плоскость-Горизонт Культуры. Спонтанный луч души и духа в сем получает удар, перекося. Как у рефлексирующего в иронической усмешке перекошен рот в «хе-хе» и «хи-хи» в ответ на наивную идею — чужую, да и свою... Мол, «эх ты, невежда! Куда со своим свиным рылом — да в калашный ряд Культуры, Науки, Философии?! Ты изучили, что умные и ученые люди до тебя мыслили-писали по данному вопросу?.. Вот и будешь изобретать изобретенные велосипеды и открывать открытые Америки!..» И он прав, конечно. И опадает порыв в наивном, подрывается вера в себя, приглушается искра Божия, уныние и паралич могут наступить.

Итак, две правоты встречаются: Наивность и Рефлексия. И все творчество в Culture — в изборении, диалоге, взаимнодополнительных энергий-воли. Точнее, если по шопенгауэровой паре их расположить, то Наивность = Воля, а Рефлексия = Представление, что как раз гасит Волю, как вода-остуда огонь и жар вдохновения, в том числе...

Я даже такую формулу творчества вывел — по аналогии с формулой силы тока в физике. Как там сила тока $J = V/R$,

т.е. сила тока прямо пропорциональна напряжению и обратно пропорциональна сопротивлению, так и

$$\text{Сила Творчества} = \frac{\text{Наивность}}{\text{Рефлексия}} = \frac{\text{Вдохновение}}{\text{Эрудиция}}$$

Так что Образованность, Ученость выступают в роли Сопротивления. И при прочих равных условиях автору-эрудиту, Томасу Манну или Сергею Аверинцеву, требуется гораздо большая сила творчества, чтобы одолеть сопротивление своих знаний, чем писателю «из народа» или «от станка». Ведь только рванется ум нечто помыслить, как память тут же осадит, напомнив: что вот тот-то и тогда-то подобное уж во-и-со-образили и высказали...

Об этой проблеме еще Гераклит так глаголил: «Многознание не научает уму. Иначе Пифагор и Ксенофан были бы умными...» (Так примерно, по памяти привожу мысль его.) Но все же — Пифагор! Ксенофан! Кто сотворили великое и прекрасное. Значит: Умом-Гением осилили остуду своего же многознания.

Правда, тогда, в античности, на первых порах цивилизации, Знание питало Знание, так что для тех времен формулу творчест-

ва надо переписать, чтобы в ней умножились друг на друга Вдохновение (Гений) и Эрудиция...

Это в Новое время стал так обилен поток знаний, а ныне — и уж потоп информации, что уже Бердяев в начале века заявил меланхолически, что прежние мыслители могли говорить ЧТО, а мы, нынешние, — О ЧЕМ, т.е. вторично, по поводу того, что уже высказали первомыслители. И потому: оборону надо занимать против сих данайцев учености и информации, если намереваешься нечто понять и сотворить. Как еще Декарт полагал, что чем читать-изучать то, что по данному вопросу написано уже другими, лучше, экономнее — самому сосредоточиться и до всего додумываться. Итак, дав волю своей наивности, офицер шевалье Де Карт, 23 лет отроду, в ночи 10 ноября 1619 года имел озарение естественным светом разума — и породил свое *cogito ergo sum* = «мысль — следовательно, существую», что залегло краугольным камнем в философию Нового времени.

Но ведь — в наивности же! Поверил себе — и отбросить посмел все построения аристотелизма и хитросплетения схоластики = «школы».

Но так и каждый творец, мыслитель, художник, поэт... в какой-то прекрасный час забывает все, чему его учили, отдается наитию спонтанному как откровению — и открывает, и сотворяет доселе небывшее, незнаемое.

24.6.2000. Наивный думает и поступает — как у Толстого в «Войне и мире» народ в Отечественной войне: «И не спрашивая, как в подобных случаях поступали другие, берет первую попавшуюся дубину и гвоздит ею...» Не соблюдая правил этикета чопорных. Как и человек естественный — Кандид, Простодушный (у Вольтера), и вообще анфан terrible, *enfant terrible*, варианты коего — и Пьер Безухов, и Левин у того же Толстого. Таковой как-то странно для окружающих — не понимает того, что все понимают. Но он-то сам удивляется: как все не видят и не понимают того, что так очевидно и просто: например, что король-то — голый!

Итак, способность удивляться тому, к чему все социально воспитанные и учено-образованные привыкли и не находят в сем «ничего особенного». А УДИВЛЕНИЕ, по Аристотелю, — начало познания. И в самом деле: остановиться, задуматься над тем, что вроде так понятно и привычно и общепринято, и вдруг увидеть в этом — вопрос, проблему. Так Кант про себя говорил: «Там, где другие проходят ровно, для него возникают Альпы проблем». Так и Гоголь: какая сила вдохновения нужна и воображения, чтобы взвидеть то, «что ежеминутно перед очами и чего не зрят равнодушные очи...» Эту операцию Виктор Шкловский назвал «ОСТРАНЕНИЕ» — то есть увидеть странным обычное.

Да и в среде физиков-теоретиков высоко ценится способность задать глупый вопрос. С него часто начинается открытие новых путей и понятий.

Ну да: У-ДИВ-ление — это взвидеть ДИВО, ДИЯ, ДЕОС = Бога, Дивное, Божественное. Чудное и чудное. И видящий такое — ЧудАк, ну или «чУдик», как герои Шукшина, тоже наивные — «дярЁвня!» в городе среди цивилизованных — роботов-автоматов, так завоспитанных и образованных, что утратили корни в природе и естественный свет разума...

И в философии — уже как ни умны сии «совопросники мира сего», а в основе каждого построения лежит некое первичное взвидение, озарение, из коего строится затем философский миф, своя Вселенная, и населяется своими затем категориями.

Как же не видите вы, что все есть вода? — сказал Фалес. Что все есть огонь? — сказал Гераклит. Что все есть атомы и пустота? — сказал Демокрит. Что есть только Бытие, а Небытия нету? — сказал Парменид. Что все есть Идея? — сказал Платон. Или позднее: как тот же Декарт вывел свой тезис: раз я мыслю — следовательно, я существую? Даже если я сомневаюсь в своем существовании, я не могу сомневаться в том, что я существую в то время, когда сомневаюсь. Или в наше время — помню, как Мераб Мамардашвили наивно удивлялся: как это все может существовать: порядок в мире, бытии, логика в мышлении, красоте, когда всего этого не должно было бы быть, а на их месте — хаос и небытие, энтропия? И, значит, какое усилие нужно для удержания Космоса и себя в нем!

Итак, «на всякого мудреца довольно простоты», и как раз простота делает его мудрым. Ибо и Бог — прост, такова и его субстанция, и души. И философ, и поэт, и физик (Эйнштейн) в корне — дитя. А там уж — потом, на основе простого узрения — мудруй себе и лукаво плети свои категории (Кант) или формулы (Эйнштейн) — забавляйся сими игрищами... Чем бы дитя ни тешилось — Человечество, — лишь бы занято было, не плакало, увлекалось.

И тут вопрос возникает: а может ли Зло быть наивным? Злодей? Ведь пока по всему размышлению выходит, что наивный — хороший человек, Божий, а «умник» в этом смысле подозрителен. Как и по Христу: утаил Бог Истину от мудрых и ученых, а доверил детям и простым — рыбакам и бедным...

Но вот пример: Отелло и Яго — это пара. Отелло — наивен, «Отелло не ревнив, — толковал его Пушкин, — он доверчив». А Яго, конечно, умнее, знает мир и человека и рычаги воздействия. И в итоге наивный и добрый Отелло совершает преступление, поступает как злодей-убийца. Потому что наивный = дурак! И наивность его — уже вина.

И в самом деле, наивняк — слепец, нарциссичен, субъективен: монологичен, слышит лишь себя, не понимает других людей, общежития правил, где живет, невоспитан, невежлив, а и попросту — хам! Как хваленый «анфан террибль», кто «правду-матку режет», судит, обличает. А ведь и другие люди — не без душ в них, а и социум со своими правилами и этикетами — не без ума содеян и смысла сверхличного...

Так что наивняк, как голос Натуры прямой, может вступать в конфликт с Культурой. И Натура = Дура тут — такую оборачивается. Недаром в Бытии наряду с Естественным есть еще и Сверхестественное — в двух вариантах: и как Божественное, Духовное, и как искусственное, творимое искусством, трудом-разумом человечества.

В этом смысле интересна реплика Бахтина о Достоевском, что вспоминает С. Бочаров: «Еще одна тема звучала настойчиво — о НЕНАИВНОСТИ Достоевского. Он — самый ненаивный. Перед Достоевским наивными кажутся все: Гоголь в «Выбранных местах» наивен очень, Толстой любовался многим, Достоевский ничем не любовался и только искал...» А Достоевский разве не бывает наивен в статьях «Дневника писателя?» — спрашивал я. — «М-да, но если и наивен, то цинически наивен, — отвечал он. — Кажется, и такое все-таки склонен был больше ценить в писателе и мыслителе, чем простую наивность»¹.

Тут уже ценность, так сказать, «ВТОРОродства» Культуры перед первородством Натуры проступает. И главное в этом — способность слышать чужое «я», слово, голос ближнего, но и дальнего, а не только себя, свое «я» и пряник своего сообщения с Богом и Природой. Способность на диалог, внимать разумность объективной действительности, в том числе и хитросплетения цивилизации и сложности культуры. «Святая простота» перед лицом этого оказывается оскорбительной, *urbi et orbi* — городу и миру. То есть тому, что именуют «второй природой». И на этом уровне — гений другого типа становится «персона грата», а именно: лицемер и лицедей, площадной фигляр, актер и циник, способный понимать и примеривать разные личины и роли, менять принципы и убеждения-идеологии, как маски, и правила игры и идти на компромисс. Да и «ханжество» в таком многослойном истеблишменте, как Англия, как социальная воспитанность и смирение своего понятия (в том числе о данном человеке, пусть и гаде) перед разумом Целого — достойное качество.

25.6.2000. Вчера, сойдя с электрички на пути в деревню, столкнулся с Эрихом Соловьевым, философом, и шли лесом вместе. Я рассказал о своей теме — наивном философствовании и что у каждого философа в начале — наивное удивление чему-то, по формуле: «Как же вы не видите, что все — так...? Ведь это

так очевидно!..» И спросил его, как друга Мераба Мамардашвили, так ли я понимаю исходный пункт, наивное удивление того: «Всего этого мира как космоса, общества как порядка и строя, красоты, ума — не должно было бы быть! И если есть, то лишь — нашим, твоим непрерывным усилием надо удерживать это состояние бытия! Иначе — рухнет...» Да, примерно так, подтвердил Э. Соловьев. Именно: нужна изощренная работа ума, рефлексия и воля, чтобы удерживать себя, находиться в этой наивности чистой и простодушной...

Еще поставил я вопрос: «А может ли ЗЛО быть наивно?» Что Добро наивно в сем мире — это очевидно: кругом подстерегает столько опасностей, форм развитого зла, а Наивняк-дурак навстречу сему миру, что во зле лежит, идет с открытой простой душой, неосторожно — и простак попадает впросак. Еще и думает наивно, что мир к нему — с добром, и люди его любят, что он — любим!

Но ведь когда кем-чем-то обиженный вытаскивает нож-пистолет и не мудрствуя убивает человека как вещь-помеху, он тоже наивно-глупо рассуждает. Как и Каин, первоубийца, кто убил брата, как подручную вещь и ближайшую причину его обиды, тогда как причина — БОГ, кто почему-то не принял его жертвы...

Так что субстанция ЗЛА — глупость, незнание: так с Сократа — рационалистическая теория нравственности... И — имеет смысл и ныне, при наличии и других объяснений.

Однако, приведя себе на ум Каина и Авеля — и какие после того следствия и для самого Каина (неприкаянность, и «каинова печать», и скитальчество, движение...) — напал на следующую наивную мысль: что все движение во человечестве, сама История происходит, совершается именно толчками таких наивных поступков, исходящих из наивных разумений, когда часть принимается за Целое — и человек тянется во Эросе Любви или Вражды к ближайшему предмету, цели, человеку (излить душу в прекрасное стихотворение, посадить огурцы, отомстить обидчику...), невзирая, наивно не соображая, что Первопричина-то не там и ничего от этого в целом мира не изменится...

То есть двигатель тут — ошибка: «часть — за целое», есть такая в логике *pars pro toto*. Или «синекдоха» — такая метафора, в образном мышлении например: «Все флаги в гости будут к нам» — флаг тут за корабли и даже страны выступает-представляет-выступает...

И вот краткосрочный смертный человек берется исправлять Целое — в «безумстве храбрых», что «вот — мудрость жизни!», или, обуянный вдохновением воплотить идею, создает шедевр мысли или искусства.

А ненаивный кто, всепонимающий — и не сдвинется, как рефлектирующий Гамлет, кто понимает, что, убив дядю, мировое Зло не убьет.

Так что каждое существо — туговой червь-шелкопряд или поэт-гений — тянет в наивности, что это дело имеет со-смысл с Целым, свою нить, — и в итоге создается множественная пестрая ткань бытия.

Ненаивен лишь Абсолют, Бог, Целое Единое, Бытие — ровное в себе пребывание, без достаточных оснований двигаться в ту, а не иную сторону.

Теперь — из собственного опыта мышления и творчества. Тут — очарования и разочарования. Чтобы развить какую мысль, сделать что — надо этим очароваться, увлечься, всем существом излиться в данную точку, частицу Бытия, т.е. своим целым — в эту часть в риск: «пан или пропал!» Так что в акте творчества — обратное синекдохе: там часть — за целое, а тут целое — за часть: все мое существо и жизнь полагаются, в любви например, чтоб стяжать ЭТУ женщину, или жизнь — за идею («коммунизма»), или душу положить за други своя...

Потом же — по совершении — наступает разочарование: видишь ничтожную малость сделанного, «шедевра», как ты мнил... И тоска, и уныние, и мысль: «То, что тебя спасает, то и погубляет», — такое уразумение, итожа жизнь и дело свое, наступает.

Примечание

¹ Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 474.

НОВАТОРЫ И АРХАИСТЫ

Я вижу в них очень большое искусство...
За спиной Тицианов, Рубенсов,
за спиной передвижничества,
за спиной импрессионистов,
и нас — кубистов, футуристов и
супрематистов их не было видно.

Казимир Малевич. Из письма к Н. Пунину

Вся человеческая история есть реакция на фундаментальный разрыв между человеком и миром. В этой субъективно-объективной «трещине» рождается человеческая культура и материализуется экзистенция человечества. Социальные структуры, миф, ритуал, искусство, философия являются одновременно результатом образовавшегося разрыва и попыткой его преодоления. Культура выступает здесь как фундаментальный медиатор и поиск гармонизирующего инструментария, который, цементируя эту «трещину», одновременно тем самым и трагически расширяется. Этот процесс расширения и есть, собственно говоря, развертывание истории человека, в нем причина исторического самодвижения. В течение своей экзистенциальной истории человек всегда искал два экстремальных выхода из имманентного ему конфликта. Первый — это стремление к возвращению в первичное, т.е. дорефлективное, досознательное. Для этого используется наркотический инструментарий, понимаемый во всех возможных его формах. Второй — стремление к выходу в сверхсознательную, трансцендентную сферу. Здесь вырабатывается духовная практика. Именно в этом пространстве и пытается обосновать себя авангардное сознание. Но существует еще третий путь, проявляемый в абсолютно органических формах, т.е. в формах, не содержащих точек разрыва, там, где происходит не самоустранение человека, а, напротив его свидетельское присутствие, его предельное участие, погруженность в экзистенцию при снятии рефлексивных преград. Именно здесь реализуется гармонизация этого основного конфликта между человеком и реальностью, возникшего в отчуждении человека от непрерывной целостности и ситуации взаимопереходов внутреннего и внешнего. Эти формы интегрируют в себе наивное сознание как естественное состояние, способное открыть в любом слое реальности и времени красоту бытия и манифестировать душевную свободу.

Постоянное переживание человеком потери единства с миром, ностальгия по целостности оформляются в мифологии

«Золотого века», «потерянного рая». Блаженное время всегда позади человека. Человечество традиционно находится в напряженном поиске утраченной гармонии и в ожидании конца истории. По существу лишь об этом говорится в мифологии и в христианстве. Но наивное сознание обладает способностью аккумулировать в себе обе эти системы мироощущения, остановить время, возвратив ушедшее, и воплотить в нем ожидаемые образы. Наив описывает рай. Откуда человек никогда не изгонялся или куда он был возвращен, как булгаковский Мастер. Мир наива не знает истории. Время в нем обратилось в бесконечный круг. Вчера было таким же безмятежным, каким будет завтра. Все выступает в своем как бы изначальном, готовом виде. Наив представляет мир воплощенный. Тот золотой сон, который был и снова будет. Пространство, переживаемое наивом, находится в прошлом и в будущем одновременно, т.е. в вечности, в мире, обладающем целостностью и единством.

Авангард в отличие от наива живет в истории, но подключает в своей актуализации самые архаические формы сознания. За последние 80 лет он сумел породить несколько десятков школ, сменяющих друг друга в лихорадочном темпе: кубизм, футуризм, супрематизм, дадаизм, сюрреализм, абстрактный экспрессионизм, минимализм, концептуализм. Искусство этого радикального сознания словно попало в поле мощной гравитации, источник которого находится впереди истории, замыкая ее начало и конец. Оно размышляет о мире, структурирует его модели, используя интеллектуальную энергетику, расслаивая реальность и формируя возможные виртуальные проекты. В авангардных позициях окружают нас обрывки реальности, его фрагменты, прошедшие анализ и деконструкцию, — это образы распределенного, развоплощенного мира.

Наивное сознание открывает мир гармонии человека и природы, мир, не несущий соблазна сомнений и рефлексии. Авангардное сознание живет не в органическом, данном человеку мире, а в мире, утвержденном человеком, как бы продолженном после творения, в мире интеллигибельном, расщепленном, но создающим свою трагичность и стремящимся возвратиться в более фундаментальные состояния, чем даже знает наив, в его абсолютную изначальность, сингулярность, как говорят физики. Мир, куда заглядывает авангард, это мир изначальных состояний, но наполненный логосом, прокомментированный. Это мир невоплощенный, где царствует лишь «черный квадрат», структура, генетическая почка, из которой должен распуститься цветок жизни — наив. Авангардная стратегия каждый раз находит себя за границами отрефлексированного мира, но в новой рефлексии, откуда упорно надвигаются на человечество «новая земля» и

«новое небо». Она эсхатологична и обращена к невидимому, ноосферическому слою бытия. В авангардном искусстве реальность теряет зримость и антропоморфность, готовится к принятию и запечатлению тех форм, которые кладут предел и выводят за грань исторического существования человека, как замечает один из лучших культурологов современной России М. Эпштейн. «Проходит образ мира сего», — сказано у апостола Павла, и авангард точнейшим образом олицетворяет это прохождение, он идет, «описывая» и свидетельствуя о его новых фазах дальше воплотимого, так как воплощенное утратило для современного человека — но не для наива — свою гармонию. «Вся земля изъедена шашлями», — вскрикивает К. Малевич и, не выдерживая трагичности ситуации, покидает землю, возвращаясь в невоплощенный мир. Авангард выявляет схемы мировых сил, космических энергий, дремлющих в подсознании.

Открытие примитива произошло, как известно, именно авангардной культурой, казалось бы, совершенно далекой от него, лежащей на самом переднем краю цивилизации и прогресса. Уже стали общим местом рассказы о взаимоотношении Пикассо и Руссо, открытие кругом Ларионова гениального самоучки Пиросманашвили, регулярные прогулки В. Кандинского по базарам в поисках лубков и народных картинок, поездки немецких экспрессионистов на острова Тихого океана, а Матисса в Северную Африку и Россию, давшие мощный творческий импульс радиакальному сознанию авангарда 10-х годов.

Очевидно, наступают такие точки в истории, когда эти два полюса — радикальное и архаическое сознания — встречаются, когда часы бьют полночь и маленькая и большая стрелки совпадают. Не случайно наш замечательный филолог Ю. Тынянов свою книгу «Архаисты и новаторы» хотел назвать «Архаисты-новаторы» — через дефис, приравнивая два сознания и указывая на их синхронность и генетическую связь. Рассматривая историю культуры, мы замечаем закономерности, в силу которых любая попытка новации поднимает на поверхность древнейшие культурные слои, и чем активнее эти попытки, тем глубже перемещаемые слои архаики. Украинский культуролог Мирон Петровский называет этот феномен «культурным маятником» и приводит наглядные примеры, как сокрушительное новаторство В. Маяковского привело к актуализации в его творчестве средневеково-христианских моделей, как «тихое», но по сути более фундаментальное «будетлянство» Велимира Хлебникова актуализировало древнейшие культурные модели, относящиеся к области первоначальной мифологии, а эксперименты в пространстве алогизма и зауми у А. Крученых вывели его в «докультурное пространство». Новейшая культура, долгое время развивавшаяся внутри собственных

культурных границ и ревниво оберегающая свою социально-историческую специфику, в свои драматические моменты остро нуждается в приобщении к иным типам сознания и творчества. Самозамкнутость, неизбежная в детстве, переходя в другой возраст, грозит опустошением. Обращение авангарда к фундаментальным сознаниям — это есть попытка встать на инопространственную точку зрения, взглянуть на себя с дальней стороны. В культуре появляется многомерность, так как одномерная культура не способна к саморефлексии и самоанализу. В критические моменты истории культура всегда обращается к самопознанию, и в роли наблюдателя становится именно ее самая радикальная часть, оформившаяся в нашем столетии в авангард. Уже начиная с середины XIX в. русская культура делала попытки обнаружения собственного подсознания, стремясь к выявлению неуничтожимого, первосхем и основ жизни, настойчиво желая соединиться с народной внеиндивидуальной жизнью. И осуществляла она это с точки зрения личности: Гринева и Пьера Безухова, Раскольников и Левина. Советская культура всю свою энергию подсознания обратила на ее сублимацию в идеологические мифы, лишив автономного социального статуса наивное сознание, направив его социальную актуализацию в русло самодеятельности. В этой метаморфозе обнаружилось иные перспективы архаического художественного мышления, выявляющего не столько путь личности в массу, как это настойчиво требовало русское самосознание прошлого века, а возможности перехода коллективного в личностное, пересечение границ фундаментального и конкретного, ярче всего выраженного в героях А. Платонова. Фактически судьбы и сущностные характеристики героев А. Платонова почти полностью совпадают с судьбами и философией классиков нашего отечественного наива — Елены Волковой, Павла Леонова, Екатерины Медведевой, Василия Романенкова, соединивших в своей пластике христианские и социалистические утопии.

XX век создал множество мифологий, закрепившихся в трех основных разновидностях. И первый из них — это авторитарный мифологизм, присущий тоталитарным мифологемам: сталинской, нацистской и олицетворенной образами вождей, миссией класса, мифологией почвы. Во-вторых, это профанный мифологизм, рожденный массовой культурой, узким пленочным слоем массового сознания и актуализированный в образах скандальной хроники, кинозвезд, рекламных клише. И, в-третьих, это авангардный мифологизм, сформированный авангардным сознанием и выражающий, скорее, бессилие ограниченных возможностей личности перед натиском отчужденных, сверхличных общественных структур. К его «героям» в первую очередь относятся

Ф. Кафка, М. Эрнст, С. Беккет, Д. Хармс, А. Введенский, И. Кабаков. И как ни разнятся эти новейшие мифологемы, их роднит друг с другом и с древнейшими мифологиями функционирование в них архетипов, безразличных к индивиду или ему противостоящих, персонифицируя власть космических стихий, социальных законов или психологических инстинктов. Во всех этих новейших мифологиях выступает власть коллективного бессознательного, которая в «авторитарных» и «профаных» мифологиях объявляется позитивной, но в авангардных парадигмах — как гротескно-чуждовидное, а порой открывается и как полное оцепенение перед ликом неумолимого абсурда, как, например, поздний крестьянский цикл К. Малевича, обнаруживший насилие коллективизации. Причем эти три мифологемы обладают способностью взаимопересечений и перетеканий, используя общие методы, средства и образы. Так, авангард последних двух десятилетий, начиная с поп-арта, активно погружается в мир массового сознания и даже временами включается в мифологемы идеологических структур, как это произошло в соцарте и в движениях «новых левых» — в случае Йозефа Бойса и феномена европейского «флюксуса».

И совершенно в глубоком социальном одиночестве остается мифология наива. Пространство бытия наива не воспринимается современным рефлексивным сознанием как прямая непосредственная реальность, живущая вокруг нас и сейчас. Фаустовская культура на нее смотрит с умилением, но не доверяя ее физической экзистенции. Она смотрит на нее как на «сон золотой», считая ее живущей только на картинной плоскости или просто как на задержавшийся в своем развитии этап эволюции чисто художественной мысли. Наивное искусство не оказалось способным взять на себя в XX в. ту же роль, которую играла в русском Средневековье икона как магическая знаковая система, радикально противопоставившая себя европейскому мимесису. Прimitив, обнаруженный авангардом и незримо сопутствующий ему во всей его истории, живущий как своеобразный alter ego авангарда, никогда социально не институировался, а главное, в отличие от трех основных мифологем — авторитарной, массового сознания и авангарда — никогда не стремился ни к политической власти, ни к власти денег.

Парадокс новой мифологии — ее возникновение в структурах инноваций, в интеллектуальных слоях социума и технологий, приведших цивилизацию в состояние полной неуправляемости и непознаваемости для самой себя. Впервые отчуждение зашло так далеко, что сознание смогло посмотреть на мир как на виртуальную реальность, как на чистый объект, — не случайно «объект» стал ведущей темой современного искусства. Сегодня в постмодернистском пространстве отброшены все бессознательные «эко-

логические» табу, свойственные архаическому сознанию. Судя по всему, в самой сердцевине человеческой культуры произошли процессы, приведшие к отказу фундаментальных, «тормозных механизмов», и мы сегодня переживаем и свидетельствуем историю не эволюции, а катастроф. Катастрофа становится постулатом всех основных теорий науки и культуры XX в. Катастрофа правит миром. Но катастрофа в свою очередь аккумулирует нижние слои нашего сознания, она возвращает к жизни архаические культуры, казавшиеся утерянными. В реальности каждая культура не перерождается эволюционно в другую, и наша земная цивилизация представляет собой сложный контекст одновременно существующих разнокачественных культурных слоев. Каждый раз в результате катастрофы происходит скрещение культур, находящихся на разных стадиях антропологического процесса. Такие явления можно проименовать как наложения времени, генерирующие более древние и более фундаментальные слои сознания, воспроизводящие свои схемы в динамической современности. Вся наша историческая ткань представляет собой множество таких разрывов и наложений, и она позволяет надеяться на ее полное обновление, полную регенерацию именно в результате катастроф. И сегодня именно в расслоенной постмодернистской истории можно прогнозировать, что в нашем столетии сознание наивов, «овладевшее массами», обретет «социальную силу».

Целостное реликтовое сознание медленно, но настойчиво приходит на смену рефлексивному сознанию фаустовой культуры, объявляя о закате очередной исторической эпохи и провозглашая новое «экологическое» сознание. Мы встречаем его наличие у самых молодых людей, оно пронизывает рок-культуру, «параллельное кино» и новейшую поэзию. Оно все чаще и чаще обнаруживает себя в выставочных залах, превращая их в инсталлированную целостность, где предмет возвращает свою магию.

В мире, открывающемся в чувстве любви, сострадания и заботах, наивы уже не случайные гости. И не завоеватели, прикидывающие, как бы подчинить его своей воле, «воле к власти». Это тип мироощущения, который только и можно назвать истинно нравственным, так как он не делит мир, а ощущает его организмом. Наивное искусство предстает перед нами как реальный мир наших родных и близких, соседей и сослуживцев, соотечественников и со-временников, пронизанный не рефлексией, а живым сознанием, где все предстает живым. Оно уже вершит свое незаметное, но великое дело среди нас.

ВИДЕТЬ ПРОСТО ИЛИ ПРОСТО ВИДЕТЬ?¹

— Вы играете на скрипке?

— Не знаю, не пробовал...

А если бы попробовал? Получилась бы игра на скрипке с первого раза? Бескорыстно и простодушно. Как первый бал Наташи Ростовской. Как «*впервые-бытие*» (В. Библер). Простодушно и бескорыстно. За так и за здорово живешь. *Впервые* означает *начально*. А если второго раза не будет? Тогда — «как в первый, как в последний раз». Смертельно. «На разрыв аорты» («Играй же...») — «С кошачьей головой во рту». (Продолжу мандельштамовское: «Три черта было. Я четвертый. / Прекрасный, чудный черт в цвету». Запомним же этого четвертого черта! Он нам еще пригодится. Мало ли что?..)

Но надо очень захотеть попробовать сыграть на этой чертовой скрипке. Очень. Ведь впервые все-таки... *Впервые* (без расчета на *второй раз*) обяывает. Ведь впервые, а далее, может быть, *никогда*. И поэтому — *сразу и навсегда*. Как *творение из ничего*; и далее — до свершения времен, до преставления света (светов), в незрячесть и пустоту(?). Пауза бесконечной длины *до* и пауза (может быть, длиною в *смерть*) — *после*. Явление *вида* сотворенного — посередине. Вида поименованного, то есть оглашенного, но и просто безымянного, *становящегося* вместе с названием этого безымянного (но тут же именуемого) на пути к ставшему-названному: *впервые* видословно (=чудословно) — бытийно сыгранного. Как событие имени-вещи в их со-бытийности.

Впервые-бытие...

Попробовать его сделать. А там — как пойдет...

Вот мы и приоткрыли Книгу Бытия как *бытия впервые*. В начале, но и... тут же и в ее конце (завершенности, свершенности). Но кем?

Незнайкой, неумейкой, не-до-учкой. Попросту — невеждой. В миг распахнутости этих самых вежд и вос-хищенности о-шалевшего зрения и о-шарашенного слуха перед собственным творением: мастерски (демиургически) неумелью.

Игра на скрипке моцартовского нищего (в пушкинской версии).

Но прежде все-таки вид: об-рамленный, о-формленный, вырезанный из текучей бытийной (хаотической) бесформенности. Не слух, но зрение. Не столько *слышимое*, сколько *видимое*. И потому *не слово, а краска*. Не словопись — живопись... Она —

контрапункт к нашему скрипичному ключу, может быть, отомкнувшему *тему* и, если совсем уж точно, *вариации* к ней (потому что вариации чаще податливей и покладистей, нежели сама тема, которая всегда крепкий орешек...).

Вахтанг Кикабидзе (он же — *Речной пес*, по его же самоопределению) открыл в Москве ресторанчик «Не горюй» (фильм грузинский был такой), стены которого увесил картинами Гурама Гоголадзе, художника-примитивиста, и объяснил журналисту Ольге Шаблинской почему именно ими увесил: «...люблю примитивизм. Я понял, как родилось это направление. Появился человек, который не умел рисовать (потому что еще не пробовал?.. — *В.Р.*), но очень этого хотел. И он стал рисовать как мог. А дальше людям понравилась эта простота».

Вот и все дела.

Но ведь и Бог никогда *до* творения (уходящая в вечность пауза) тоже не творил (и потому тоже не знал, что умеет). Но... догадывался, что может (Все!). Оставалось захотеть и... попробовать. Что из этого получилось, мы теперь знаем. Но Богу как первотворцу «*впервые-бытия*» и как первоизобретателю уже оформленного *впервые-бытия* понравилось: на исходе каждого дня его шестидневной рабочей недели Бог отходил в сторонку и говорил сам себе: «И это хорошо!» Как Пушкин про только что сочиненного «Бориса Годунова»: «...Ай да Пушкин! Ай да сукин сын!» (=молодец!). Так он говорил: сам себе творец и сам себе зритель. (Седьмой же день заслуженного отдыха — Бога-первоПушкина — для будущих творцов-пушкиных — Нико Пиросмани — Анри Руссо — детишек *от двух до пяти* — талантливых канатчиковцев и матросских тихонь — Крученыхов и Хлебниковых — авторов «Столбцов» — постмодернистских образин-пересмешников... (Прошу прощения за множественное число. Это только для полемического склада. Ясно, что *каждый* — всегда в *единственном числе* и всегда же в *именительном падеже*.) Потому что *только* именительным единичностям предшествуют молчье и тьма пауз; они же их же и прерывают. Но паузы и есть актуально бесконечные поля для новых взвихренностей арте-актов, о-формляющихся в арте-факты. А *до* и *после* — *бескорыстие* и простодушие творца и простодушие и бескорыстие зрителя: нераздельно, но и не слиянно...

Бог — первотворец. Но *наивный*, потому что и *мир впервые*, и он — *в первый раз*. В опоре *только* на себя, как и приличествует быть *первому* и *единственному* пока художнику в а-теистической абсолютности *самостояния*. И потому во внесимволической, т.е. внекультурной, ситуации. Вне самосознания. Культура же (пусть и наивная) — дело *Седьмого*, человечески рефлексивного дня.

Но первая — пред-(до-) творческая — пауза — вечная (по крайней мере туда — *назад*) пауза. Она в некотором роде вневременна. Но и *вперед* (вторая пауза) — тоже (потому что начало нового арте-акта — всегда проблематично: *будет — не будет, любит — не любит...*). В этом смысле творчество простодушное и бескорыстное (=беспредметное?) — архетипично в своей *возможной невозможности*. И потому пауза как событие со-бытия (творца-воспринимателя и его творения) может упразднить самое себя, совместив свою временность как паузы с вневременной вечностью — докнигобытийственной молчью и немотой (*хаотической немотой и молчью*) — как до первого дня. В день *ноль*.

Такова драматургия взыграния *впервые-бытия*.

Но как же все-таки *является* в слове «образ мира», становится слово-видом в результате *слухо-зрения* с помощью *ухо-глаза*?

Точного ответа на этот вопрос я обещать не могу. А начать отвечать — попробую...

«В начале было Слово. И Слово было Бог...» (Далее — по тексту, который все если не знают, то помнят, что такой есть...)

Но и в Ветхом завете — тоже творящее слово: «И Бог сказал: Да будет...») *Сказал...*

Но что было *до* слова? *До-словие* и *дословность*. Не в смычке ли они? Не в сопряжении ли? *До-словие*? Что это? Слоги, литеры, знаки, знамения ли? Значения? А может быть, звуки, гулы, шумы, мусические волны? Первомузыка сфер *до* самих сфер? А *дословность* — это как есть. Один к одному. Двухэкземплярность живой природы и «природы» арте-фактной, «натюрмортной» (=изображенной, =видимой, может быть, видимо-слышимой, т.е. положенной на оглашенный дискурс). Дословно. Точь-в-точь. Как вижу. *Буквально*. И тогда: «как живая» про хорошо нарисованную на холсте женщину и «как на картине» про хорошенькую женщину совпадут. *Текст жизни* и *жизнь текста* *наивно* совместятся. Чаения жизнеложения как текстосложения будут удовлетворены в простодушии просковженности и взаимосамо-построения (*само* — от сильного хотения при абсолютном неумении в области делания) *жизни* и *текста*, влекущихся совпасть.

Так начинается художественный (он же — и жизненный) *наив*. Но так начинается всякое творчество. Это, собственно, и есть его неистребимый, витальный его фермент.

Тогда в чем же особость *наивного* видения? Она вот в чем: видеть *просто* или *просто* видеть; слышать *просто* или *просто* слышать... *Наивный* художник (поэт ли, живописец ли) предпочтет вторые утверждения, хотя и *творит* (*демиургически* творит) *впервые-бытие* и рассматривает его как *бытие впервые*. В *буквальном* (без всяких там аналогий и даже аналогий: см. Данте)

смысле. «Вне школ и систем» (Б. Пастернак). Глазами дитяти, как у Чуковского («От двух до пяти») или же как у Андерсена («Голый король»).

Программно буквально. *Дословно!* А до-слово — в сильном хотении (до-опытного, вне-опытного, без-опытного: «Не знаю. Не пробовал»).

«Так начинают жить стихом» (Б. Пастернак).

Так начинают быть *бумагомаракой* и *калякой-малякой*... А если что не так (а не так — по сравнению с профессиональным артистом — всегда), то и первопечатником. Как Бог на душу положит. *Артистом Седьмого дня* (а субъективно-то — первого... Божественного...). Но — еще раз! — *просто* видеть и слышать... Программно!

И все же — *видеть*. *Сначала* — видеть, а слышать — *после*. Или — в крайнем случае — синхронно с *видением*. И никогда — *до*. Потому что *до* слова — тишина. А после — сразу вид, пусть даже и оглашенный. Пауза пуста, но чревата.

Итак, живопись — допреж. А слово — вслед или вместе.

Если замышление изобразительных (глазам предстоящих) художеств — «обличение невидимого» (*Августин*), предстоящее теперь уже очам, то проект (?) наивного творчества — это *видение видимого* — визуализация визуального (варваризирую сознательно, возводя в степень *видимое*, дабы сделать его действительно *очевидным*: напрямую внятным, вне-символическим, принципиально *не* парадоксальным. Как оно есть. Простым, как святочный рассказ. «Веревка — вервие простое»...).

Внерефлексивно!

После паузы — что вижу, то и рисую, то и пою... Живописное акынство, ашугство, аэдство... Плач и улыбка...

Устами младенца, очами младенца... А как еще, ежели простодушно? Душевно и просто. Простец без прищуря (в отличие от Галилеевского Симпличио). Вроде той старушки с вязанкой хвороста в костер для Яна Гуса, чтобы лучше горел сердешный? Святая простота? Нет же, конечно! Старушка идеологизирована, а мальчик Нико (Гурам, Анри, Алексей или Велимир) — нет. Они — сами по себе и от чистого сердца. Хотят и каждый раз (пусть даже и в двадцать пятый) *впервые* пробуют, потому что *очень* хотят...

Таким был святой Франциск из Ассизи, обративший, например, Губбийского Волка в вегетарианство, который в кротости и доброте не то что не резал овец, а напротив — берег их и пестовал. За что и похоронен был по христианскому обряду, потому что с честью исполнил договор, скрепленный руколапожатием, — не хищничать и не проказничать.

Жить в наивности и простоте.

«Брат мой Волк», «Ах, братец одуванчик, сестрица Резеда...» (моя реминисценция спустя восемь столетий), братцы Лис и Кролик — дядюшки Римуса: дружки — «просты, как правда», и хитры, в правде притворившиеся...

«Цветочки» словослагательства, влекущиеся к цветовым — живописным — композициям Джотто. Естественность в слове и краске. Сотворенные Богом Божии создания находят меж собой общий язык, продолжая твориться и далее — под преобразующим приглядом Франциска, наивно до-рисовывающего божественные картинки (наивные виды) в еще более наивные идиллические жесты-действия: Книга Бытия в синематических продолжениях со-творения мира.

И в самом деле *со-* как со-авторство с Богом «жонглера Бога» — нашего святого, сеятеля «цветочков» для наивного дивования — любования Братом волком — молодым медведем Пиросмани спустя семь или восемь столетий в италийско-иверийских пейзажах — человеческих и природных. В *до-*словиях и *после-*словиях со Словом посередине: творящим и творимым (=воспроизводимым). Наив Бога не есть наив Франциска-ученика: наив в квадрате — во второй степени, второстепенный. Уступенный. Умиротворенный. И потому — экспонатный, выставочный. О-культуренный...

Именно поэтому притчево-басенный умысел (с задней мыслью) «Цветочков» учеников (XIV в.) Франциска-«учителя», *который не учил ничему, а только и делал, что жил*, затеняет чистый наив Ассизского святого (порыв и вдохновение), а значит, и творца (вдохновение и порыв), изводит Слово творящее в *поучительное слово*. В наив с крупницей соли — для нравоучительных потреб. *Не* с чистого листа.

Перебеливание спонтанно явившегося черновика. Его «улучшение» во имя, ради и для... И потому не вполне простоудушно и уж тем паче — не бескорыстно (хотя корысть здесь — все же добро и благо).

«Видеть просто» («слышать просто») теснит «просто видеть» («просто слышать»).

Каляка-маляка учится рисовать, а учиться чему-либо не очень хочется. А при *ученом незнании* (неумении) хотелось очень...

Слагается ли это все в книгу?

Первая творческая неделя Бога — ее дни — сложились в Книгу Бытия. Таков результат этого по-страничного (по-денного) текстосложения (книгосложения) *бытия впервые*.

Но паузы (ночи) видны меж конкретно видимыми днями, но и — размыты все эти паузы творческой энергией творящего Слова в творящих образах слов — вещей, оживших в слововещании. Шестистраничная Книга Бытия, состоящая из событий «впервые

бытия», немедленно вступающих в со-бытие с их творцом, их же и зрителем в сердечной простоте первого Нико Пиросмани, выступившего под псевдонимом Создатель.

Все иные творения — для Седьмого (*только* человеческого, культуросозидательного) дня. И — в первую очередь: этокультурного (от слова *этнос*) — творческого. «Цветочки» именно такие. Их авторы — последователи Франциска. А Франциск иной: творящий из готовых форм, но оставляющий их теми же, но заполняющий тишайшие паузы Любовью, энергией Любви (от сына богочеловеческого). Книгосложение этикой наивной любви из постраничных отдельностей — «фотоотпечатков» картинок быта для всечеловеческого альбома бытия — нравоучительно-поучального (крученыховское словцо). Из картинок, изготовленных посредством Любви, — тоже провозглашенной 12 веков тому Галилейским учителем. Выкройки-слова-рисунки — энергии — чужие, а пошив индивидуальный: Ассизский — наивный, младенческий, *жонглерски* божественный. Жизнеслагающий, ставший книгослагающим спустя двести лет в дидактической «мемуаристике» учеников учеников. (Не так ли и книги Нового завета?) Но... с отпечатками тех первых младенческих уст.

Пра-память первоаива...

Неужели ушло безвозвратно? И лишь припоминается... Но — всегда и каждый раз припоминается. В *каждом* творческом (артистическом) акте вечно длящегося Седьмого дня! Но смутно. А хочется высветлить, чтобы засияло — *как в первый и последний раз* из до-словия самой долгой, если не вечной (в смысле оттуда — *de profundis*), паузы до Первого дня.

Итак, без боязни вверх, но с думою о беспамятном низе, который худо-бедно как-то вспомнился и теперь уже будет вспоминаться (пусть даже и специально книжно) долго (а может быть, и еще дольше)!

Из платоновского «Чевенгура»:

— Что-то коммунизма не видать?

— Так ведь ночь.

Речевой наив сокрыл наив изобразительный паузой ночи: *просто* слышать (и говорить) можно, а *просто* видеть (изображать) нельзя. Утопический наив как возможность простодушного образа. И он тут как тут: буколика «Кубанских казаков».. Оять же с умыслом — политико-идеологического, хотя и мечтательно-утопического свойства.

Или романс как наив любовно-психологический с умышленно-обнадеживающим — *воротись-вернешь* — в противовес реально терзающему душу романсному насаду — «Уж не воротись, не

вернешь» ради воплощения чаяний... Разве не ради этого затеян вокально-музыкальный диалог *Ростопчина — Долгоруков*: «Когда б он знал...» — «Скажите ей...»? Через посредника — наивного слушателя-свидетеля сокрушенной любви. Картинки наивные, а чувства — на публику (пусть даже и в одном — посредничающем — лице). С игрою. Лицедейской, но все же леденящей душу. Как *типа того*:

И ни папа, ни мама
На могилку не придет.
Только раннею весною
Соловей пропоет.

А ведь лукавит с целью *слезу прошибить*. И прошибает... будущей смертной (и тоже в некотором роде вечной) паузой. Потому что еще не умер. Наив, отнесенный в зарамочное пространство *теперь и здесь*. Опосредованное *здесь и теперь*. И потому — *с подлинным скверно*.

Тюремное — не менее превращенная форма наива, потому что осмысливается в о-литературенных символах-знаках, вытесняющих пусть не за рамки, а скорее за холст картинки ночное небо с одинокой звездой, которые лишь в простоте душевной могли бы *самоценно* (и потому *просто так*) предстать как таковыми — звездочкою на небе полуночи. Дословно. Дозвездно. Донебесно. *Буквально* по своей душевной точности. А пока что вновь пауза, остановка вместо *как бог на душу положит*: «Каждый пишет, как он слышит, / не стараясь угодить» (*Окуджава*).

Костюмчик с меня сняли. Халатик принесли.
Теперь на мне тюремная одежда.
Квадратик неба синего и звездочка вдали
Мерцает мне как слабая надежда.

И — наконец — простодушие прощания навек. С близким. На нескончаемую паузу. На люди. На прилюдную печаль. Как могу, но от всей души и от всего сердца. И потому всецело наивно. В память о юной дочери на могильной плите на еврейском кладбище:

Здесь под камнем сим гробница.
Горько слезы льет отец.
Спи, невинная девица
Сарра Львовна Жеребец.

Время чистого — душа в душу — наива уходит. Но, уходя, делается пародийным и потому тем выразительней являет сущностные свои характеристики. И прежде всего — непосредственность сиюминутности, акмеистической тиховойной печали меж безднами небытийственной молчи: *до... и после...*

Первые шаги в научении уму-разуму сродни сему. Или по меньшей мере неподалеку. Хотя и целеполагающим — расчетливым — образом. Так сказать, из материала заказчика — звуков, букв, слов, синтаксических конструкций, морфем, лексем и прочих лингвоподобий (книгоподобий?).

«Букварь» Яна Амоса Коменского — «Мир чувственных вещей в картинках».

Книга эта, безусловно, художественная. Точнее: литературно-художественная, потому что текстовая и рисованная, и притом, как сказали бы богословы, *нераздельно* и *не слиянно*. Но и учебная тоже, потому что букварная, ибо учит тех, кто только-только пришел в сей мир «правильно понимать, правильно делать, правильно высказывать». Но учит всему этому по отдельности. Стало быть, скорее *не слиянно*? Посмотрим...

Научить трем умениям. Но каждого всем трем. Не потому ли каждый урок представлен Мастером в его мастерской, преобразованной в мастер-класс с соответствующей проективной схематикой (ксилографический рисунок); пояснением учебного свойства (текст); грамматическим глоссарием на чешском и латинском, так сказать, на языке тогдашнего межнационального общения. Чтобы понимать, делать и говорить.

Дело научения миру в его вещных (смысловых, делательных и вещательных) явлениях не с Коменского началось и не им закончилось. Началось с *Сотворения мира* и закончится... никогда. На-всегда и на-езде. Здесь бы и обратиться к раннему «средневековью, то есть к учительству-ученичеству *как бы* с нуля — от сумеречного хаоса варваров, начавших череду учительско-ученических парадигм. *Глоссарий логосов и голосов* в его, этого глоссария, исторических превращениях. Но сейчас — Коменский.

Бог, конечно же, в списке Коменского первенствует. Им и начат этот «букварь». Но по дальнейшей сути дела вынесен за скобки этого мира, в котором хозяйствует человек, экспериментируя с материалом, формируемым умными человеческими руками, действующими в рамках мысленных — *только* человеческих (а каких же еще?) — идеализаций. Для правильной жизни...

Так что же все-таки единит эти сто пятьдесят предметных картинок и тексты под ними? Классификация по одному основанию как будто не просматривается. Нет и алфавитного порядка. Одна лишь нумерация или одни только запятые. (Но о запятых — чуть позже, потому что запятая — это особая песня и *почти* из времен чешского мыслителя). Незаметно и восхождения — в духе материалистического эволюционизма — от простого к сложному.

Что же тогда? А вот что.

Первые несколько десятков уроков привязаны (с некоторыми сбоями) к первой (и единственной) творческой *рабочей неделе*

Бога, точнее — к шестидневке, и — особо — к шестому дню (о чем прямо сказано). К дню, когда был *изготовлен* человек в двух половых его разновидностях. Но и в первых пяти днях — *до* человека — видна человеческая доделка Божьих дел: домашние птицы, скотоводство, растениеводство, рудознательство, обработка металлов и прочее. То, чем следовало бы заняться человеку, ну хотя бы на седьмой день, пока Бог отдыхает. *Homo Faber* Коменского стал делать раньше, заступив к работе — до... самого себя, назначенного для седьмого (или восьмого? — тут можно поспорить) дня. Таким образом, антропность как принцип мира не только возможна, но и *есть* — *до* человека, но от его имени. Вот *именно!* Но если, так сказать, исходить из документа, то только седьмой (восьмой?) день и есть день культуры, воистину человеческий день. Неостановимый восьмой (или седьмой) день. Опять-таки: навсегда и навезде, в том числе и на первые пять дней, бывших *до* человека, еще только замысленного (а может быть, и до замышления — кто знает...). Далее все уроки тем более человеческие (если не считать последний — «Последний суд»), где и в самом деле действует *только* Бог, как, впрочем, и урок первый тоже с Богом, зачинающим грядущий мир вместе с учебным процессом по поводу этого мира. На том, как уже было сказано, его свадебно-генеральская роль в этом деле заканчивается. А работает человек как будто наново, не подглядывая в каталог, хотя и зная, что он есть.

Так что опора в книге Коменского есть. Опора... Да еще какая! Это креативное начало Мира и всех его вещей. Но, скорее, креативно-ремесленное, деятельно-конструктивное его начало (потому что *не без* человека даже и в начальную — как будто *только* божественную — пору этого начала). И при этом этически сообразное его начало: чтобы *все* в этом мире было *хорошо* и *всем* было *хорошо*.

Однако одно значение этого слова ушло. А именно: как же хорошо все сообразилось-сделалось! Не кем-нибудь, а мною — Богом. Демиургом, искусником, художником. Мастером! Ушло то самое пушкинское *хорошо* («Ай да Пушкин...» — «Действительно сукин сын», — добавит Хармс). Но у Коменского вместо Мастера — коллектив умельцев-ремесленников: веревочников и шорников, столяров и токарей, пивоваров и цирюльников... Мастеровых. Нет в этой книге трогательно авторского (божественного ли, человеческого ли): «И стало так... И увидел [сказал] Бог [или человек], что *это хорошо*». Такого вот творчески удовлетворенного *хорошо*, самозабвенного «Ах!..» у Коменского нет. А значит, и нет *мира впервые*. Нет и вещей, как только что названных первым человеком Адамом. А назвать *впервые* означает и сделать впервые, впервые же и увидеть тобою сделанное. И

тогда картинка, ее огласовка и ее технологический смысл непременно сойдутся в пра-памяти сотворения *Мира впервые* и представнут аудио-видео-стереообразом — неопалимо купным, неразрушимым. Мреет и чудится действительно первый первоисточник. Как первая и последняя цитата.

Наив (?) для обучения делу не просто наив, а для... Для пользы (дела). И потому умьшленный наив... Это XVII век.

И традиция эта незыблема и неистребима. Вплоть до нынешних времен: *Маша ела кашу, а мама мыла раму*. Разве что взяты под прищур и положены на библиографические карточки постмодернистом Львом Рубинштейном (*эта Маша* и *эта мама*). И вставлены (карточки) им же в ящик для этих самых карточек, сыгравших, говоря образно, в этот самый ящик.

Только что научившиеся писать-читать неофиты представляют самих себя телом-книгой, телом-газетой, телом-слоганом для таких же, как и они, читателей: первопечатно, манускриптно — лично и рукописно, но по общепринятым образцам. Но в сочетании с собственной обнаженной персоной — не тиражно, а *моноэкземплярно*. Как у Бориса Слуцкого в стихотворении «Баня»:

Там я, волнуясь и ликуя,
Читал, забыв о юпчатке, —
«Я не забуду мать родную» —
У партизана на руке.

Столь же просто и наивно, сколь *просто и мило* у Маяковского в «Канцелярских привычках» про автографы, оставленные для самоутверждений на туристических объектах (для памяти):

И вот от лазанья талант иссяк.
Превыше орлиных зон —
Просто и мило:
«Исак Либензон»

И в самом деле: *мило и просто*...

А вот и в Центральных банях (до Перестройки еще имевших место, хотя и после пожара) наив канцелярско-зековского караса (видел лично) у одного из моющих — татуированный пунктир вокруг тонкой шеи, но с четкой подрисовочной — тоже татуированной — надписью: «*Линия отреза*» (впервые видел такое). И тут же — у соседа: банальное, но вечно истинное — «Жизнь обосрана».

Наивно, потому что правдиво. А «линия отреза» — наив с прищуром: самоироничен, и потому интеллигентноподобен...

Наив хочет быть вписан в культуру как жанр. Но именно из-за этого перестает быть наивом в собственном его смысле, обнажая свой тайный умысел, несовместимый с простотой чистого сердца и радостной души.

«Фотограф щелкает, и птичка вылетает...» (*Окуджава*). Дагерротипы, старые фотографии из бабушкиных альбомов, кичи и лубки, наличники, рюши и ришелье, слоники и копилки...

Птичка не вылетит больше никогда. Впрочем, не вылетала она и раньше. Но раньше хоть ждали. А теперь и не ждут вовсе, даже дети, играющие в другие — компьютерные (во многом тоже наивноватые) — игры...

Наив — скажу еще раз — закваска любого творчества. Но собственно наив — *весь закваска*. Она — его начало и конец, все его содержание. *Все содержание* этого божественного проекта как... *первопроекта*.

Где его теперь взять?..

Но... вновь учебный процесс.

Учительница первоклашкам:

— В углу скреблись мыши. Всем понятно?

Первоклашки:

— Всем!

Вовочка:

— Марья Ивановна, а что такое *вуглускр*?

Здесь-то и начинается крученыховская футуристическая матерщина наподобие дикого *дыр бул щыл'а*, любая расшифровка коего будет ущербна, потому что околесница этих стройматериалов — внесмысленна, а пригодна лишь для неосуществленностей чаемых ладов из их же запчастей про запас, заготавливаемых впрок наугадно, впопыхах и врасплох.

Разложить слово на литеры или их со-членения, чтобы выведать природу того или сего. А если точнее — тайну рождения сего или того поименованием этого того-сего.

Разложить можно. А вот собрать вновь — не получается. Миг *вещесловия* как *вещеобразования* — вечно исчезающий миг. Неокончателность мига. Но... *подмигивание*. Впрочем, немало и этого...

Юйца — точнее, чем яйца, потому что *ю* — не *я!* — точнее свидетельствует продолговатость яйца. А *хлюстра* — не просто деформированная люстра, а *люстра* в момент падения. Разбилась вещь, а с нею и трансформировалось слово-имя, ее образовавшее, ею ставшее. И мы верим Крученыху, потому что *просто* видим и *просто* слышим эти слова-вещи.

А *лилия* (слово) видится-слышится как *ЕУЫ*. Но не только слово, но и сама лилия. Вскоре *ЕУЫ* — вовсе даже не аббревиатура, а само это *ЕУЫ* — станет названием издательства Крученыха для издания литографированных книжек, *взлетающих хлюстрами* вверх и потому вновь становящихся *хлюстрами* — переливчатými, радужными, звонкокрапчатými. Лилейно-занозистými, как *ЕУЫ* и *Дыр бул щыл*. Теперь уже вместе.

И тут без Хлебникова с его *духословием* (в дополнение к *вещесловию* Крученыха) не обойтись.

Склонения (а с ними и глубинные трансформации слов) продолжаются. При этом изменения окончаний — семечки. Корневые преобразования куда серьезней. *Лес* — *лис*. Корневое *л* делает дело инословия, поддерживаемое общим для *леса* и *лиса* корнем. И в самом деле: *лис* в *лесу*, а *лес* всегда впусит в свои потемки любого, *даже* самого вылинявшего *лиса*. Им вдвоем лучше. Но все это — из корневого (и потому самоценного) *л*. Упрощение языка до его первоматерии. И вновь — его (языка) вос-стающее звыграение.

Первовозор творящий. Наивный... Но не *из ничего* (как в Книге Бытия), а из первоматерии празвуковых (на слух) и литеральных (на вид) атомов. Из звукобукв. Такая вот звуко-букво-тека... Из *почти* ничего. Зато это почти *ничего* рукотворно. Точнее, руко-разрушительно: ребенок сломал слово-игрушку и наивно соображает про его-ее устройство, некогда сыгранное Демиургом. Творцом.

Но как же все-таки с восстановлением?

Дело в том, что *возникновение-уничтожение* (Аристотелева оппозиция) — не порознь, а всегда — купно. Цельно-дробно. Дробно — подробно — целокупно... Сразу и вдруг. И то, и другое. Между двумя безднами: между *до-словием* и *после-словием*. За-умно... А букво-звуки — дословно и точь-в-точь. Как у Нико Пиросмани и Анри Руссо. В простоте душевной.

И здесь нет ничего выразительней, чем «Заключение смехом» Хлебникова Велимира:

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно!
О, рассмешиц надсмеяльных — смех усмейных смехачей!
О, иссмеяся рассмеяльно, смех надсмеяных смеячей!
Смейево, смейево,
Усмей, осмей, смешики, смешики,
Смеюнчики, смеюнчики.
О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!

Пиршество *С-М-Е* в протуберанцах префиксов, суффиксов и прочих флексий. *Корень* восстает из почвы хтонического: уходит в ствол, ствол ветвится, ветви лихорадит почками, почки уходят в лист, в стрелку, в семя. В *смейево*. Всклубливаются *семьей смешиков, смеюнчиков*. А может быть, и *смехуёчков*. Потому что если без них, то *х* останется неприкаенным. И тогда образ *смехача* естественно про-изойдет из этого смехового заклития.

Именно этим зачатием был начат (=зачат) русский футуризм. Как начало миротворения. Его же и конец, чтобы вновь к началу — к *смеху* как язычески творящей силе. К слову *смех* как слову творящему и творимому сразу. Мгновенно. Беспмятно-одномоментно. Это было опубликовано в 1910 г. С этого все и началось.

Близко к сему — в 1912 г. — явились:

Бобэоби пелись губы
Вээоми пелись взоры
Пизээ пелись брови
Лизээй пелся облик.
Гзи-гзи-гзээ пелась цепь

Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

Мир, восставший из смеха — радостно и свободно. Весело. А в нем, в этом мире, живет лицо, оглашенное гласными, стреноженными согласными — *БВПЛГ*. Но... э, о, и... *ЭОИ*. Лилейное *ЕУЫ*...

Вне протяжения, без места. Может быть, и вне времени. Но под присмотром мига-Х. Это *времирь*, отставший от «стаи легких времирей». Делать дело духословия из вещесловной звуко-букво-теки *Хлебникова—Крученых*, слагателей книги праречи — пра-звуков и пра-образов начальных письмен.

Путь книги, которая «впрямь из тех [теорий], из которых хлопья ткут». Из языковых — звуколитеральных — *первоматерий*. Начально земных, но и занебесных, инопланетных. Так в «Небокниге» и «Тенекниге» *Хлебникова*. И близко к тому у *Гумилева* — спустя 10 лет — как ответное окликание хлебниковским огласовкам миротворения:

На Венере, ах, на Венере
Нету слов обидных или властных,
Говорят ангелы на Венере
Языком из одних только гласных.

Если скажут «еа» и «аи» —
Это радостное обещанье,
«Уо», «ао» — о древнем рае
Золотое воспоминанье.

Так сказать, развитие 0 (ноль)-состояния — складывание сюжета из бессюжетности начал. *Хлебниковских* — *первоматериальных*, до-словесных, до-смысловых. На пути к свершенности. На ту сторону бездны.

А пока что — *каляка-маляка*. Наивный и чистый. *Легкий времирь*. Отставший от стаи. Стійность — не для него. Он одинок, печален и весел.

Но как же все-таки книга? Перво-опечатная. И потому — знига. И здесь уже точно: не без Крученых. Точнее: непременно с ним, но и с единомысленными художниками. И все они вместе — арт-ельно — от всех их простых душ. Самозабвенно от души. Но — угловато, стрельчато, многоракурсно. Конь в аллюре — галопе — с двенадцатью, а то и с двадцатью четырьмя ногами — кубофутуристический конь. Кубофутуристический черт, затеявший «Игру в аду». Аж в двух изданиях. Беру второе.

Просто возьмем. Просто почитаем. Просто посмотрим.

Что же мы там увидим-услышим? К примеру...

«Игра в аду» Хлебникова и Крученых с рисунками Гончаровой (первое издание, 1912 г.) и с рисунками Розановой (обложка и *четвертая* ее сторона — Малевича) — во втором дополненном издании (1914 г.).

Начнем с Беса Гончаровой — наивно увиденного и столь же наивно изображенного. Вызванного из архетипически вечных хаосов первоэлементных субстанций *впервые-бытия*.

Вертикальный Ягуар и Бес, слева—справа обрамляющий разворот — две текстовые колонки. Два *первозора*: отрешенно-простодушный ягуаровый, пристально-сущностный — у беса. Овалообразные угловатости — у того и другого. Прямостоячесть ягуара в его трехпалом трехстопии рифмуется с человекоподобием — в его прямохождении — беса. И тогда противочувствуют друг другу не звериное и человеческое, а антропное и антропное же: созидательное оче-видное — пытливо-познающее, вглядывающееся то ли в карты, то ли в какие-то письма. Мягкость ягуаровой стойки — вкрадчивый шаг остро пятипалых ступней черта (левая растопыренно разутая), а правая — словно обута в туфлю-лодочку на высоком каблуке). Но... хвост у черта, словно перст указующий, устремлен к земле-черняди, из коей восстает это всесильно-обманное племя в противовес плавным со-пряжениям ягуаровой синусоидальной гармонически утишенной пластике. Шапочка (почти докторская — эскулапская) на бесе и рога (казалось бы, как и положено) на бесе, но плавно положенные на голову: как заячьи уши, как просто поджатые уши или как уши, наспех причесанные («Товарищ парикмахер, причешите мне уши...» — *Маяковский*)².

Где же они, хрестоматийные бесы и ягуары? Ягуаровый узор — словно конь в яблоках; хитроумие литературного Мефистофеля здесь выглядит туповатой честностью карточного игрока, только что научившегося играть в эту игру. Но... дупрофильность — двуликость — черта. Всмотритесь — столь же просто, но под углом слегка вытянутой удлинненной шеи: справа налево к верхнему углу рамки, обрамляющей черный фон, из которого словно выдран этот бело-черный (скорее, белый) черт. Правда, не до

конца выдран. И вы видите женский миндалеглазый профиль; а рога, скос носа, борода — все это аксессуары к лицу: волосы, завитки, разлеты бровей и прочее. И пасторально-неэнергичное зрение.

Наплыв одной простоты на другую. Одна простота упрощает другую простоту, только что казавшуюся не такой уж простой. Ягуар — уже не хищный ягуар (не Губбийский ли он волк-ягуар из новых русско-футуристических «Цветочков»?). Тотальная, хотя и многоликая простота. Становление наива из наива же. Многовидение из просто видения. Но на пути к «*впервые-бытию*» в множественности *впервые-бытий* при сохранении первоэлементности — пра-элементности — материала, из которого слагается самим же материалом и нами (вместе с автором) мир смиряющей (=срезающей) углы Преисподней в веселой и праздничной «Игре в аду». Диптих *Ягуар* и *Бес* — начало и конец (вкупе с текстами) книжно драматургичен. А разворот — уже книга: двустраничная, хотя и одноразворотная. Но при этом при разовом (другого раза при одном развороте, принятом за единственный, не будет) листании (а книга существует лишь в модусе листания) *ягуар* и *бес* совпадут и сделаются простым до боли (но поливалентным) существом, чреватым бесконечным смыслообразованием, не упраздняющим при этом внесимволическую самодостаточность (=самоценность) *впервые-бытийственности* наивного первозорного мира (каждого его обитателя).

В предуведомлении ко второму изданию «Игры в аду» дана цитата из отклика на первое ее издание: «Современному человеку ад, действительно, должен представляться, как в этой поэме, царством золота и случая, гибнущем в конце концов от скуки...» (Оборву на этом цитату.)

Золото и случай. Игра в карты на деньги, а выигрыш случаен. Случайна и сама поэма. Каждое ее слово и даже буква. И потому и предисловие — вне пространства книги: оборот обложки — тонированный чистый лист, а после — столь же чистый разворот. А далее — сама книга. Ни с того ни с сего. «И чем случайней, тем вернее...» (*Пастернак*). Как снег на голову. Черными (черный снег) самописными литерами. «Ни тебе здрасте», «ни тебе до свиданья» в конце. Такова природа этого книгосложения. Всегдашнее начало. Без точки, без знакопрепинательных пауз. Меж безднами с омутами межсловья. Вихревые воронки пауз — молчи и безвида. А буквы — в натуре: само-писно и само-дельно. Их делают, но и они делают сами себя. От души. И потому все они (и слова из них) лишены «художественной фальши» (из того же предисловия). Наивно-самодельно. Неумело, но и самозабвенно.

Еще один черт (в «Игре...» — «чорт»). На этот раз Ольги Розановой.

Разворот. Левая полоса — чистая, тонированная. На правой — тоже вертикальный (как у Гончаровой) черт (вдоль страницы слева — под брошюровку), а справа самописный текст, связанный с рисунком ассоциативно, но пребывающий в контекстной связи со всем предшествующим и последующим. Но и — вполне самостоятельная полоса: самодостаточно начата и завершена (оборотная страница «бела, как лен»). Глубокая пауза... Перед ягуарами словесными через страницу. (Рисованный ягуар с левой полосы разворота исчез, как бы ассимилировался с чертом. А черт — сборный, собранный из многообразия рисовальной азбуки, синтетически многоликий в первозорности каждого лика; уши (они же рога) — мясистые разновеликие, покрытый — с пролысинами — шерстью один ухо-рог и бесшерстный — другой. Морда — ягуарная (пятнистая), но более — овечья. Грудь колесом и очень важная, надменная, щитовидная, но и фракобразная (жилетообразная); шорты юбкообразны (и шароварообразны тоже), они как бы (черно)металлические со сшибкой пространственного счета: левое — правое... Они же — ноги — «ввинчены» в чертову — густо меховую — задницу. Но пока — на всякий случай — на замке (одна) и тугопривязанная со страховочным (для привязывания) «хвостиком» (может быть, из простыни). Число пальцев на ногах в точности не счесть (но, кажется, некомплект: три или четыре, а пять — едва ли). Рука хотя и пятипалая, но граблеобразная. Грабли-гребенка (чтобы почесать спину). Но фрак-жилет надет на белую манишку (из нее же и белое жабо). Борода — не столь интеллигентно остра и не столь же большевистски устремлена. А черт (Мефистофель?) без бороды. Какой же это, к черту, черт без бороды! А хвост колечком на кончике. Веселый хвост, но как бы приварен к спинке фрака (в этом ракурсе — латообразного). Черт одет, но щемяще бос. Поливалентный черт. Наивно представляющий черта-овцу, черта-ягуара, черта-денди, черта-латника. В многоперсонажной книжной драматургии — в книге об одной странице; меж пауз чистостраничия, из которого произрастает чертово четверобратство в одном: казалось бы, нелепый квадравира́т денди-черта, овцы черта, латника-черта, ягуара-черта. Все это оче-видно, хоть и выужено из примет, оче-видных задним числом. Рога и уши — порознь, но и вместе. И так — далее. Все это вместе. Но и — просто черт каляки-маляки. Как уж получится... Но и... как покажется. Но и тем паче: как истолкуется. Может быть, другие в их простодушиях выудят из этого калячества-малячества *свое иное*, а наше иное разрушит-усложнит собственным простовиде-

нием. Но и простослышанием. А оно — в тексте с правой стороны этого одиноко-множественного листа.

Так преодолеваются паузы разновидением и разнослышанием-разноозвучиванием в слитно простом, первозданном, *впервые-бытийствующем* делателями — творянами, притворами-придворами при Боге-творце в чертогах дворца Божественного...

Но... глянем на полосу в целом — цельновзорно и первовзорно. Простовзорно. Просто... Как на Все — вне пауз, без перерывов и остановок в непосредственных обозреваниях. Лицом к лицу и душа в душу...

И тогда — все иное. Что же именно?

...Перед нами средневековый пергамен. Манускрипт. Манускриптный — рукописный — лист. Лист — не столько текст, сколько картинка. А левый черт во всю высоту бумагонамаранного — инициал мастера-скриптора. Художника. Арт-исток истового «переписчика» с голоса Божественного автора. Под диктовку? Едва ли... (У русских «будущников» это вместе, потому что они *дружбаны-настоящники* на полнобытийственный *миг*. А будущее — так... Идеологема для манифеста. А *это* — для книги об одной (всегда *первой-последней*) страницы. На раз. И потому — навечно (*на миг*). *Первоакт* творения? Почти так. Только *перво-* ли? Посмотрим...

Черт — инициал. Но какой? Не *и* ли с точкой — *i*? А может быть, трижды *и* первых трех строк, их начинающих? Рисованное *и*, ставшее *i* (чтобы соответствовать архаическому *ятю*). А *рог-ухо* — *чуб* *белее льна* и есть эта точка над *и* (*i*)?

Или с гордо выпяченной грудью восклицательный знак на тонких ножках с растопыренными стопами?

Или, наконец (?), знак вопрошательный (только в обратную сторону горбом) в удивленности *зауми* текста (черт ведь — человек здоровый)?

Или, теперь уже и в самом деле *наконец* (конечно, в границах *моего*, хотя и распалившегося, но *моего* бедного воображения), — свеча с язычком пламени [ухо — рог — побелевший (поседевший) чуб] с ногами-подпорками (под-свечником) и рукой-скребком-кочергой для пеплопомешивания или спинопочесывания.

Ни богу свечка, ни черту кочерга?

Но... (снова всматриваюсь): пятна ягуара-овцы вдруг сложились в рыбу (точнее, ее скелет), но почти с живым сонно-любопытательным рыбьим глазом этого черта, читающего про себя, но глядящего на начертанное — *как в афишу... овца*.

Но... глянем так же и мы (вместе с веселыми *будетлянами* *Алешей*, *Витей* и *Олей*).

Изобуквозвук (если положим увиденное на голос). Картинка. *Наивная* и *совершенная*. Глянем и скажем: «И это...». А хорошо

это или плохо — не важно. Главное, что *это...* А что *это* и, тем более, что это значит — дело десятое (если не одиннадцатое-двенадцатое). Оно — *тринадцатое: чертовски божественное*. И сканер нашего сознания должен работать не в режиме *Редактор* (чтобы все исправить), а в режиме *чёрте-чего*. Чтобы *сразу и вдруг*: звукобуквовид. Без пауз... Калячно-малячно. Первоопечатно.

Первотворяще!?

Кажется, не совсем перво... Но об этом позже. А пока...

Разложено слово (=имя) *Кошка*. Как *Имя Розы*. На атомы — первоатомы речи. *Перво-*. Но все же *атомы*. А это уже что-то. И вот из обломков — сколов, срезов, стыков и зазоров (=пауз) речи — новые *кошки*, узнанные в лицо, как увиденные и услышанные впервые: *кошит, кошма, шок, кошмар, кошМурка, кошМурзик, кашка, кишка* (украинская кошка), *кокошка, роскошь, Кешка, ракушка, кокоша, кошатик* и, наконец, — *Кошман* (Николайчеченец)... И ни одна (ни один) — не та, исчезнувшая, *кошка*. Но — *тридцать пять тысяч* грядущих (*будетлянских*) *кошек*. Виртуально клонированных. И все же — все они (эти вариации) — каждая или каждый — *кошка* и есть: с собственным — «вне протяжения» — лицом и со своим голосом: мр-рр... Мурр! Кубофутуристически — все вместе — *кошка-Мурзик*. (Теперь уже собственномённо: двумённо.) А какой же еще, если это кубофутуристическая кошка?! Кошка пропала — кошка нашлась. Кошка Мурзик в зеркалах-осколках речи. Единственный и любимый Мурзик. Настолько любимый и единственный, что *все*, в ком свернулось клубочком пушистое и жаркое *ки*, -мурзики-кошки. Весь *Кошмош* — *Мурзик*...

— Как же тебя зовут, Коть?

— Мурка. (Пауза...)

Все *дыры, булы, щылы* и даже *чужурюки* со всеми *убещурами* вместе — существа-сущности всего живого, звуковидовые отдельности во всей их полнобытийственности: ни с чем, кроме с самими же собой, не соотносимые, указывающие лишь на самих же себя. Это и есть то, из чего... Но лишь как возможность. Но и без этого все они — самодостаточны. Перворечь для «звуков сладких и молитв» (пусть даже не особенно *сладких* и не столь уж уныло *молитвенных*). А у Бога и в самом деле *из ничего*. И потому у наших речетворцев не столько творение, сколько со-творение. Из звукобукв после-словного до-словия. И потому дословно — так!

Вещесловное духословие. Вещание вещей... Ибо *сказать вещь* означает поведать о ее *самосложении* в «самописье» избывающей самое себя кубофутуристической книги.

На всю Вселенную — космически универсальный о-душевленный *алфавет* в полнобытийственности каждой литеры, звуко-цветовидности. Это и есть ее смысл — без затей и умствований, потому что за умом, — *в натуре* и без всяких там *типа того...* В оче-видности и уше-слышности. Потому что каждая гласная не только имеет свой цвет, но и свой запах, вкус, тактильную узнавательность. Пространственную узнаваемость антропоморфной природы. Они — не только элементы мироздания, но в своем соседстве друг с другом и окликаемости (вкуче с согласными) они и есть *всецелое* мироздание. Но и все они — *человечески* характерны.

Давид Бурлюк:

Звуки на *а* широки и просторны,
Звуки на *и* высоки и проворны,
Звуки на *у*, как пустая труба,
Звуки на *о*, как округлость горба,
Звуки на *е*, как приплюснутость мель,
Гласных семейство, смеясь, просмотрел.

(Курсивы здесь мои. — В.Р.)

Гласных семейство... Но — смеясь!

Вновь: *семейство, смейво... Смеюны. Веселое со-творение Мира...*

А если к этому прибавить колористику тех же гласных Артюра Рембо, данную им в сонете «Гласные» (еще аж в 1871 г.), то:

А — черное, И — красное, О — голубое,
Б — жгуче-белое, а в У — зеленый цвет.
Я расскажу вам все! А — черный панцирь бед:
Рой мух над трупом, море тьмы ночное.

(Перевод И. Тхоржевского)

Этот сонет напечатал Верлен в книге «Проклятые поэты» (1884) и так его прокомментировал: «Я-то знал Рембо и понимаю, что ему было в высшей степени наплевать, красного или зеленого цвета «А». Он его видел таким, и только в этом все дело». Вот он — предшественник. Но если у Рембо это, так сказать, между делом, то у наших — это проективное мироощущение. Принцип! Со-творение «впервые-бытия», так сказать, из материала заказчика и закройщика (не портного! — шьют пусть хоть и близкие, но другие). Так они все это *видели*: сказали = сделали = глянули. И даже не удивились. Дела *житейские-бытейские*. Но... буквозвук (каждый) *человечески* характерен... И потому...

Что же *потому?*...

В журнале «Аргус» (1913. № 12) был опубликован очередной футуристический манифест, сочиненный Ильей Зданевичем и Михаилом Ларионовым, — «Почему мы раскрашиваемся».

В чем дело?

«Исступленному городу дуговых ламп, обрызганным телами улицам, жмущимся домам — мы принесли раскрашенное лицо...»

Неужели раскрашенное раз и навсегда? Ведь лицо изменчиво. И не только потому, что биологически стареет — морщинится, осунувшись, но и каждый миг другое (не по-фетовски ли: «Ряд волшебных изменений милого лица»?). Но складывается из хлебниковских *бобэоби* (губы), *вээоми* (взоры) и прочих *пиээо* и даже *лиэээй*, которые поются. И каждый — своим голосом для своего складывающегося (=оживающего) Лица. *Как бы впервые* со-творенного и впервые же увиденного.

«Наша раскраска — первая речь, нашедшая неведомые истины».

Обратите внимание: *первая речь...*

Тело живое (первородно), а *раскраска-речь* — рукотворна («...идут творяне...»). И это — основание всего проекта: связать «искусство с жизнью», «ход искусства и любовь к жизни». Куда радикальней, чем просто *желтая кофта*.

Самописная, саморисованная книгожизнь — теперь уже и вовсе в прямом смысле: объект-предмет творчества и собственно творец-художник-скриптор — *смертно* слиты. (Навсегда ли?.. Потерпите и увидите...)

И тогда «искусство не только монарх, но и газетчик и декоратор». *Иллюстратор*. Далее: «Мы ценим и шрифт, и известия». Новая книга — жезнекнига. Штучная. Каждый раз в одном — единственном — экземпляре! Творение человеческого — небожественного — Седьмого дня. Едино и заподлицо. Без зазоров, без пауз. (Пауза была *до* замышления всего этого.) *До* 1905 г., потому что именно еще в 1905 г. «Михаил Ларионов раскрасил стоящую на фоне ковра натурщицу, продлив на нее рисунок». Тогда-то и началось. Но сейчас, в тринадцатом, *созерцание и действие*, взявшись за руки, прынули в толпу, в город — в жизнь...

«Неожиданные цветы...»

Но макияж ли это? Разукрашивание мумий (египетское)? Или косметический маршет замороженных в моргах тел (Ивлин Во — «Незабвенная»)? — Нет... Потому что все это — *подражание земле*. И даже не татуировка, потому что она — «раз навсегда». «Мы же раскрашиваемся на час и измена переживаний зовет измену раскраски, как картина пожирает картину, как за окном автомобиля мелькают, внедряясь друг в друга, витрины — наше лицо...» Оно — «как пьяные звуки великого танго». Не бесцветная, хоть и выразительная, мимика, а именно раскраска — *газетчик и декоратор* (еще раз!). «Бунт против земли и преобразование лиц в

прожекторе переживаний». Потому что «несем на верховье бытия умноженную душу человека».

И наконец: не улучшение собственного тела, а пере-со-тво-рение его в физической и мета-физической (мета-эстетической?) его явленностях — вдруг и сразу, *здесь и теперь*, в миг озарения и всего лишь на миг в полнобытийственности этого мига. В наивной вос-хищенности и бес-корыстии — гордынной беззащитности и одиночества... на миру. В небеса и к звездам, потому что: «Нам нет дела до земли, созидателям, наши линии и краски возникли с нами. Если бы нам было дано оперение попугаев (надо полагать, *очень* красивое оперение. — В.Р.), мы выщипали бы перья, ради кисти и карандаша».

Вот какая бы получилась книга (между прочим, и получалась!) — каждый раз новая. Можно сказать, целая живая библиотека из таких вот книг: Бурлюки; Крученых, Ларионов, Зданевич; а Маяковский с Хлебниковым — поодаль и в сторонке... *Жизнесложение как книгосложение*. Калякомалячество первопечатной (теперь уже и впрямь живой!) зниги...

Мгновение жизни и мгновение арт-творения сошлись-совпали, изготовясь к дальнейшим — в пределах отпущенных мгновений — превращениям в новые двуполярные (дипольные) миги, сплотившие воедино душу-дух и тело. Наивно простое новое существо — творящее и творимое. Действительно овеществленное слово, одухотворенное тело... Книга-однодневка, ежемгновенно упрядняющая самое себя.

Но как книгу слагала себя и собственно жизнь речетворцов.

Всмотритесь-вслушайтесь, как рассказывает (и, конечно же, делает) собственную жизнь Алексей Елисеевич Крученых.

Из «Автобиографии дичайшего»: «Во-первых, как это ни странно, у меня были родители...»

Если вы думаете, что было *в-третьих* или *в-четвертых*, то вы глубоко ошибаетесь, потому что не было даже и *во-вторых*. Только *во-первых*. И больше ни в каких. Но и *во-первых* — тоже для Крученых странно. Потому что либо он возник из *ничего* (*никого*), либо был всегда. Паузы к жизни из небытия как бы и не должно было быть. Нет паузы — нет и ее преодоления. Либо *вдруг*. (Перед этим *вдруг* — бесконечная пауза, а значит, уже не пауза, а сплошь небытийная сплошность.) Либо — всегда. Но родители все-таки *были*. И это — странно.

Почти то же — ближе к концу. За два года до смерти Алексея Елисеевича, по свидетельству Рудольфа Дуганова, было вот что: «Помню, как в 1966 году, выходя из Центрального дома литераторов, после чествования его 80-летия и обнимая бочонок с медом, который мы ему поднесли с соответствующими стихами,

содержащими и некоторую ложку дегтя, на что он, впрочем, не обратил никакого внимания, Алексей Елисеевич Крученых заявил:

— Вот, теперь справим мое 85-летие, а там будем думать...

Умирать он не собирался. Никогда».

А теперь без паузы — туда... Жизнь меж двух *всегда*. Книга жизни: с бессчетной пагинацией, всегда на первой странице, книга об одной странице, книга со страницей *ноль*, свидетельствующей пульсирующее время... Что выберем? — Просто жизнь, в которой *просто* — естественно для самой этой жизни. Самособойно. Как бог на душу... *Жонглер Бога*. Оче-видно — ушеслышно. Звуко-творяще. Из-звука-творяще. Из огнепепла речи — речевых (звуколитеральных) жестов.

Самописно. Самостроительно, Само-... Как потом скажет Новелла Матвеева про кораблик:

Сам себя, говорят, он построил.

Сам себя, говорят, смастерил...

Тому, кто умеет сложить как книгу собственную свою жизнь, ничего не стоит сложить и просто книгу — натуральную: со страницами, рисунками, скрепками, обложкой и прочими книжными прибабасами — тем более если книга эта «самописная», литографированная — футуристическая. *Сложить* книгу под стать сложению собственной *жизни*.

Еще раз — «Игра в аду», где все — случайно, но это *все* — *сущностно* и потому — *не* случайно. Бытийно, потому что со-бытийно. Ведь со-бытийствуют книга и жизнь, составляя событие двоящегося целого. Феофан Бука, этот Левий Матвей Круча, как о том пишет Сергей Сигей, считает, что источником «адских игр» Алексея Крученых оказывается рассказ его бабки о каннибальстве. «Ужас детского воспоминания (вот она — футуристическая Арина Родионовна! — *В.Р.*), — продолжает Сигей, — таится в замысле первой «Игры в аду», написанной совместно с Хлебниковым, и самодовлет в второй «Игре в аду» — поэме 1940 года...» Но это уже состарившийся (при начале *навсегда молодой*) футуризм. Футуристический жизнерадостный наив, *здесь и теперь* творящийся и творимый (1912—1914), и «гурманство» Крученых вдоль всей его жизни, запечатленное в «Крученыхиаде» Феофана Буки, взаимопросквожены в это веселое трех-пяти-летие и естественно совпали в Книгожизни Жизнекниги.

«Дикий голос», «*глыба дыр бул щыл*» — в «салон поэзии», «звукодей», «сон спящериц», «словокрушение», «звучитель», «звуковидец», «Звучёных», «чудняга Круч», «великокрученик», «звукарь», «бесовитый гений», «Чертёных», «Хынечурк», «Нищирпоп» (он же: прочтите наоборот), ваше «дерзачество», «пририцанье слововерти», «снеготворение», «звукоём», «Крых»,

«Лучёных», «звуковидец-чудодей», «звуколов», «генерал-толковник», «рифмодей рифметики», «создатель звучи», «Звучёных — словоядный зверь», «Кручей», «безрубашечник-бескальсонек», «стиходей», «звучаль», «словолов», «владыка видения и слуха», «заумец», «колдун развеществления»...

Словарь, вызволенный из «Кручёныхиады» Феофана Буки, едва ли не единственно возможный материал, из которого можно скроить (и сшить) эту жизнь как судьбу, эту жизнекнигу, но и речь — из гулов-звуков, услышанных-увиденных в непосредственной живости, как слышит и видит дитя неученое... Близко к тайне тайн — почему, например, слово *кошка* так похоже на кошку. И — более того: оно, это слово, — кошка и есть. Почему?.. По *кочану*. А может быть, по какой-то еще — более веской — причине? Где-то близко: вот-вот... Но тайна ушла за *звукоём*, а *звучаль* осталась. Эфирно и звуковойно. Спасибо *звучителю* и на том...

И все это он — Кручёных. В каждом слове собственных текстов, в звукобуквах — каждой! — весь он целиком. Флоберовская «Эмма — это я» в случае Круча верно тысячекратно. Невпопадно, но точь-в-точь...

Чем же заканчивается *дружба домами Круча и Чорта*? Конечно, страстями, переживаемыми речью. *Словокрушением, развеществлением* «слова как такового». Дематериализацией звука, чтобы потом вновь и вновь к слову — торчком и невпопад. И... вновь к звуку-празвуку для честного глаза и честного уха. Так сказать, на голубом глазу. На чистый слух. (*И ухом не поведет*, потому что слышит и так. За так...)

Ушел Кручёных. Как говорится, умер. Все, им со-деянное, как-то сложилось в речесудьбу. *Смерть* оказалась *дизайнером* этой нескончаемо пульсирующей, взвихривающейся *жизни* большого речетворца — маленького мальчика-ручейка в своей веселой *журчали* по камешкам, по камешкам... Озорника и непоседы:

Поэт (и нищий и хапуга)
Не жаловался на судьбу
И хоть предсемертьем был испуган
Озорником лежал в гробу

Наивный речетворец («И это хорошо»), он первозданен и поныне. В начале любого творчества (художника ли, поэта ли). А таких начал бессчетно. Каждый раз — в миг избывания очередной паузы:

Крученых, ух!
Вот это да!
Ты не протух
и свеж всегда!

(Оба стихотворения тоже из «Крученыхиады».)

Второй свежести в этом деле быть не может. А всякие там иные имена свежести — всего лишь *эпигонки за лидером*. (Придумано мною в 60-х и доверительно сообщено мною же Борису Камянову.)

Каким все-таки получился Крученых у Феофана Буки?

Наивным? Нет, конечно! Хитросплетенномуарнозамысленный — эпиграмматический. Так сказать, на случай, чтобы не забыли о портретисте. А звучальная перворечь самого Алексея Елисеевича и есть его автопортрет — и *резкий, как «Hate!»*, и нежный и ранимый, как первый — клейкий еще — кленовый лист, и журчливый, как ручей, и дымчатый, как «мур-р-р» кошки Мурзика для кота Мурки...

А теперь уберем все эти *как* и скажем: его автопортрет есть его перворечь, *творящая* его и *творимая* им — вместе и сразу. Всегда вдруг. Из немоты. В преодолении пауз и прочих препинаний...

*

Всего три раза человек был демиургом: Артистом — слово- и вещетворцом (когда был Богом — шесть первых дней творения); речетворцом и словоразрушителем, осуществляя *ухроническо-утопический* проект русского *будетлянства-небывализма*; рисовальщиком калякой-малякой от профнеумения, неостановимого хотения, чистого сердца и всей души.

Просто так. Бескорыстно. Бесцельно... *Наивно!*

Артист, сыгравший Бога; Хлебников со Крученых — «то вместе, то поврозь, а то попеременно», с оглядкой на сыгрываемое (разыгрываемое); Анри Руссо и Нико Пиросмани.

И все это — ребенок. Дитя ясноглазое, удивленное собственной — лишь помысленной — дерзостью (Бог шести дней творения); потрясенный словом *кошка*, так похожим на самое *кошку*; и далее — *лепит лепет*, наживая опыт какой-никакой; вос-хищенный вещами мира как *мира впервые* и в сей же миг вознамерившийся запечатлеть все это — *как вижу и что вижу*, то и рисую, или: *как слышу*, так и говорю (*лопочу, лепечу, топочу-хлопочу*). *Рисую-малюю, забудаю-буровлю, собираю-забудаю, журчу-бормочу, калякомаляю, бумагомараю...* Бубенчиково. Колокольчато во вселенской «звонко-звучной тишине» (*Брюсов*)...

В итоге (простите в высшей мере неуместное здесь слово *итог*) — три книги: *из ничего* (из гула до-слова) — Книга Бытия; из обломков звукобуквия — речевые жесты сдвигословия, слагающие *самописную* книгу, аннигилирующую самое себя по ходу ее (книги) самописания; *первородные-переводные* («детские» — весело-ребячливые) картинки в той самой Книге Бытия в уверенности того, что картинка эти дагерротипно дословны, точь-в-точь

являющиеся «по моему хотению» — лишь вылетит птичка... И все это (в том числе и Книга Бытия!) — на Седьмой день — в день культуры, в день человека творящего-творимого (им же!). Само-забвенно (как токование глухаря) и самовлюбленно (хотя и в надежде на ответственность в любовной признательности — пусть даже только за это само-)...

Но все эти три арт-опыта по сути *один* опыт, вдохновляющий все творческие человеческие опыты. Нам же интересен этот один — так сказать, синтетический — опыт, сфокусированный в ове-ществленном предмете — самописной футуристической литогра-фированной книге — *антикниге*. И попутно — *иное*, потому что все, что щемяще близко и дорого сердцу, без иного едва ли что...

Без иного нет не-иного...

Глубочайшая пауза меж *иным* и *не-иным*. Она — в нас. Во мне... Поэтому, куда все это сочиняется (впрочем, и до этого и, возможно, — надеюсь на это, — будет и после) сочиняются стихотворения — вариации на тему звуко-творений — «снего-тво-рений».

Воспроизведу три (или четыре-пять? А то и шесть...).

*Русские титры
к грузинскому фильму «Не горюй»*

Ах, эти праздничные лица,
Там, за калиткою резной.
Звенит бубенчик, золотится —
Навек прощается со мной.

«Отмаялся», — плывет улыбка.
«Отгоревал», — ведет баян.
«Отмучился», — лепечет скрипка.
«Отпал», — хохочет барабан.

Ах, как там веселы и пьяны!
Эстрадно-траурный оркестр —
Бубенчик, скрипка, два баяна —
Обуревают все окрест.

Ах, веселитесь! Иль не рады?
Припомнить следует потом
Красивые мои ругады,
Высокие мои тирады
И все мои Об Стенку Лбом:
Бим-бам, бим-бом.

Бим-бам... Впустую. Вхолостую.
На вечный отнесут покой
В тяжело-черную, сырую —
Под бело-розовой плитой.

Не голосили, не стенали,
Лишь астры весело взлетали,
Как мотыльки на свет идут.
Родился — реквием сыграли.
А умер — песенки поют.

Что тут близко? — Хлебников:

Когда умирают кони — дышат,
Когда умирают травы — сохнут,
Когда умирают солнца — они гаснут,
Когда умирают люди — поют песни.

Дышат, сохнут, гаснут, поют...

Великая пауза смерти сразу же преодолевается в словомузыке — звуке. И тогда умирание в каждый миг умирания вытесняется звучащим мигом — полнобытийством духа, его победой над телесной брентностью.

Но и она запечатлевается в картинах жизни: простодушных, веселых, печальных. Красивых... Дословножизненных. Тогда и вспоминается иная — не-Хлебниковская — простота: грузинское кино, киноигра Вахтанга Кикабидзе (вернитесь к началу), наивным картинам в его ресторанчике с тем же названием — «Не горюй!»

Апология наивного искусства

1. Кич

...И пусть на вздыбленном осле
С отливом в ночь поет ворона.
Пеле пусть шпарит на пиле
Для синьорины у балкона.

На коврике *по глади вод*,
Сверкая радужкою пылкой,
Пусть лебедь белая плывет,
А кошка пусть сидит копилкой.

Среди слонов, которых семь,
А в вазочке перо павлинье,
А над пером рога оленье,
Привинченные насовсем.

2. «Примитив»

...И за простым таким столом
В субботний день сходились чтобы
Мераб, Гурам, Авессалом, —
Как ара или гамарджоба,

Чтоб хаша перечный пожар,
Форель из теречной пучины
Играли бы, как тот маджар,
Или как эти чиричины³,

И чтоб точь-в-точь переносил,
Смешавши краски с небесами,
Всю эту жизнь на грунт белил
Грузинский мальчик Пиросмани
И жаркой кистью веселил.

Оставляю без комментариев... И — еще:

Столяр и токарь

Дерево дуб — крепкое, шумное. Живое. А бревно из дуба мертво, покуда не одушевлено — столяром или еще кем-нибудь: Ильичом на субботнике, папой Карло или Степаном Эрзей, увидевшим в аргентинском дубе квебрахо ураганного Льва Толстого. А если сразу и наповал, то сперва «среди долины ровныя», а после — «дубиной народной войны».

Но чтобы бесчувственная деревяшка вновь ожила, надо — снять с нее стружку всевозможными стругами: шерхебелями, рубанками-фуганками, шпунтгубелями... А уж про шлихтик, воротило и винкель и говорить нечего, потому что ясно и так, особенно тому, кто и ночью, если разбудить, легко соединит два куска дерева под прямой угол в ус, если, конечно, имеет под рукой ярунок, донцы, ресмус, шпенек и, понятное дело, воробку. Но и точило тоже, зная притом, что желтые бельгийские оселки — самые лучшие. Но зато жомы, струбцинки, сулаг и цинубили с нашими не сравнить. Как хотите, а наши лучше.

Но главное — снять стружку. С меня снимали. И много раз. А после в обвяз нагелем и кругломеской. Плоскогубцами за нос. Травили и терли воском на скипидаре. Верстак редко когда отдыхал. Правили, как цензор верстку. Зашкуривали да залачивали. Чтобы все сделалось заподлицо: оцинкованными гвоздями по шляпку в ожившее дерево. А я сам не забью и гвоздя, и шва не сослону, зато про шпунтгубель и циннобер (кажется, не из того ящика) — без проблем.

А стружка смолится, струится и взвихривается. Течет, точится, точится... Резцом и фрезью. Сверлильно и револьверно. Токарно...

Столярский научил Ойстраха играть на скрипке, как Рейн Бродского рифмовать. Стругацкие научились друг у друга сами, а Федор Токарев-Тульский изобрел ТТ.

Что это такое? — Ничего особенного. Просто постмодернистская реминисценция к «Столяру и токарю» из букваря Яна Амоса

Коменского («Мир чувственных вещей в картинах»). XVII век — XX век на его излете. Такой случился проект — Константина Худякова: страница буквы (простодушно-наивного — вернитесь к началу середины...) — каждая — соседствует с постмодернистским текстом и того же окраса картинкой. И от простоты этого «учебника» (как что-то такое сделать и как это все называется) не остается ничего, потому что на виду лишь ржа иронии. (И слова в простоте постмодернистский автор никогда не скажет и, ясное дело, не изобразит.) Потому что любая вещь в постмодернистском проекте — не самоценна и потому не самодостаточна. Напротив — со-поставлена, со-отнесена, со-пряжена со всеми вещами мира и уравнена с той, которую должно сказать-показать. В результате: всеземной супермаркет, где все в одну цену и даже неизвестно в какую, потому что все ценники сняты. А супермаркет закрыт на переучет...

Простое объяснение в любви в постмодернистской огласовке скажется так: «Как говаривали в старину, я вас люблю». С учетом, так сказать, всего мирового опыта. Вместо незатейливого «я Вас люблю» — *без оглядки* на предшественников (=безоглядно).

Как-то не по себе, хотя и смешно (не точно сказано: скорее — *иронично...*).

Ностальгия по настоящему — «простому, как мычание»: к «впервые-бытию» Бога, Хлебникова — Крученых, Пиросмани, где все за так — потому что от Бога. Точнее: от человека, играющего Бога в первородстве первотворения, в первородстве первовзора *мира впервые...* (Вернитесь к началу конца этих вот размышлений о первоопечатной зниге...)

Первотворение. Первоцитата. Первопауза. Пауза... А ее знак — запятая.

Революционное

Из великих революций
Я отдам признание той,
Как типограф Альд Мануций
Мир украсил запятой.

Мир был целый и единый
И настолько был простой,
Что как неразъединимый
Не нуждался в запятой.

Так бы пело и сияло
Слово, круглое совсем,
Если бы не состояло
Из прерывистых фонем.

Словно пульс сердцебиенья,
Непостижного уму,
Как дыханье и как зреньё
Вот от *этого* к *тому*.

И, вначале не переча
Самому себе же, но
В ток членораздельной речи
Камнем бросилось оно.

В Ниагару вырастая,
Взбился о камень ручей...
Так возникла запятая —
Преиналица речей.

.....
Видимо, чтоб *оглянуться*
И *остановиться* чтоб,
Взял и выдумал Мануций
Запятую, морща лоб.

Она, запятая, — знак контекста, перехват дыхания посередине, меж *этим* и *тем*, меж цитатой и цитатой. (Вспомним все здесь представленные вторично-первичные сюжеты.) И тогда и та цитата и эта становятся неверными. Спазм дыхания меж выдохом и вдохом присваивает (=разрушает) цитатность культуры, обновляет ее — творит ее заново — творит в паузе, но в виду Первослова. Культура Седьмого — человеческого (Божественного) — дня: «по образу и подобию...» На развалинах культуры — постмодернистских ее развалинах — заново творится мир как *мир впервые*. И слово о нем как *слово впервые*. Как *Первослово*. Вновь к первоцитате с ее первопаузой — творчески бесконечной.

«Бобэоби пелись губы...» (Еще раз!) Из звуков-празвуков звучащего Первослова встает Лицо. Как уже сказано, «вне протяжения» (*Хлебников*). Светящееся лицо. Лицо — светлое, звучащее. Оно — отзвук и ответ Первого слова. И потому вновь первично, начально. Первоначально... В пафосе нескончаемых начинаний. (Как самописная футуристическая книга.) И на фоне не столько русского постмодерна, сколько русского авангарда начала века. Бесцитатно, внецитатно. Личное, но и всеобщее. Как новая возможность новой культуры? И тогда скорее уж природа цитатна, чем цитатна культура. «Цитата — цикада» (*Мандельштам*).

Культура как антицитата? Да, если она — творчество, творимое *всегда на первой странице* в опоре на самое себя. По *своему* — первобытно-самобытному — «образу и подобию».

Пред бездной великой молчи — паузой длиной в бесконечность — когда-то наивно и простодушно было заявлено: «Граждане, послушайте меня!» Рискованно заявлено. В паузе меж двух страхов (по гениальной интуиции Евг. Евтушенко — «Страшно,

если слушать не желают» и «Страшно, если слушать начинают»). А коли преодолеешь, тогда и пресуществится пауза в событие со-бытия *твоего* Слова с *Первословом* в отсветах *Седьмого дня*.

На берегу тихой речки сидят два старых еврея.

Один говорит другому:

— Ох!..

Другой отвечает первому:

— Он мне рассказывает...

Пауза, длиною в двухтысячелетнюю историю еврейского народа, историю горя и печали, пресуществилась в миг всецелого взаимопонимания *двух* — на языке междометий, речевых жестов, *почти* молчания.

Всепонимающего молчания...

Примечания

¹ Статья подготовлена при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ).

² Манера описания изотекстов складывается под непосредственным влиянием описаний А.Н. Рылёвой, изысканно продемонстрированных ею (например, в нашей статье «Время Кандинского в большом времени XX века» // Вопросы философии. 1999. № 6). Речь идет о *здесь и далее*.

³ *Чиричина* (груз.) — стрекоза.

АНТИ-СОКРАТ

Эстетики хорошо знают предложенную Ф. Ницше классификацию древнегреческого искусства исходя из двух начал — дионисийского (аффективного, спонтанного, волевого), представляющего экспрессивные, главным образом музыкальные, жанры в искусстве, и аполлоновского (рассудочного, конструктивного, опирающегося на каноны), за которым стоят: живопись, скульптура, архитектура. В литературе все это рассматривается чаще всего в качестве дихотомии двух названных начал — дионисийского и аполлоновского. У самого Ницше, однако, это не совсем так. Разбирая обстоятельства разрушения древнегреческого мифа, Ницше, в частности, отмечает: «...это имеет место при развитии новейшего аттического дифирамба, музыка которого уже не выражала внутренней сущности, самой воли, а лишь неудовлетворительно воспроизводила явление, подражая при посредстве понятий; от подобной внутренне выродившейся музыки действительно музыкальные натуры сторонились с тем же отвращением, какое они испытывали и к убийственной для искусства тенденции Сократа»¹. В другом месте той же работы Ницше говорит еще определеннее: «...и Еврипид был в известном смысле только маской: божество, говорившее его устами, было не Дионисом, ни Аполлоном также, но некоторым во всех отношениях новорожденным демоном: имя ему было Сократ. И здесь мы имеем новую дилемму: дионисийское и сократическое начала, и художественное создание — греческая трагедия — погибло через нее»².

Назвав свою статью «Анти-Сократ», я двигаюсь в своих рассуждениях в русле представленных здесь идей Ницше относительно границ и пределов рассудочного приближения к истине. С таким же успехом данный контекст можно было озаглавить «Анти-Прометей», и исторически это было бы еще точнее, или, например, «Анти-Фауст». Можно было прибегнуть к аналогичным символам XX в. и они бы еще полнее выразили данный контекст.

В античности альтернативной Сократу фигурой в интересующем нас здесь аспекте был Диоген Синопский (не путать с Диогеном Лаэртским), представитель школы киников в античной философии. Широко известны его акции, которые он исполнял. Имеется в виду «жизнь в бочке» как демонстрация аскетического

поведения и другая акция, когда Диоген ходил днем, при ярком солнце, по многолюдной площади с зажженным фонарем в руках. На груди у него висела табличка со словами: «Ищу человека!» Эти же слова он выкрикивал, обращаясь к толпе.

Сегодня Диоген интересен как фактический изобретатель жанра перформанса, столь популярного в современном искусстве³, и как яркий представитель кинизма — самого простого и наивного способа философствования. Современники называли также кинизм наиболее короткой дорогой к добродетели⁴.

Если двигаться по лестнице наивности еще ниже, то вместе с киниками мы неизбежно перейдем от объектного, практического философствования в форме перформанса к столь актуальной сегодня теме животных.

Кинизм, как известно, происходит от слова «кинэ», что в переводе с древнегреческого означает «собака». Поведение собаки и пытались воплощать в своем наивном отношении к жизни Диоген и его последователи. Сегодня эта тема получила свое дальнейшее развитие в популярном экологическом движении «deep ecology» (глубинная экология), и она должна, вне всякого сомнения, заинтересовать специалистов в области философской антропологии.

Чему человек может научиться у животного? Как выясняется, очень многому. Только в эстетике маленькая обезьянка-шимпанзе Бетси из зоопарка г. Балтимор (США) в буквальном смысле разрушила фундамент целой науки, когда в конце 1960-х исполненные ею акварели были приняты за работы профессионального художника и получили неплохие рецензии в американских журналах по искусству. После обезьянки Бетси эстетика должна внести значительные коррективы в свою тему «Красота в природе», не удовлетворяясь тем, что об этом говорили Г.В.Ф. Гегель и В.С. Соловьев.

Говоря более серьезно, человек должен сегодня самым тщательным образом исследовать психику животных и понять, почему в отличие от человека животное никогда не стремится к саморазрушению. Животное может страдать, радоваться, испытывать гнев. У него, как у человека, даже могут возникать неврозы. Но животному незнакомы такие чувства, как садизм и тем более мазохизм. Знаменитая концепция «пессимистического маятника» А. Шопенгауэра, согласно которой жизнь человека — это непрерывное «качание» от страдания к скуке, подводит меня к мысли, что такие явления, как суицид и садомазохизм, в значительной степени присущи людям аналитического и прагматического склада. В меньшей степени они свойственны наивному человеку и полностью отсутствуют, как уже было сказано, у животных.

Но вернемся к Сократу. Ницше пишет: «Проникать в основания вещей и отделять истинное познание от иллюзии и заблуждения казалось сократическому человеку благороднейшим и единственно истинно человеческим призванием, в силу чего этот механизм понятий, суждений и умозаключений, начиная с Сократа, ценился выше всех других способностей, как высшая деятельность и достойнейший удивления дар природы»⁵. Нас разделяют сто лет с момента, когда Ницше сказал эти слова. Сегодня, спустя сто лет, этот «механизм понятий, суждений и умозаключений» подвел нас к состоянию тотальной симуляции в среде обитания, в познании, в искусстве.

Понятие симулякра едва ли не самое популярное в современной философии. Симулякра бояться, связывая с ним зловещие перспективы утери человеком самого себя. С симулякром связывают надежды. Очень может быть, что симулякр выведет человека на принципиально новую орбиту существования, но пока этого не произошло, в симулякрах видят больше негативного, чем позитивного. Главное из негатива, на мой взгляд, то, что симуляционное пространство существования имеет дело с симптомом, т.е. с чем-то вторичным, а не с первичной причиной. И здесь, разбирая модель сократического человека, Ницше оставляет удивительно точные замечания, по сути, объясняющие природу любой симуляции. Он пишет: «Суждение о ценности жизни, за или против, в конце концов никогда не могут быть истинными: они имеют ценность лишь как симптомы, они принимаются в соображение лишь как симптомы, — сами по себе такие суждения являются глупостями»⁶. Примем к сведению, что сразу после Ницше появляется психоанализ З. Фрейда, в котором этот же симптом оказывается тесно связанным с центральным понятием всего психоанализа — вытеснением, но теперь уже со зловещим оттенком: невроз (в лучшем случае) и клиническая шизофрения или паранойя (в худшем) также обнаруживают себя не иначе, как в форме симптома.

Антисократовская тема соприкасается сегодня с различными вариантами верований (конфессий) внутри христианства. Если мы спросим: «Входил ли первородный грех Адама в намерение Бога?», то ответов может быть два: да или нет. Протестант вслед за Кальвином скажет «да» и мотивирует свой ответ тем, что согласно Божественному Провидению поступок Адама входил составной частью в более обширный план Всевышнего по конструированию мироздания. Но это совершенно не по-русски. Православный верующий никогда не согласится, что в основу благополучия может быть положен акт греха. Скорее наоборот, прямо по Достоевскому: ничего не стоит то благополучие, которое замешано хотя бы на одной слезинке ребенка. Русский

вариант веры в Иисуса Христа полон трепета, трогательной любви и самой настоящей наивной веры. В то время как западные конфессии христианства рассматривают фигуру Иисуса Христа скорее в качестве инструмента или средства для достижения Блага.

Противопоставляя русское как возвышенное и наивное западному как рассудочному и прагматичному, важно избежать изоляционизма, в чем, не без оснований, русских часто упрекают на Западе. Вот один из вариантов такого упрека. «Если у западных людей и культур есть реалии и реализм (в повседневном смысле), то у русских есть реалистический стиль, исторический реализм в литературе, соцреализм в жизни, соц-арт как метастиль в искусстве»⁷ и, добавим от себя в соответствии с данной логикой, «русское наивное искусство как самое уникальное и самое талантливое». Объясняя, почему так происходит, и пытаюсь найти этому причину, тот же автор пишет: «Речь идет о характерном для всякой закрытой культурной системы смешении первичных и вторичных уровней языка (культуры), уверенности в безграничной сложности собственной системы жизни и мышления и, главное, — представлении о том, что русский быт, русский мир — это эзотерический космос для посвященных»⁸.

Несложно показать, что по крайней мере философствование по-русски, т.е. в значительной степени наивное, меньше всего заслуживает упрека в изоляционизме.

Существует изданная в Югославии Всемирная энциклопедия наивного искусства (World Encyclopedia of Naive Art) 1985 г., где русский раздел является самым большим. Далее, существуют солидные исследования (напр., *Primitivism in 20th Century art. Vol. 1,2. N.Y., 1984, red. W. Rubin*), где доказано, что все называемое модернизмом как альтернатива академизму или классике было буквально облагодетельствовано ранним примитивом, привезенным французами из Северной и Экваториальной Африки, а также французских колоний островной Океании в конце XIX — начале XX в. Так, все знают шедевр П. Пикассо «Авиньонские девицы» (1907), но мало кто знает, что лица этих девиц были буквально списаны художником с примитивистских масок и скульптур, привезенных во Францию из Африки. Это неоспоримое свидетельство высокого статуса наивного (примитивного) искусства теперь уже в целом.

На Западе существуют (их, правда, гораздо меньше) прямо противоположные мнения о России и русских. Вальтер Шубарт, немецкий философ, автор книги «Европа и душа Востока», пишет: «Подлинным произведением изначального страха является методика, с помощью которой прометеевский человек осторожно прощупывает дорогу в неизвестное... Наиболее методичны:

немцы. Подлинной противоположностью сему является русская фантастика: богатство воображения, смелость видения, противоречия, причудливые выдумки; не масса материала, а изобилие мотивов, не сумма знаний, а глубина жизни. Европейец остается техником, даже когда он философствует. Русский остается романтиком даже за рамками поэтического творчества»⁹.

Видимо, нет «столбовой дороги» философствования. Это состояние (философствования) может поймать («захватить», по Хайдеггеру) человека где угодно и при самых неожиданных обстоятельствах. При этом манера философствования также может быть самой разной. Только что опубликована по-русски знаменитая книга К. Леви-Стросса «Неприрученная мысль» (1999), где значительное место уделено разъяснению термина «бриколер» (от фр. «bricolage» — поделка, непрофессионально сделанная вещь). «В наши дни, — пишет К. Леви-Стросс, — бриколер это тот, кто творит сам, самостоятельно, используя подручные средства, в отличие от средств, используемых специалистом»¹⁰. За этими словами стоит колоссальной значимости проблема профессионального и непрофессионального, классического и неклассического, репрезентативного и презентативного. В искусстве к классическим (репрезентативным) материалам относят масло в живописи и мрамор в скульптуре, в музыкальном искусстве это будут звуки, извлекаемые из фортепиано. В философии таким классическим (не наивным) инструментарием будет систематичность, логическая доказательность, непротиворечивость. Но разве искусство и философия исчерпываются только тем, что названо?

«Если мифологическое мышление, — отмечает Леви-Стросс, — имеет аналогию с бриколажем, осуществляющимся в практическом плане, и если художественное творчество располагается на равном расстоянии от этих двух форм деятельности и от науки, то такого же типа отношения существуют между игрой и ритуалом»¹¹. Разве не просвечивает в этих словах философствование по-русски, когда речь идет не о сумме знаний, а о глубине жизни и не о поверхностных причинно-следственных связях, а о глубине мотивов. Это и есть наивное философствование. И оно в значительной степени расходится с сократовским рассудочным майевтическим методом познания.

Примечания

¹ Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 123.

² Там же. С. 102.

³ В последнее время (1998—1999) несколько ярких перформансов было осуществлено в известной московской галерее наивного искусства

«Дар» (С.Д. Тарабаров). См. об этом мое предисловие к сборнику «Маргинальное искусство». М.: МГУ, 1999.

⁴ *Реале Д., Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней. Т. 1. Античность. СПб., 1997.

⁵ *Ницше Ф.* Соч. Т. 1. М., 1990. С. 115.

⁶ Там же. Т. 2. М., 1990. С. 563–564.

⁷ *Хансен-Леве А.* Эстетика ничтожного и пошлого в московском концептуализме // Новое литературное обозрение. 1997 (№ 25). С. 218.

⁸ Там же. С. 216.

⁹ *Шубарт В.* Европа и душа Востока. М., 2000. С. 104. Шубарт настолько увлекся Россией, что переехал жить в СССР незадолго до войны. В 1943 г. был расстрелян органами НКВД как немецкий шпион.

¹⁰ *Леви-Стросс К.* Первобытное мышление. М., 1999. С. 126.

¹¹ Там же. С. 138.

ДЕТИ РИСУЮТ МУЗЫКУ

В прелестной сказке Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес» есть один забавный персонаж, который рисовал все, что начинается с буквы «М»: море, мама, мышеловка, мысль, математика и т.п. Но даже герою сказки не пришло в голову рисовать... музыку. Возможно ли такое — остановить мгновение и запечатлеть неуловимые звуки? Этот вопрос, судя по всему, мучил людей давно.

Если верить повести В. Шкловского о художнике Федотове, тот в самом конце жизни, уже в предсмертном бреду, вдруг ошарашил своего денщика неожиданным вопросом: «Как нарисовать музыку?» Денщик будто бы отвечал недоуменно: «Наверно, солдаты идут, с трубами, и играют?..» Именно так, кстати, музыкальная тематика отражается обычно в отечественных и зарубежных альбомах «Музыка и живопись», немалое количество которых выпущено в последние годы. Но здесь нет никакого чуда, здесь все по рецепту федотовского денщика — рисуется, так сказать, процесс музицирования, звукоизвлечения, а не сама музыка.

Но, может быть, это совсем невозможно, и само наивное сочетание слов «рисование музыки» столь же абсурдно, как «жареная вода»? Может быть, вообще не стоит биться в закрытые ворота? И тут нас выручает опыт поэзии. Ведь для поэтического воображения «видеть» музыку, оказывается, вполне естественно. Но, конечно, именно «видеть» (в кавычках), т.е. в уме, именно в воображаемых цветах:

Флейты звук зоревголубой,
Так по-детскому ласково-малый,
Барабана глухой перебой,
Звук литавр торжествующе-алый...

Так писал русский поэт К. Бальмонт в начале века. Эта способность сравнивать, сопоставлять зрительные и слуховые впечатления носит название синестезии. А в тех случаях, когда в зрительных впечатлениях акцент делается на цвете, вместо «синестезии» со времен Бальмонта принято использовать другой, более хлесткий и, возможно, даже обескураживающий термин — «цветной слух».

Придется использовать его и нам, но следует помнить, что и здесь речь идет именно об ассоциациях (конкретно — межчувств-

венных ассоциациях), т.е. о продукте творческого воображения. Обращение к межчувственным метафорам в поэзии, вообще в искусстве слова позволило заметить еще один важный факт: художники, поэты «видят» музыку не только в цветах. Воображаемый «портрет» музыки зачастую включает в себя и графические, пластические образы. Вот так воспринимает, например, музыку наивно-восторженный, влюбленный юноша в повести русского писателя А. Куприна «Юнкера»: «Лился упоительный вальс... Казалось, кто-то в ослепительном свете огней жонглировал бесчисленным множеством бриллиантов и расстилал широкие полосы голубого бархата, на который сверху сыпались золотые блестящие».

Обратите внимание на слово «казалось». И цвета у Бальмонта, и сложные россыпи бриллиантов у Куприна — «кажутся», это не реальное видение (иначе мы имели бы дело, упаси Бог, с тривиальными галлюцинациями). Конечно, «кажется» всякому из нас, как говорится, свое, но мы все же понимаем и Бальмонта, и Куприна, значит, в их воображаемых «светомузыкальных» картинах есть не только «свое», но и что-то общее, общечеловеческое, единое для всех нас...

А что если попробовать зарисовать каждому все, что «кажется» при слушании музыки, ведь тогда легче будет заметить, выяснить это «общее» и «единое», т.е. закономерности синестетического мышления? Именно таким образом пришли к идее «рисования музыки» в казанском СКБ (ныне НИИ) «Прометей», которое уже 40 лет назад начало заниматься необычными светомузыкальными экспериментами. В ходе сопутствующих им исследований синестезии, «цветного слуха», в 70-е гг. был проведен анкетный опрос всех членов творческих союзов СССР! Затем, осознавая, что «цветной слух» — не уникальная способность гениев-одиночек, а общечеловеческое свойство творческого воображения, было решено провести такие анкетные исследования и среди обычных детей. Почему детей? А потому, что «все дети — поэты», а у взрослых тяга к воображению, увы, уже погашена повседневными заботами. После этого пришла мысль — перейти к «рисованию музыки» и сравнить полученные результаты с данными анкетных исследований. И оказалось, что опыты с «рисованием музыки» весьма полезны не только для психологии искусства, но и для обучения, художественного воспитания детей!

Руководила всеми этими исследованиями в СКБ «Прометей» выпускница Казанской консерватории Ирина Ванечкина, которая — это было 20 лет назад — привлекла к ним уже свою студентку Ирину Трофимову. Ученица оказалась достойной своего учителя. Результаты ее опытов с детьми были отмечены на Всесоюзном конкурсе студенческих работ. По данной теме ею

была защищена дипломная работа, из которой потом выросла кандидатская диссертация... Но разве только в этом дело? Не-обычные эксперименты продолжаются по сей день, к ним привлекается уже новое поколение студентов и школьников. Их итогами авторы делились на многих республиканских, всесоюзных, международных конференциях.

Но не все просто было вначале. И тут стоит вспомнить еще одну сказку, современную. Написал ее В. Каверин, название — «Немухинские музыканты». Героиня этой сказки — тоже юная учительница, которая тяготится стандартными рекомендациями министерства просвещения. Ей тоже очень по нутру такие стихи, как у Бальмонта. Только ее чудесная методика построена на обратном принципе. Она учит детей, глядя на синее небо, красное солнце, слышать воображаемую музыку: «Флейты звук зорево-голубой...» А директор школы, бывший барабанщик, абсолютно глух и слеп к «цветному слуху». Он измывается, издевается над юной учительницей. Для него все это полнейшая чушь: «Звук литавр торжествующе-алый...» И придумывает, наконец, каверзу, издает приказ о проведении концерта «цветной музыки» юной учительницы. Она в трансе, она в растерянности, ведь музыка-то воображаемая, как сделать ее слышимой для всех? Выручает молодой кузнец, который выковал голоса для ее цветных инструментов. И сановный барабанщик убегает с концерта, посрамленный в своей неверии в чудо...

Нелегко пришлось и нашей юной учительнице, Ирине Трофимовой. Ученикам нравились уроки с «рисованием музыки», а школьное начальство, ее старшие коллеги относились к ним на первых порах с подозрением, а то и просто с возмущением.

Как бы то ни было, когда лет 10—15 назад к нам обратились за помощью кинорежиссеры из Центрального телевидения, снимающие художественный фильм по сказке «Немухинские музыканты», я с удовольствием предложил им включить в фильм и уроки «рисования музыки», и «кузнецов» в электронной лаборатории, да и саму героиню порекомендовал взять готовую. Почти все это в фильме было использовано, только героиню оставили свою, золотушную, из Москвы. Ну да Бог с ними. Главное — и в фильме победа была за нами, нашими идеями. А еще главное — есть книга двух авторов¹, которая может помочь всем, кто умеет читать, в постижении чуда искусства, чуда творчества, чуда способности видеть музыку!..

Примечание

¹ Ванечкина И., Трофимова И. Дети рисуют музыку. Казань, 2000.

ДЕТИ КАК НАИВНЫЕ ФИЛОСОФЫ

Могут ли дети философствовать? Обычно полагают, что дети, по крайней мере до перехода в старшие классы школы, не могут заниматься философией. В течение ряда лет в созданном на базе Психологического института РАО научно-исследовательском центре «Философия для детей» проводился эксперимент по изучению способности детей 6—8 лет к философским размышлениям. Результаты работы позволяют сделать вывод о том, что детей этого возраста можно назвать «наивными философами».

Можно положительно взглянуть на занятия с детьми философией, если понимать под философией не набор готовых интеллектуальных построений выдающихся мыслителей, выраженный с помощью сложной терминологии, а диалектику, постоянное движение мысли, т.е. если рассматривать философию как особый способ реакции на мир, как способность удивляться.

Выяснить, как дети способны диалектически мыслить в области общих нравственных и познавательных вопросов, оказалось возможным в особой учебной среде, имитирующей «сократический» диалог на философские темы. Естественно, в качестве отправной точки для диалогов маленьких детей послужили конкретные ситуации, изложенные образным языком и содержащие некоторое противоречие, которое детям и предстояло разрешить.

Наивность детского мышления — это не только поэтическая метафора, но и характеристика определенного уровня сформированности мыслительных операций. Мышление детей в возрасте 6—8 лет характеризуется прежде всего связью любого понятия с конкретной ситуацией или предметом, а также вытекающим из этой связи познавательным эгоцентризмом, т.е. признанием правильной только собственной, односторонней точки зрения. Формирование философского, т.е. общего понятия происходит у детей прежде всего за счет преодоления такого эгоцентризма в рамках диалога, за счет обобщения не только своего, но и чужого опыта, благодаря появлению альтернативной точки зрения.

Главной опорой в занятиях философией с детьми является их безграничное любопытство, умение ставить «нелогичные», парадоксальные вопросы, очень сходные с вопросами философскими, также в чем-то наивными (Что мной управляет? Где находится красота? Где находятся мои мысли? Почему все люди разные? Что такое красота? Почему важно соблюдать во всем меру? и

т.п.). Опыт показал, что дети с интересом обсуждают такие проблемы, если они поставлены в доступной, т.е. не абстрактной форме. Особенно плодотворно развиваются философские беседы с детьми при постановке нестандартных, парадоксальных вопросов, в чем-то схожих с детскими загадками (Можно ли жить без часов? Почему одним людям не хватает времени, а другие не знают куда его девать? Какого размера должно быть терпение? Легко ли быть добрым всегда? и т.п.). Нестандартные вопросы позволяют детям самостоятельно, впервые для себя устанавливать связи между объектами окружающего мира, обретать смысл этих связей. Оказывается, что дети даже в младшем школьном возрасте на конкретных примерах затрагивают такие важные проблемы философии, как соотношение объективного и субъективного, формального и содержательного, истинного и ложного и др. Дети склонны к созиданию не только в области воображения, что проявляется в рисунке, словотворчестве или играх, их мышление также креативно. Дети создают неповторимую мифологическую картину мира, характеризующуюся особым типом отношений между объектами. А мифология всегда служила исходной точкой для последующего развития философии.

Кроме того, дети довольно быстро перенимают и сам способ ведения философской дискуссии: выдвижение тезиса, доказательство, обоснование своей позиции, выдвижение контраргументов, приведение примеров. Уже в раннем возрасте дети обладают достаточно развитой логикой, чтобы делать вывод как на основании одной, так и двух посылок.

Выяснилось, что дети довольно быстро переходят от житейского определения таких слов, как «добро», «красота», «справедливость», «свобода», к более общим, квазифилософским их определениям. Достаточно привести несколько разных примеров ситуаций, связанных с данным словом, чтобы в процессе обобщения дети сделали его уже предпонятием. Так, при рассмотрении такой проблемы, как выражение «красивого» и «доброго» в человеке, дети пришли к пониманию, что понятия красоты и добра тесно между собой связаны. С большим интересом дети разбирают сравнения и метафоры, которые позволяют им конкретизировать собственные представления. Так, уже в первом классе дети в течение нескольких занятий перешли от непосредственной привязки понятия «время» к часам к пониманию времени как процесса, цепи событий. Таким образом, философствование детей в возрасте 6—8 лет представляет собой двусторонний, взаимодополняющий процесс овладения логикой как способа правильного, диалектического мышления (работа с понятиями, сравнения, выводы) и превращения спонтанных, т.е. житейских представлений в квазифилософские, мировоззренческие понятия.

Формирование мышления ребенка происходит не в вакууме, поэтому можно заметить сильное влияние социальной среды на возникающие у ребенка представления. Мировоззренческие представления детей о добре и зле, силе и справедливости впитывают в себя все те образы, что видят дети в современной культуре и жизни. Наблюдательность детей и опора на примеры позволяют некоторым из них делать «логичный» вывод о том, что самым счастливым человеком является, например, человек богатый и сильный. Впрочем, с помощью контрпримеров учителю вполне удастся поставить под вопрос это убеждение.

Обсуждение с детьми квазифилософских проблем позволило сделать вывод о том, что абстрактное мышление у детей не вытесняет наглядно-образное, но развивается вместе с ним, а формирующееся философское понятие у ребенка младшего школьного возраста представляет собой синтез конкретного и отвлеченного.

ПРИМИТИВ И СИНТЕЗ ИСКУССТВ

Примитивное искусство содержит в себе определенный потенциал для объединения искусств, и задачей данной статьи является раскрытие как формальных основ такого единства в рамках примитивного искусства, так и того содержания, которое выражается в «примитивном» синтезе. Те новые возможности, которые открывает примитив в синтезе искусств, могут быть использованы и в профессиональном искусстве. В статье также предполагается рассмотреть антиномию органического и механического синтеза искусств применительно к примитиву.

Очевидна связь примитива с мифологическим синкретизмом, синтезом искусств в ходе ритуального или обрядового действия (2). Синтез искусств в фольклоре является отражением мифологических представлений, в которых основное место занимала идея о восстановлении изначальной целостности человека и его духовных сил. Синтез искусств в примитиве строится в соответствии с мифологической логикой, в которой целое предшествует части. Можно сказать, что на уровне примитива всегда происходит первичная художественная сублимация, овладение жизненным хаосом, выделение главного в окружающем мире. Художник-примитив подобно первобытному человеку видит непосредственную, безусловную, даже магическую связь своего произведения с изображаемым предметом и с жизнью. Произведения наивного искусства служат как бы заклинаниями по отношению к изображаемому, т.е. являются способами овладения жизненным хаосом, подчинения себе этого хаоса. Поэтому произведение наивного или примитивного искусства выполняет не просто эстетическую функцию. Наивный художник не способен отстраненно изображать объективные предметы, он создает свой собственный символический мир. Художественный язык наивного и примитивного произведения направлен на выражение непосредственных переживаний, для чего в примитивном искусстве используются, например, особо яркие цвета, контрасты, служащие средством мифологических обобщений.

Содержащаяся в примитивном художественном произведении мифологема может являться как проявлением архетипа, так и отражать личный жизненный опыт художника. Цель художественной деятельности художника-примитива — выделение существенного, узлового момента в жизни. В этом моменте автор стремится

ся выразить свое целостное отношение к миру, что делает потенциально возможным и альтернативное выражение этого отношения средствами других искусств. Можно рассматривать такой потенциальный синтез искусств в примитиве как проявление единства, нерасчлененности психических функций. Магический ритуал первичной сублимации в примитивном искусстве предполагает максимальное многообразие выражений, создание яркого образа, недаром для ранних мифологических представлений всех народов характерен феномен метаморфоз названий и предметов.

Хотя творчество футуристов и нельзя назвать примитивом, но во всяком случае их интерес к «первобытному», «варварскому», к первоэлементам языка определялся тем же мифологическим поиском целостности, непосредственности в работе с материалом. У футуристов мы обнаруживаем интерес как к пространственному, так и временному измерению простейшего первоэлемента — звука: «Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике ... гласные мы понимаем как время и пространство» (3, 42). «В начале — чистое слово, без примеси (музыки, пластики, философии). В будущем — синтез» (3, 45). Проблема синтеза искусств у футуристов ставится прямо: «В так называемом внешнем мире материя — проявление пластики (воли), энергия — проявление музыки (чувства) и психика — проявление слова (сознания). Слово как таковое не материально и не энергетично. Синтез его с музыкой дает фонетику слова (звук). Синтез с живописью дает начертание слова. Подобно этому и музыка, сочетаясь с пластикой, заимствует у нее начертание (живопись)» (3, 46). У символиста А. Белого в статье «Магия слов» находим то же соединение пространства и времени в звуке: «Звук есть одинаково символ и пространственности и временности...» (1, 132). В произведениях искусства начала XX в. упрощение формы в произведении того или иного вида искусства компенсировалось автором путем обращения к выразительным средствам других искусств, что приводило к появлению таких критериев художественности, как музыкальность живописных форм, живописность стихотворных образов и др. Прежние представления о художественной форме заменялись новыми, основывающимися на принципе спонтанного постижения праоснов бытия с помощью простых средств и ярких образов.

Если в авангарде начала XX в. интерес к примитиву определялся поиском изначального, мифологического художественного языка, то во многих современных постмодернистских текстах примитив входит в ткань произведения вследствие принципиального неразличения автором собственно художественного и повседневного. Произведения современного авангардного искусства, использующие принципы примитивного искусства, по сути, син-

тетичны — они являются одновременно и скульптурами, и картинами, и текстами, формируя целостную пространственно-временную среду (инсталляции, акции и др.). В то же время именно практика современного авангарда особо обострила антиномию мифологического и случайного в синтезе. Упрощение художественного языка в рамках, например, такого направления, как концептуализм, ведет и к упрощению синтеза, носящего случайный характер и не выражающего мифологического единства. Если мифологический примитив выражает некие инварианты, то в концептуализме синтез принципиально механистичен, направлен на выражение прерывистости, абсурдности или обыденности жизни.

Очевидно, что нынешняя культурная ситуация, связанная с всеобщим распространением примитивов массового искусства, поставит по-новому как проблему синтеза искусств в примитиве, так и саму проблему примитива, овладевшего новыми техническими средствами изобразительности. В рамках современного механистического синтеза индивидуальный и целостный образ человека утрачивается, а художественный язык из примитивного и наивного превращается в технологически-безличный.

Как и в профессиональном искусстве, в примитиве открываются две возможности синтеза: как восстановление целостности и уникальности духовного мира и как механический и поверхностный синтез, не затрагивающий глубинных смысловых пластов. В поисках органического синтеза в рамках примитивного искусства художник будет обращаться к архетипам, будет пытаться обобщать наблюдаемое им в жизни. Механическое же единство искусств будет вести к все большей условности и виртуализации образа мира.

Примечания

¹ *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994.

² Примитив в искусстве: грани проблемы. М., 1992.

³ Русский футуризм (Теория, практика, критика, воспоминания). М., 2000.

ТРИ СТЕПЕНИ ПОЗНАНИЯ МИРА

Когда дети приходят в наш мир, первое время они являются маргиналами. Но постепенно ребенок не просто вписывается в мир — он переходит из биологического состояния в социальное.

Ребенок рождается дважды. Первый раз он преодолевает границу между химией и биологией, между неорганическим миром и органическим. Второй раз он преодолевает границу между животным и человеком, между биологией и культурой.

Ребенок, первобытный человек и животное познают формой, но каждый — по-своему. Когда аборигены одной из первобытных культур впервые увидели самолет, они пытались накормить его бананами, принимая за птицу. Корней Чуковский описывает прогулку со своей маленькой родственницей — девочка впервые в жизни увидела пароход!

«Мама! Мама! Паровоз купается!» — громко закричала она. Животное видит форму как сигнальный объект: это может быть форма врага, форма матери (белый хвостик оленихи) для детенышей, форма полового партнера (хвост павлина). Ребенок, как и его предок-животное, тоже начинает познавать мир формой.

Первое, что начинает понимать ребенок как человек, — это красота. На какие-то формы у ребенка выделяется внутренний наркотик, и он воспринимает эти формы как красивые. Далее все, что имеет такую форму, вызывает у него выделение внутреннего наркотика. Рефлекс на форму, воспринимаемую как красота, есть только у человека. Первоначально он указывал на то, что полезно, и положительными эмоциями поддерживал жизнь. Далее он приобрел самостоятельное значение и стал движущим фактором человеческой жизни. Способность к восприятию красоты — это врожденное свойство, но без информации может и не развиваться, поэтому я считаю этот рефлекс условным. Так как ребенок просто «купается» в Форме, у него постоянно идет наркотический фон (отсюда выражение «счастливое детство»), что помогает ему не погибнуть в самые трудные годы его маргинальной жизни.

«Плавающая» в Форме, ребенок, конечно, познает Формой. Шеллинг считал, что искусство не только отражает, но и познает мир. Тем более при помощи рисования познает мир ребенок, ведь он не имеет других средств, чтобы познать мир. Рисуя, ребенок осмысливает и запоминает новую информацию. Рисун-

ком он ее выстраивает, структурирует, создает биты. Ребенок — настоящий визуалист, и только в школе, при возникновении цепочек логики, он начинает активнее использовать слух. Рисуя, ребенок, как режиссер, сценарист и актер, также проигрывает ситуацию.

Первобытная культура тоже познает мир через рисование. И, как ребенок, вначале «охотится» на рисунки.

Существуют три вида мышления: ручное, конкретное и абстрактное. Ручное мышление существует у обезьян. Интеллект шимпанзе равен интеллекту ребенка трех лет. Значит, начиная с трех лет ребенок может то, чего не может животное: у ребенка ручное мышление перестает быть связанным с материальными объектами, а превращается в манипуляцию абстракциями — и это есть процесс детского рисования.

Животные охотятся просто так. Люди же первобытной культуры вначале создают абстрактные образы охоты, т.е. рисуют зверя и охотятся на него, затем идут на настоящую охоту.

Цивилизация связана с экспериментальной наукой, и все ее рисунки выстроены изнутри. Живопись цивилизации — это искусство рефлексии, мир богатых внутренних связей, перспектива Леонардо да Винчи.

Когда у ребенка накапливается достаточное количество битов, они выстраиваются в логические цепочки, и ребенок больше в этом мире не маргинал: он вписан в общество, он ходит в школу цивилизации — изучает науку, учится рисовать. Процесс научного изучения мира у ребенка сопровождается выстроенностью рисунка. Если дошкольник сканирует рисованием маргинальную пленку, а все под ней ему напоминает волшебство, то школьник уже рисует под кожей человека скелет. Дошкольник слепо верит волшебным сказкам. Школьник верит, что под кожей скелет, хотя в момент рисования он его и не видит.

Итак, дошкольник рисует то, что видит в данный момент, хотя время для него относительно (аборигены Австралии живут в мифическом «времени сновидений»). Мифическое время придает рисункам детей и лекальность, и обратную перспективу.

Школьники рисуют то, что узнали раньше, их время выстроено — их перспектива прямая: время школьника приобрело вектор — оно стало историческим и разомкнутым.

Рисунки животного — это результат его ручного мышления, поэтому нельзя их считать совершенно бессмысленными. Рисуют кистью и карандашом животные с хорошо развитым мозгом и его не менее развитым «представителем» (руки у обезьяны, хобот у слона). Но в отличие от ребенка при рисовании животное абстрактного образа не имеет и соответственно его не передает, а рисунки животного есть техническое отражение его мыслительно-

го процесса. Если компьютер — это вынесенное мышление человека, визуализированное на экране, то рисунки животных — это их вынесенное мышление, визуализированное на субстрате.

Животное рисует не то, что видит, поэтому на его рисунках не могут изобразиться объекты. Животное рисует не то, что знает, поэтому его рисунки не отражают окружающий мир и его связи. Ребенок рисует то, что видит, но не то, что знает, поэтому он рисует объекты, но не рисует их связи, пространство между ними, их мир. Народный художник — это художник культуры: он рисует и то, что видит, и то, что знает, поэтому, как у ребенка, у него есть лекала, но есть и прекрасный мир, и пространство культуры, и связи. Внутри своей культуры народный художник — не маргинал, он — ее олицетворение, выразитель. Но народный художник — это художник культуры, культура же есть детство человечества, еще не перешедшего в осмысленный школьный период — период цивилизации.

САКРАЛЬНОЕ В ПРОФАННОМ МИРЕ

Художественные образы, созданные человечеством на заре своей культурной истории, были архетипическими по своей сути, что определило постоянное их возвращение в искусство последующих эпох. Особенно это связано с древнейшими представлениями людей о природе, выраженными в конкретных образах. Как справедливо отмечено М. Элиаде, общество на архаической стадии развития «не знало “мирской” деятельности: каждое действие <...> было сакрализовано»¹. В рамках мифологической картины мира человек придавал почти всем явлениям природы священный смысл. С течением времени многое подвергнется десакрализации и будет переведено в пласт профанного существования.

Сакральный объект своего бытия человек первобытной эпохи связывал с наиболее важными для жизни всего коллектива событиями и явлениями. Он ощущал свою сопричастность с судьбой живущих и жизнью предков, о чем убедительно писал еще Э. Дюркгейм. Прошлое и настоящее, словно застывшие в одной временной точке, приобретали для него анимистический смысл и выливались в разнообразные тотемные символы.

Пространство, в котором он жил и совершал весьма прозаические действия, раздвигалось до немислимых границ космоса и одновременно сдвигалось до вполне конкретных, понятных, легко принимаемых на веру вещей, имевших все тот же космологический смысл. В таком хронотопе человек существовал скорее в природном, чем в социальном мире.

На этом этапе истории природа еще не могла использоваться нашими предками как фон для рассказа о собственной уникальности. Пейзаж как жанр сформируется лишь через разятие связи между человеком и природой, которая после этого все более и более начнет уходить в профанный мир, оставляя за личностью право на особый духовный мир, наполненный сакральными для него лично понятиями. В конце XIX — начале XX в. был завершён очередной виток десакрализации окружающего человека пространства, и он, почувствовав простоту, стал искать в своей генетической памяти архетипы природы, которые могли бы теперь хотя бы в художественной форме воссоздать миф о единстве человека с вечным космосом.

Сознательное возвращение художников начала века к примитивным формам архаики было двойным протестом. Во-первых,

это было бунтом против растлевающей цивилизации, сокрушительного ритма города, чему живописцы противопоставили статичность, неизменность, неподвижность природы. Во-вторых, протестующими стали творческие программы примитивистов. Была поставлена цель ниспровержения храма искусства, вознесенного над обычным миром. Следовало уйти от «ученого» искусства к наивной непосредственности: через нарушение реальной перспективы пространства и перестройки объемной структуры полотен, через акцент на чистоте эмоциональной выразительности цвета, через тщательно выписанные детали и специфику линейного построения картины. Все это были не новые, а возвращенные самим мифом о сакральном мире приемы.

Однако обращает на себя внимание, что возврат к архаике произошел с одной очень существенной корректировкой. Во вновь созданной художественной модели мира человек существует в профанном пространстве, но привлекает сакральный образ природы как символ своей неустроенности, непрочности, несерьезности в этом мире. Поэтому, например, бытовые сцены жизни у М. Шагала становятся ничего не значащими: в едином воздушном потоке парят и люди, и животные, вовлекаемые в иной, полный сакрального смысла мир. Или вдруг города и деревни, церкви и погосты, башни и мосты теряют физическую материальность и втягиваются в стремительную космическую воронку, в которой уже нет ни узнаваемого пространства, ни точного времени. Шагал выстроил свой хронотоп по законам архаического мифа.

Но особо интересными предстают отдельные образы природы, архетипически связанные со священными смыслами. Среди них космические образы солнца, луны, звезд наиболее сакрализованы. Сами по себе свечение или сияние воспринимаются как нечто сверхъестественное — подобно откровению, ярко выделяющемуся на отрицательном или нейтральном фоне. Так, В. Ван Гог придавал огромное значение этим образам, вводя их в повседневный мир, надеясь, что это придаст профанному существованию изображенных людей особо значимый смысл («Терраса кафе ночью», «Вечерняя прогулка», «Хлебное поле, солнце и облака»). Ван Гог воспринимал светящееся как знак особой духовной высоты и переносил сакральные символы природы в свои портреты. В письме к своему брату он объяснял, чем вызвана его примитивная манера на примере работы над портретом друга: «Для начала я пишу его со всей точностью, на которую я способен. Но полотно после этого еще не закончено. Чтобы завершить его, я становлюсь необузданным колористом. Я преувеличиваю светлые тона его белокурых волос, доходя до оранжевого, храма, бледно-лимонного. Позади его головы я пишу не

банальную стену убогой комнатухи, а бесконечность — создаю простой, но максимально интенсивный и богатый синий фон, на какой я способен, и эта нехитрая комбинация светящихся белокурых волос и богатого синего фона дает тот же эффект таинственности, что звезда на темной лазури неба»². Техника Ван Гога была выработана в процессе преодоления профанного мира, введением в бытовую пласт жизни сакральных образов.

Согласно архетипическому толкованию, вода — символ перво-материи, чем и определяется священное значение этого природного начала в культуре с древнейших времен до эпохи модернизма. Однако эта субстанция не имела однозначного толкования: она универсальна как источник всего сущего и конкретна в каждом отдельном случае. Недаром автор знаменитого исследования о психоанализе этой стихии Г. Башляр писал: «Какая-нибудь мелочь из жизни вод часто становится для меня психологически важным символом»³. Первообраз водной материи становится под влиянием обстоятельств то «нарциссическим», то «спящим и мертвым», то «эротически влекущим», то «нравственно очищающим», что позволяет всякому художнику находить в этом образе субъективную связь своего профанного существования с вечным космосом (Ван Гог, Гоген).

Аналогичную связь можно было найти между профанным миром человека XX в. и другими первостихиями (землей и воздухом). Картины А. Руссо, к примеру, наполнены еще животными и цветами, несущими в себе также сакральный смысл — идею райского сада, зрелости, пробуждающейся природы («Заклинательница змей», «Спящая цыганка», «Товарищ в играх»).

Символическим образом единства человека с природой в древних культурах некогда был древнеегипетский сфинкс. Попыткой вернуться к утраченному единству между человеком и природой уже в лишенном сакральной высоты мире стал образ «Синего всадника» В. Кандинского — своего рода кентавра, путешествующего по истории повседневности.

Примечания

¹ *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. СПб., 1998. С. 47.

² *Ван Гог В.* Письма. Л.; М., 1966. С. 379–380.

³ *Башляр Г.* Вода и грёзы. М., 1998. С. 24.



Н. Пироманашвили.
Актриса Маргарита. Гос. музей искусств Грузии

АПОЛОГИЯ НАИВНОСТИ

То, что рубеж XIX—XX вв. поколением людей этого времени воспринимается и переживается разрывом с предшествующими ценностями, доказывать не приходится. Так, в конце XIX в. В. Розанов писал, что в русской истории закончился один из наиболее ярких циклов, начавшихся в петровскую эпоху, и начался новый цикл¹. Эти суждения В. Розанова были высказаны в форме реакции на разработанную К. Леонтьевым теорию морфологии истории. Подобно Ф. Ницше на Западе, К. Леонтьев ощутил вступление западного мира в эру масс, которую он называет фазой «вторичного смесительного упрощения». По сути дела, еще в XIX в. им был угадан ставший в XX в. предметом рефлексии многих мыслителей процесс массовизации. Вообще можно утверждать, что К. Леонтьев, В. Розанов, Н. Бердяев и другие отечественные мыслители предвосхитили оценку разворачивающегося в истории универсального перехода, которая будет разрабатываться на Западе Ф. Ницше, О. Шпенглером, А. Тойнби, В. Шубартом, П. Сорокиным и др.

Таким образом, рубеж XIX—XX вв. современники В. Розанова и Н. Бердяева переживали как переходный. Сегодня, на рубеже XX—XXI вв., когда повсеместно вспыхивают дискуссии, связанные с постмодернизмом, перечеркивающим предшествующую эпоху, у нас нет причин пересматривать поставленный столетие назад диагноз. По сути дела, рубеж XX—XXI вв. повторяет то, что имело место столетие назад. Однако очевидно, что восприятие рубежа XIX—XX вв. переходным периодом не характеризует исключительно русскую историю. На рубеже XIX—XX вв. переходность приобретает универсальные формы и распространяется на все находящиеся под воздействием европеизма регионы. Речь идет уже о «закате» не только периода русской истории, называемого императорской Россией, но и большого цикла в европейской истории, начинающегося с эпохи Ренессанса. По этому поводу убедительно сказано Н. Бердяевым².

Утверждая, что на рубеже XX—XXI вв. нет причин пересматривать устоявшиеся столетие назад оценки, мы вместе с тем постоянно к ним возвращаемся, ибо вступили в новый переходный период. Пытаясь в нем разобраться, мы снова стремимся уловить смысл имевшей место столетие назад бифуркации и ее последствий для искусства. Во-первых, переход предполагает

распад картины мира, с помощью которой культура обеспечивает организацию пространства и времени, которые следует понимать уже как культурологические понятия. Такая картина мира утверждает себя с эпохи Ренессанса, являясь определяющей на протяжении всего Нового времени. Собственно, весь этот период можно назвать циклом. Под переходной эпохой будем подразумевать смену циклов. Наиболее очевидным процессом, возникающим как следствие такой смены, будет критика культуры, утверждающей себя в границах предшествующей культуры. Именно с этой критикой мы и сталкиваемся на рубеже XIX—XX вв., подразумевая под ней критику культуры Нового времени. Эта культура кажется переусложненной, запутанной, противоречивой и воспринимается бременем. Такое нигилистическое настроение, передающее смысл переходной эпохи, великолепно иллюстрирует послание М. Гершензона В. Иванову. «Больше того, — пишет он, — меня тяготит вся эта отвличенность, и не она одна: в последнее время мне тягостны, как досадное бремя, как слишком тяжелая, слишком душная одежда, все умственные достоинства человечества, все накопленное веками и укрепленное богатство постижений, знаний и ценностей. Это чувство давно мучило мне душу подчас, но не надолго, а теперь оно стало во мне постоянным. Мне кажется: какое бы счастье кинуться в Лету, чтобы бесследно смылась с души память о всех религиях и философских системах, обо всех знаниях, искусствах, поэзии и выйти на берег нагим, как первый человек, нагим, легким и радостным, и вольно выпрямить и поднять к небу обнаженные руки, помня из прошлого только одно — как было тяжело и душно в тех одеждах и как легко без них»³.

Однако критика заходит так далеко, что по сути мы имеем дело с неприятием, отрицанием культуры, что, видимо, на рубеже XIX—XX вв. с наибольшей силой выражает рефлексия мыслителей, представляющих «философию жизни». Отрицание существующих ценностей приводит к культивированию противопоставляемого культуре природного инстинкта. На этой основе искусство в его поздних формах кажется искусственным, ложным, неестественным и подвергается остракизму. Параллельно разворачивается процесс поиска новых форм. Однако эти новые формы часто возникают как реабилитация предшествующих состояний искусства, как бегство в предшествующие этапы истории искусства. Естественно, что когда в истории наступает новый цикл, утверждает себя новая система ценностей, а следовательно, происходит вытеснение из картины мира всего того, что ей не соответствует. Так, например, линейная перспектива, утверждающаяся в изобразительном искусстве Нового времени,

отрицает обратную перспективу, определяющую, например, средневековые изобразительные системы.

Однако когда в финале цикла определяющая длительное время система ценностей изживает себя, все, что на протяжении цикла ею вытеснялось, активизируется и реабилитируется. Так, на рубеже XIX—XX вв. заново открывается культура Средних веков и Античности. Немаловажным обстоятельством оказывается также интерес к угаснувшим культурам. Так, в творчестве Н. Гончаровой улавливается тяготение к восточным (индусским и персидским) формам лубка, которые, по утверждению художника, поражают близостью к природе. Сопоставля живопись Запада и Востока, Н. Гончарова в восточном искусстве улавливала потребность в синтезе и декоративности в передаче реальности. По ее мнению, языческие каменные бабы и персидские лубки не копируют природу, а воссоздают⁴.

Однако особенностью переходных эпох будет то, что они провоцируют интерес к истокам истории искусства, в которых улавливается то, что успели забыть или отбросить. Возвращение к истокам истории искусства позволяет выстраивать новые варианты всей истории художественного развития. Примером может служить, например, теория В. Воррингера, уловившего в истории не только тенденцию к одухотворению, т.е. подражанию, мимезису, которая, как он полагает, была абсолютизирована в западном мире с эпохи Возрождения, но и тенденцию к абстрагированию⁵, т.е. к выведению явления за границы эмпирических связей и предельную его схематизацию, что, например, проявляется в так называемом «геометрическом» стиле. Эта тенденция к абстрагированию возникает как следствие того, что А. Ригль называл «художественной волей». Так, художественная воля первобытных народов проявлялась в страхе перед пространством, которое необходимо было превратить в сакральное, организовать, заполнить значимыми явлениями. Это вызвало к жизни потребность в абстрактных формах. Разрабатывая эту концепцию, В. Воррингер как бы оправдывал новации, демонстрируемые пластическими искусствами XX в. (в частности, экспериментами Сезанна, Пикассо, Малевича, Кандинского и т.д.).

Собственно, в авангардном искусстве первых десятилетий XX в. оживают элементы примитивного образа мира, которые на поздних этапах истории сохраняются лишь в бессознательных формах, например в сновидении или при расстройстве психики. Опыты новой живописи заинтересовали психологов. Так, размышляя над экспрессионизмом и кубизмом, Э. Кречмер приходит к выводу, что они актуализируют характерную для шизофрении структуру психики. В этих направлениях, по мнению Э. Кречмера, оживает примитивный образ мира. «Тенденция прибли-

жать очертания реальных предметов к геометрическим фигурам (четыреугольникам, треугольникам, кругам), или разбивать их на подобные формы, или же выражать чувства и идеи, отказываясь от реальных форм вообще, только кривыми линиями и пятнами, при помощи сильных цветовых эффектов, широко распространена в экспрессионистском искусстве и в аналогичных работах шизофреников. Экспрессионизм сам признал свое внутреннее сходство с ранними ступенями развития душевной жизни, с архаическими формами древних культурных народов, с ранней готикой, с картинами первобытных народов и детей»⁶.

Таким образом, эксперименты в искусстве XX в. удивительным образом переключались не только с предшествующими и удаленными эпохами в развитии искусства, но и с самой настоящей архаикой. Культура эпохи перехода и, в частности, рубежа XIX—XX вв. как бы отрицала не только непосредственно предшествующие стадии художественного развития, но и всю историю этого развития, намереваясь все начать с чистого листа. Так, поэты XX в. стали ориентироваться на экзотические проявления сознания, на эпохи создания мифов и творчества языка. Некоторые мыслители шли еще дальше, пытались реконструировать архаические формы сознания и мышления, чтобы воссоздать их в художественном сознании XX в. Однако констатируемые нами в искусстве нашего столетия процессы, связанные с интересом к архаике, не исчерпывают всего, что происходит в культуре XX в. Как уже отмечалось, для рубежа XIX—XX вв. было характерно культивирование инстинкта, позволяющего ускользать из-под власти истории груза ценностей поздней культуры вообще. Инстинктивные проявления человека стали искать в разных сферах и явлениях. Например, это обстоятельство способствовало культивированию наивности. Отрефлектированный Ф. Ницше культ юности и в самом деле стал значимой приметой культуры уже начала XX в., что отмечалось еще В. Розановым. «Невозможно того отрицать, — писал он, — что в целой Западной Европе и во всей европейской истории, начиная от рыцарей, и еще задолго до рыцарей, собственно начиная от монастырей и первого монашества, все «юное и деятельное» было, как говорят в театре, «на второстепенных ролях», и до первых ролей юность не допускалась; не допускался даже возмужалый бодрый возраст, но именно все были «брады» и «власа», в первосвященниках, министрах, королях, советниках и проч. и проч.»⁷. Иное дело в истории, начиная с эпохи Просвещения. «С XVIII века «мальчишки», частью как выпоротый Вольтер, частью как «где-то гулявший» Руссо, побежали в верхние этажи, зашумели, наскандалили и, словом, вступили в самый неотвязчивый «разговор» со старцами, и тем пришлось отвечать, — и вообще начался диалог и диалоги,

после чего история быстро получила более юный вид, юный и надеющийся (основная движущая психическая способность) и отсюда естественно уже республиканский»⁸.

В еще большей степени эта проблема обострилась к рубежу XIX—XX вв. Однако в переходную эпоху значимым возрастом становится не только юность, но и детство, которое позволяет нам показать значимость наивности для рубежа XIX—XX вв. Детство превращается не только в предмет воспроизведения в искусстве. Детское мировосприятие начинает определять отношение к миру, что позволяет точнее осознать столь привлекательные для XX в. формы первобытного искусства. Например, утверждая, что М. Шагал предстает в своих картинах «пророком нарождающейся новой реальности сдвига, происходящего в самых глубинах»⁹, Э. Нойманн в качестве основы его творчества обнаруживает детство — страну, из которой художник так и не сумел убежать и в которую он снова и снова возвращается. В данном случае из детскости художника исследователь выводит новый вариант современного примитивизма.

Задаваясь вопросом, в чем заключается секрет чаплиновского дарования, С. Эйзенштейн обнаруживает, что он заключается в том, что великому трикстеру XX в. удалось сохранить непосредственность восприятия и детское отношение к миру. В его творчестве светится наивное, инфантильное начало. Однако дело не только в гениальном актере, но и в психологии его аудитории, предрасположенной к бегству от цивилизации. «Географическому бегству оживленное авиасообщение подрезало крылья. Остается бегство эволюционное: вниз по линии собственного развития. Остается возврат в круг представлений и чувствований «золотого детства», обозначенный иностранными словами — «регресс в инфантильное» — уход в лично-детское»¹⁰.

Естественно, что неприятие поздней культуры означает неприятие свойственного ей рационализма как следствия исторического развития западной культуры. Эта сторона дела была отрефлексирована на рубеже XIX—XX вв. опять же «философией жизни». В культуре XX в. стали приветствоваться все способные разрушить рационализм средства. Правда, вместе с разрушением рационализма распадалась и вся эта культура. Однако считалось, что рождение нового художественного космоса могло произойти лишь после того, как будет окончательно разрушен старый космос, чему следовало способствовать. В таких акциях разрушения особенно преуспели футуристы, в том числе и русские футуристы. В одной из первых реакций на это явление — книге К. Чуковского угадана потребность футуристов подражать детским рисункам и стихам, жажда стихийности, экзотики и примитива. Как писал критик, футуристы возвращались к периоду детского

чувства языка, который обычно заканчивается к 5—6 годам. Но самое главное — в этой детскости улавливалось влечение сбросить с себя всю культуру и освободиться от тысячелетней истории. Отсюда и жажда экстаза разрушения¹¹.

Жажда примитива породила в начале XX в. «ренессанс» народного искусства, интерес к лубку, к крестьянской деревянной резьбе, народным картинкам и игрушкам. Некоторые представители авангарда стали подражать примитиву. Особенно этим увлекались новаторы из «Бубнового валета». В каталоге, выпущенном к выставке иконописных подлинников и лубков, организованной М. Ларионовым, говорилось о притягательности обратной перспективы в лубке. «Контур лубка очень разнообразен, в большинстве случаев совершенно свободный, рассматривающий предмет целиком в разных плоскостях, с разных точек зрения, занесенных на одну картину. Это, так сказать, примитивное рассмотрение предмета с разных точек зрения, так как сам в себе предмет нерушим, но только на плоскости распределяется в разных положениях. Но у них есть и более сложные построения — рассмотрение помимо этого еще и самого предмета с разных сторон и с разных точек зрения (как у наших современных художников Пикассо и Брака), причем это последнее, выдвигаемое лубками и нашими теперешними художниками, является наилучшим доказательством уничтожения времени, так как в один момент дается то, что можно получить, обойдя глазом предмет, что требует уже известного течения времени»¹².

Но для искусства XX в. особенно репрезентативным становится реабилитация всякого рода маргинальных явлений. В этом плане, например, особого рассмотрения заслуживает опыт не только детского творчества, но и творчества душевнобольных. В самом деле, выяснилось, что нарушение психики человека демонстрирует то, чему в эту переходную эпоху особенно поклонялись — стиранию рационального, логического постижения мира и регрессу к примитивным стадиям сознания. Чтобы осознать исключительность ситуации в искусстве XX в., мы прибегли к циклической парадигме. То обстоятельство, что рубеж XIX—XX вв. мы представили переходным периодом со всеми вытекающими отсюда последствиями, нам помогло обнаружить в хаосе художественных новаций определенную логику. Действительно, рубеж XIX—XX вв. демонстрировал угасание целого длительного цикла художественного развития, генезис которого уходит в эпоху Ренессанса. Однако проблема заключается в том, что этот длительный цикл, в свою очередь, распадается на несколько сменяющих друг друга в последние столетия фаз.

Некоторыми исследователями, например М. Эпштейном, применение подобных циклических схем было уже опробовано¹³.

Исследователем было показано, как русская литература Нового времени делится на несколько циклов. Время каждого цикла у него равняется столетию. Внутри же столетия происходит смена четырех фаз цикла. Правда, ставя вопрос о циклизации процессов развития, М. Эпштейн претендует лишь на выявление логики развития литературы. По М. Эпштейну получается, что в каждом новом столетии литература проходит те же фазы, что и в предыдущем. Так, литература XIX в. проходит те же фазы, что и литература XVIII в., а литература XX в., соответственно, тоже проходит путь, пройденный литературой в предшествующие столетия.

Нам представляется, что циклическая парадигма развития приемлема скорее для универсальных, а не частных сфер. Такому подходу литература поддается лишь в том случае, если в ней очевидна логика общекультурной эволюции. Тем не менее такая логика вполне допустима, и мы пользуемся ею, чтобы показать, что развертывающиеся на рубеже XIX—XX вв. процессы повторяют то, что имело место столетие назад. Это подтверждает мысль о циклическом развертывании культуры. Так, значимость маргинализма в искусстве характерна не только для рубежа XIX—XX вв.

В самом деле, уже мыслители, выражающие дух романтической эпохи, задумывались над отношениями, которые в XX в. будут волновать М. Фуко, т.е. над отношениями между умом и безумием. Так, характеризую творческое воображение, в частности остроумие, Ф. Шлегель пытается объяснить, представляя его «молнией из бессознательного мира, всегда существующего для нас наряду с сознательным»¹⁴. В связи с наблюдением над остроумием Ф. Шлегель, например, ставил вопрос: существует ли особая форма сознания, относящаяся к его границам? В связи с этим Ф. Шлегель любопытно рассуждает о творческом вдохновении как действии в нас «чужого сознания»: «Кажется, будто действительно в наше Я вошло чужое Я»¹⁵. Таким образом, по Ф. Шлегелю, вдохновение представляет своего рода переход за границы сознания или «выход из себя самого». В качестве такого выхода из себя Ф. Шлегель рассматривает сновидение и безумие. «И безумие, исступление представляют сознание, полностью выходящее за свои пределы, когда, действительно, в человека, кажется, вошел чужой дух или демон, властвует над ним и им управляет. Поэтому и провидцы часто называли свое вдохновение безумием или исступлением, разумеется, духовного, более высокого рода, и сравнивали игру фантазии со сновидениями. Что может лучше, определеннее обозначить состояние игры, нежели сновидение, и что может живее и очевиднее представить эксцентрическое состояние, нежели безумие?»¹⁶, Как мы убеждаемся,

Ф. Шлегель уже ставит вопросы, которые будут интересовать психологов XX в.

В России эти вопросы необычайно волновали В. Одоевского, которого можно назвать первым, кто проявил здесь интерес к психологии творчества, делая предметом рефлексии творчество Пиранези и Бетховена. Он, например, задавался вопросом: можно ли провести четкую грань между здоровою и безумною мыслью, не уподобляется ли состояние творчества в гении с состоянием сумасшедшего? Что же с точки зрения В. Одоевского характерно для сознания сумасшедшего? Отвечая на него, он пишет о том, что для него характерно собирание в один фокус всех понятий и чувств. Здесь частная сила одной мысли втягивает в себя все ей родственное. Иначе говоря, здесь имеет место символическая форма мышления. Это состояние сознания родственно сознанию гения, ведь «не было почти ни одной новой мысли, которая бы в минуту своего появления не казалась бреднями; нет ни одного необыкновенного происшествия, которое бы в первый момент не возбуждало сомнения; нет ни одного великого человека, который бы в час зарождения в нем нового открытия, когда еще мысли не развернулись и не оправдались осязаемыми последствиями, не казался сумасшедшим»¹⁷. Вопрос, задаваемый В. Одоевским, до сих пор мучает исследователей. Так, формулируя в конце своей книги постулат, согласно которому где есть творчество, там нет места безумию, М. Фуко, однако, признает: «Неразумие в современном мире, после Сада и Гойи, принадлежит к решающим моментам любого творчества — иначе говоря, к тем смертоносным, властным стихиям, которые заложены в творчестве как таковом»¹⁸.

Это в такой же степени характерно и для постановки вопроса о наивности, столь значимого для искусства с начала уходящего столетия. По сути дела, о наивности рефлексиируют все крупные философы. Что же все-таки они связывают с этим явлением и почему на рубеже XVIII—XIX вв. оно оказывается в центре их внимания? Очевидно, что вторжение в культуру романтического мироощущения следует рассматривать как первую и мощную волну сопротивления распространению идеологии Просвещения, которую, например, Ю. Хабермас представляет как разрушительный для культуры «проект модерна», что сегодня подхватывают представители постмодернизма. «Проект модерна» означает то, что М. Хайдеггер по-своему называет безумием планирования, расчета и организации¹⁹, а следовательно, и рационализма, против которого на рубеже XIX—XX вв. выступила «философия жизни». При этом не случайно в качестве мыслителя, предвосхитившего эту философию, Г. Зиммель называет Гете²⁰, что, конечно, не исчерпывает вопроса о предшественниках, поскольку

здесь нельзя не назвать и другого мыслителя, близкого психологии рубежа XIX—XX вв., а именно первого романтика в философии — Ж.-Ж. Руссо, отрицавшего, как известно, ложную и искусственную культуру своего века и впервые представившего в качестве идеала естественного человека и культивировавшего наивность.

Однако обратим внимание на то обстоятельство, что в философской рефлексии романтизма проблема наивности возникает по мере того, как возникает потребность современные формы культуры сопоставить с предшествующими состояниями человечества. При этом естественно, что, находясь под воздействием мировосприятия романтизма, мыслители склонны к негативной оценке современности, которой противопоставляются сохраняющие связь с природой предшествующие эпохи. Искусство этих эпох воспринимается как наивное. Естественно, что в этом контексте наивность оценивается не просто как положительное, но как идеальное качество искусства. Так, Ф. Шиллер, которому особенно свойственно негативное восприятие современной ему культуры, прежде всего противопоставляет современного, т.е. культурного человека человеку естественному, т.е. не утратившему связи с природой, что, как мы убеждаемся, роднит его с Ж.-Ж. Руссо, а идеалом естественности он считает детей и народы, находящиеся в младенческой фазе развития. Для него ребенок привлекает тем, что он олицетворяет идеал, но не осуществленный, а лишь начертанный²¹.

Таким образом, для Ф. Шиллера наивность предстает в значении детскости. Поскольку современный человек испорчен цивилизацией, в нем отсутствует наивность, ибо последняя не является свойством испорченных людей, а предстает признаком детского восприятия и мышления. Согласно Ф. Шиллеру, лишь детство является в искусственной и отчужденной от человека цивилизации островом [«единственной неурезанной природой, какую еще можно найти в культурном человечестве»²²]. Лишь после этого суждения становится понятным, почему столь огромное внимание Ф. Шиллер уделит игре, утрачиваемой человечеством на поздних этапах истории. Ведь игра — наиболее очевидный признак детства, продолжающий столь много значить для жизни всякого взрослого человека, а особенно когда речь заходит об его отношениях с искусством.

При этом для Ф. Шиллера детскость — не просто несовершенная стадия в развитии человека, но некая идеальная стадия, а точнее, специфическая стадия, на которой художник, если он гений, должен оставаться постоянно. По Ф. Шиллеру, детскость оказывается решающим признаком гениальности. По его мнению, наивным должен быть каждый истинный гений — или

он вовсе не гений. Гением его делает именно наивность, т.е. близость к природе²³. Поэтому отпечаток детского характера ощущается на всей деятельности художника и, естественно, на всех его произведениях. Это свидетельствует о том, что, представляя культуру, гений в то же время сохраняет связь с инстинктом, природой, выходя в творческом акте за границы культуры, эстетических вкусов и нормы, которые в этих границах формируются. Возможно, именно в этом взрыве природы и проявляется демоническое начало творчества, о котором не устает повторять Гете, утверждая, что демоническое тяготеет к выдающимся людям²⁴. Это начало помогает Гете объяснить творческий процесс гения. «Продуктивность высшего порядка, — говорит он, — любое аргесу, любое озарение или великая и плодотворная мысль, которая неминуемо возымеет последствия, никому и ничему не подчиняется, она превыше всего земного — человек должен ее рассматривать как неожиданный дар небес, как чистое божье дитя, которое ему надлежит встретить с радостью и благоговением. Все это сродни демоническому; оно завладевает человеком, делая с ним что вздумается, он же бессознательно предается ему во власть, уверенный, что действует в согласии с собственными побуждениями»²⁵.

У Ф. Шиллера мы находим и другие темы, которые будут волновать на рубеже XIX—XX вв. Прежде всего для него характерно неприятие рационализма, что очевидно из его суждения об обладании разумом и о культуре, находящейся под его воздействием, как зле. Наконец, носителем наивности для Ф. Шиллера предстает не только ребенок, но, например, женщина²⁶, что тоже характеризует его как представителя романтического мироощущения. Как свидетельствует В. Жирмунский, в романтической культуре роль женщины чрезвычайно велика. Женское начало было призвано восполнить рассудочные границы преобладавшей дотоле мужской культуры. Женское чувство ближе к бесконечному и сверхчувственному, что культивировалось романтиками. «Вместе с любовью к женщине открываются миры иные, которые как бы дремали на дне ее сознания»²⁷. Жаждающие наивности, примитивности, близости к природе все это находили в чувстве к женщине. Требование романтиков допустить женщин в творчество культурных ценностей повторяется на рубеже XIX—XX вв. Не случайно Н. Бердяев будет прогнозировать вторжение в культуру XX в. женской стихии, что позволяет в ней культивировать черты, неизвестные прежним эпохам, когда преобладала мужская стихия.

Наконец — и это основная наша мысль, которую мы хотим провести, наивность, по Ф. Шиллеру, предстает значимым признаком психологии древних народов, которые романтиками

идеализируются и, соответственно, древних художников. Ведь именно древние народы находились в близости с природой и не утрачивали с ней связи, что и делает их вкусы столь притягательными для представителей поздних эпох, страдающих от искусственных и ложных вкусов. К таким древним народам Ф. Шиллер относит прежде всего греков, у которых развитие культуры не привело к вырождению. У них не имело место гипертрофированное развитие рассудка, а потому неутраченным оказалось и чувство природы. Позднее Ф. Ницше подвергнет пересмотру это представление, показав, что вместе с возникновением сократизма в греческой культуре гипертрофируется дух аполлонизма, что для него является синонимом рационализма, который и получит развитие в западном мире. По мере нарастания рационализма цивилизацию покидает стихия инстинкта, наивности, а вместе с ними и стихия мифа.

Однако, как свидетельствует текст, Ф. Шиллер уже предвосхищает и Ф. Ницше, утверждая, что утрата блаженства и погружение в искусственно создаваемые миры начались уже у греков. Потому-то у них уже наступает этап культивирования поэзии, ведь именно поэты сохраняют связь с природой. Они или предстают хранителями природы, или сами выступают природой, или ищут утраченную природу, что уже делает их сентиментальными. Однако именно древние поэты предстают выразителями наивности. Таким первым поэтом предстает Гомер. Поздняя культура не способна порождать наивное искусство. Она создает лишь сентиментальное искусство. Это означает, что она может лишь рефлексировать о наивности, но не быть наивной. Сентиментальное искусство отличает то, что оно лишь находится в вечном поиске природного и наивного, но никогда им не бывает. Это обстоятельство характеризует позднюю культуру, но не художника. Поскольку художник и в поздней культуре сохраняет связь с природой, ибо в этом заключается особенность искусства, то обычно он сталкивается с непониманием, враждебностью со стороны общества. Исключение представляют лишь переходные эпохи. Иначе говоря, художник предстает чужеземцем, оказывается фатально одиноким. Такова аргументация Ф. Шиллером столь знакомой по мировосприятию романтиков маргинальности художника.

По мнению Ф. Шиллера, поэтом человека делает то, что он освобождает свою душу от всего, что напоминает мир искусственности, что он способен возродить в себе природу во всей ее первобытной простоте. Он свободен, а потому чист и невинен, и ему позволено то, что позволено невинной природе. Проблема заключается в том, что, воспринимая его произведение, читатель возвращается к этому же состоянию невинности. Собственно, с

этой точки зрения наивность предстает не просто значимым эстетическим качеством, но синонимом прекрасного, а потому и предметом эстетики как науки, которую Ф. Шиллер в своем трактате и представляет.

Сопоставляя древних и новых поэтов, т.е. представителей наивной и сентиментальной поэзии, Ф. Шиллер пишет: «Если первые волнуют нас естественностью, индивидуальностью и живой чувственностью, то вторые добиваются столь же сильной, хотя не всеобъемлющей власти над нашей душой своими идеями и высокой духовностью»²⁸. Собственно, отсюда уже очевидно, что наивность предстает явлением, оппозиционным по отношению к рационализму и культуре в целом. Однако эта оппозиция проявляется по-разному в разных культурах. Озабоченность феноменом наивного, по Ф. Шиллеру, оказывается проблемой в особенности для тех культур, которые больше других погрузились в искусственно создаваемые цивилизационные организмы. Что же касается эпох, обращающих на себя внимание подлинной наивностью, когда человек находится в состоянии невинности, т.е. гармонии с самим собой и миром, то, по Ф. Шиллеру, такие эпохи противостоят сутолке городской цивилизации. Это время, как он утверждает, когда культура еще не родилась. По его мнению, эта эпоха находится в прошлом, но также и в будущем. Именно это состояние гармонии и является идеальным для реализации личности. «Но такое состояние, — пишет он, — возможно только во времена, предшествующие культуре; но к нему должна стремиться как к своей конечной цели также и культура»²⁹.

Воспользуемся этим суждением Ф. Шиллера для перехода к суждениям подхватившего идеи Ф. Шиллера Ф. Шеллинга, высказанным особенно в том месте его «Философии искусства», где он говорит о совпадении исходной и завершающей точек развития. Высоко оценивая цитируемый нами трактат Ф. Шиллера, Ф. Шеллинг буквально повторяет его тезис о наивном как синониме поэтического и гениального: «поэтическое и гениальное всегда и необходимым образом наивно»³⁰. Однако мы привлекаем Ф. Шеллинга для того, чтобы глубже ощутить смысл культивирования наивности на рубеже XVIII—XIX вв. Ведь к объяснению этого феномена циклическую парадигму привлекает именно Ф. Шеллинг. Считается, что идею циклизма породила эпоха рубежа XIX—XX вв., о чем свидетельствовали дискуссии по поводу Шпенглера, в том числе и в отечественной культуре. Что же касается эпохи романтизма, то признано, что она породила принцип историзма. Все это так, но дело в том, что романтикам присуще особое чувство историзма, альтернативное по отноше-

нию к тому, что под историей понимали просветители. Это чувство историзма совсем не абсолютизировало линейное время.

Для иллюстрации этой мысли обратимся к Ф. Шеллингу, который, например, в речи 1807 г. «Об отношении изобразительных искусств к природе» доказывал, что в истории предшествующие стадии развития искусства не упраздняются, а повторяются³¹. Чтобы понять, о каком повторении здесь идет речь, нужно вникнуть в оппозицию, доказываемую философом, а именно в оппозицию, существующую между разными эпохами в искусстве, в данном случае ренессансной и новоевропейской. Вступая в полемику не столько с И. Винкельманом, которого, как считает философ, в его эпоху неверно толкуют, сколько с классицизмом с его ориентацией на образцы, которые когда-то были достигнуты в Античности, Ф. Шеллинг доказывает, что развитие искусства тесно связано со своим временем. А это время обязывает подчас не столько ориентироваться на уже совершенные, т.е. античные образцы, сколько возвращаться к истокам искусства, которые предшествовали Античности или, иначе говоря, к первоначалу, к архаическим формам. «Требование, чтобы искусство, подобно всему живому, исходило всегда от первоначала и, чтобы быть жизненным, в своем обновлении вновь возвращалось к нему, — пишет Ф. Шеллинг, — должно казаться труднодостижимым в век, когда многократно утверждалось, что самую совершенную красоту можно перенимать законченной из имеющихся произведений искусства и таким образом сразу достигнуть конечной цели»³².

Так, как отсюда очевидно, Ф. Шеллинг отрицает требование классицистской эстетики и защищает иную логику развития искусства, возникающую в границах романтизма. В соответствии с этой логикой на новом витке истории нет иного пути, кроме как возвращаться к «начальному», «неразвитому», «наивному» или, иначе говоря, к тому, что сам философ называет «истоками искусства». По мнению философа, такой цикл от истоков искусства прошла не только Античность, но и Ренессанс, когда представляющие его художники «не страшились казаться наивными, примитивными, сухими по сравнению с великими творцами античности»³³. Следовательно, ничего другого не остается и для современников Ф. Шеллинга. Они тоже должны начинать с чистой доски, т.е. не только с безобразного, некритического подражания Античности, но с реконструкции настоящей архаики. Так, формулируя задачи философии искусства, Ф. Шеллинг дает недвусмысленную оценку своей эпохи. «То состояние противоречивости и раздвоения, даже относительно исходных понятий, в котором по необходимости находится художественная оценка в век, стремящийся заново открыть иссякание источников

искусства посредством рефлексии, — пишет он, — делает вдвойне желательным, чтобы абсолютное рассмотрение искусства также и в приложении к формам его выражения было осуществлено научным образом и выведено из исходных основоположений»³⁴.

Спрашивается, какая логика развития улавливается за всеми этими суждениями философа? Согласно Ф. Шеллингу, логика художественного развития проходит определенный цикл, а затем возвращается к своим истокам. С чего же этот цикл начинается? Ставя этот вопрос, понимаешь, почему Ф. Шеллинг постоянно говорит о природе, уподобляя ей в том числе и творчество, для которого характерны не только сознательные, но и бессознательные процессы. По Ф. Шеллингу получается, что первичная драма искусства разворачивается в формах пластики, для которой характерно равновесие между материей и душой, телесным и духовным. Закон пластики — закон сдержанности в выражении страстей. Иное дело живопись, в которой телесность отступает на задний план, а духовность начинает доминировать. В данном случае перевес получает то, что философ называет «душой». Исходя из этих суждений, Ф. Шеллинг пытается объяснить преобладание пластики в древности и живописи в Новое время.

Однако история искусства Нового времени в своем развитии проходит те же этапы, что и в предшествующий период. Для доказательства этой мысли Ф. Шеллинг обращается к творчеству Микеланджело, в котором чудовищные порождения обнаруживают необузданную силу. Так, изображение Страшного суда у него напоминает скорее начальные стадии существования Земли и ее порождений. В большей степени, чем остальным художникам Ренессанса, Микеланджело удалось, вопреки утверждениям Шпенглера, воскресить пластический пафос Античности. Однако, несмотря на исключительность творчества Микеланджело, логика развития искусства Ренессанса свидетельствует, что «после смягчения первоначальной мощи и бурного влечения к порождению дух природы проясняется, выступает душа и рождается грация»³⁵. По утверждению философа, эта эволюция ощущается уже в творениях Корреджо, где телесное возвышается до ступени духа. Наконец появляется Рафаэль, увлекая с земли в сонм богов, вечно пребывающих блаженных существ. Искусство достигает своего пика, когда между человеческим и божественным возникает равновесие. По мнению Ф. Шеллинга, Гвидо Рени усилил пафос просветления. Пластическая стихия окончательно уступает живописности. После этого в искусстве намечается ситуация, когда оно должно либо остановиться в своем развитии, либо выродиться в манерность.

Так, развитие философ представляет как переход с одной ступени на другую. Но это развитие все же происходит в границах цикла. Когда заканчивается один цикл, то вместо того чтобы ориентироваться на высшие образцы уже созданного и достигнутого, искусство устремляется к своим истокам, чтобы уже в Новом времени повторить знакомую логику становления или циклическую логику. Собственно, если с эмбриона начинала Античность и с эмбриона начинал Ренессанс, то и Новому времени ничего не остается, как вернуться к архаике и начать все сначала, когда художники больше не боятся быть наивными и примитивными. Конечно, выведенная Ф. Шеллингом формула цикличности кажется абстрактной. Это ощущение возникает в силу отсутствия глубокого знания о художественном процессе, характерном для рубежа XVIII—XIX вв., когда многие процессы последующего развития искусства лишь намечаются. Но стоит с этой формулой Ф. Шеллинга приблизиться к рубежу XIX—XX вв., как все становится на свои места. Ведь всплеск наивности и примитивности в этот период не может не бросаться в глаза.

Случайны ли эти суждения Ф. Шеллинга по поводу логики истории искусства в данной работе, в которой хотя он и не употребляет понятие «цикл», но тем не менее выявляет именно циклическую логику в развитии искусства? Знакомство с другими работами Ф. Шеллинга свидетельствует о том, что для философа выявление этой логики развития не является случайным. В самом деле, в его общефилософской и более ранней работе, чем цитируемая речь, в работе 1800 г. «Система трансцендентального идеализма», в которой он также касается и проблемы философии искусства, он еще более четко прослеживает циклическую логику, на этот раз в истории философии, а философия для него, как он стремится показать, является по своей сути исторической дисциплиной, ибо она не что иное, как «непрерывная история самосознания». «Для того, чтобы точно и полно показать ход истории самосознания, — пишет он, — необходимо прежде всего не только тщательно отделить друг от друга отдельные ее эпохи, а внутри их отдельные моменты, но и представить их в такой последовательности, при которой сам метод, позволивший ее установить, служил бы гарантией того, что не пропущено ни одно промежуточное звено, и тем самым достигнута такой внутренней связи целого, перед которой окажется бессильным время и которая послужит неизменной основой для всех дальнейших исследований»³⁶.

Любопытно теперь понять, как Ф. Шеллинг мыслит этот ход истории самосознания, т.е. в эволюционном или в циклическом плане? В его «Системе трансцендентального идеализма» мы находим место, которое свидетельствует о том, что философ исходит

из циклической парадигмы. Так, он пишет, что существующая в истории постоянная смена изменений, которые не теряются в бесконечности, разворачивается в границах цикла. «Для того, чтобы сразу пояснить это, укажем на то, что во внешнем мире существует постоянная смена изменений, которые однако не теряются в бесконечности, не ограничиваются определенным циклом и постоянно его повторяют. Следовательно, эта смена изменений конечна и бесконечна одновременно; конечна, поскольку она никогда не переходит определенную границу, бесконечна, поскольку она постоянно возвращается к самой себе. Окружность — это изначальный синтез конечности и бесконечности, в которой должна переходить и прямая линия. То, что последовательность идет по прямой, лишь видимость, так как она постоянно возвращается к самой себе»³⁷.

Это суждение философа позволяет более точно представить то, что идея цикличности если и не рождается впервые на рубеже XVIII—XIX вв., тем не менее является активной в философской рефлексии этого времени, что следует считать прецедентом, фактором, который будет повторяться в последующих переходных ситуациях и, в частности, на рубеже XIX—XX вв., вызвавшим к жизни апологию наивности.

Примечания

¹ Розанов В. Эстетическое понимание истории. Теория исторического прогресса и упадка // Русский вестник. 1892. № 3. С. 314.

² Бердяев Н. Конец Ренессанса (К современному кризису культуры) // София. Проблемы духовной культуры и религиозной философии. Берлин, 1923.

³ Иванов В., Гершензон М. Переписка из двух углов // Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994. С. 114.

⁴ Выставка иконописных подлинников и лубков, организованная М.Ф. Ларионовым. М., 1913. С. 11.

⁵ Воррингер В. Абстракция и одухотворение // Современная книга по эстетике. М., 1957.

⁶ Кречмер Э. Строение тела и характер. М., 1995. С. 128.

⁷ Розанов В. Ослабнувший фетиш (Психологические основы русской революции). СПб., 1906. С. 23.

⁸ Розанов В. Указ. соч. С. 23.

⁹ Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М., 1996. С. 199.

¹⁰ Эйзенштейн С. Избр. произв.: В 6 т. Т. 5. М., 1968. С. 496.

¹¹ Чуковский К. Футуристы. Петербург, 1922. С. 54.

¹² Выставка иконописных подлинников и лубков, организованная М.Ф. Ларионовым. С. 8.

¹³ Эпштейн М. Постмодернизм в России. М., 2000. С. 153.

- ¹⁴ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 2. М., 1983.
С. 172.
- ¹⁵ Шлегель Ф. Указ. соч. Т. 2. С. 173.
- ¹⁶ Шлегель Ф. Указ. соч. Т. 2. С. 174.
- ¹⁷ Одоевский В. Русские ночи. Л., 1975. С. 25.
- ¹⁸ Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997.
С. 522.
- ¹⁹ Хайдеггер М. Время картины мира // Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 52.
- ²⁰ Зиммель Г. Гете. М., 1928.
- ²¹ Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6: Статьи по эстетике. М., 1957. С. 388.
- ²² Шиллер Ф. Указ. соч. С. 402.
- ²³ Шиллер Ф. Указ. соч. С. 396.
- ²⁴ Эккерман И. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981. С. 431.
- ²⁵ Эккерман И. Указ. соч. С. 566.
- ²⁶ Шиллер Ф. Указ. соч. С. 397.
- ²⁷ Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996. С. 67.
- ²⁸ Шиллер Ф. Указ. соч. С. 431.
- ²⁹ Шиллер Ф. Указ. соч. С. 440.
- ³⁰ Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966. С. 172.
- ³¹ Шеллинг Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1989. С. 74.
- ³² Шеллинг Ф. Указ. соч. С. 81.
- ³³ Там же.
- ³⁴ Шеллинг Ф. Философия искусства. С. 53.
- ³⁵ Шеллинг Ф. Указ. соч. С. 76.
- ³⁶ Шеллинг Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 228.
- ³⁷ Там же. С. 364.

О СПЕЦИФИКЕ АРХЕТИПОВ ОТЕЧЕСТВЕННОГО НАИВНОГО ИСКУССТВА

Сопоставление произведений архаического и современного наивного искусства позволяет выявить как их некоторое сходство, так и существенные различия этих феноменов культуры.

Архаическое искусство находилось в непосредственной связи с первобытной магией. Магические ассоциации — часто скрывающийся от современного взгляда архетип, представленный в метафорах, образах и ритмах, а также танцы (военные, трудовые, свадебные, инициационные, погребальные), создавшие предпосылки прамузыки, видимо, наложили отпечаток на поэтическое творчество древности. Наконец, эпос как синтетическая концентрация устного исторического предания, раздумий о мире и вербальной культуры народов являлся вместе с содержащейся в нем мифологией базисом последующего развития мирового искусства.

Синтетический пафос эпоса в глубоко трансформированном виде (и скорее косвенно, чем в функции прямого источника) определил стремление к «всеединству» художников современного наивного искусства (в том числе и в России). Стремление к нравственным ценностям, мудрости и красоте.

Заметно следование ряда авторов наивного искусства мифологическим архетипам, в том числе историческим и политическим (культы Октябрьской революции, В.И. Ленина и И.В. Сталина, некоторых событий Великой Отечественной войны, счастливой жизни в колхозной деревне и др.). Примером могут служить композиции П.П. Леонова.

Прослеживаются детали, относящиеся к зоне «сакрального». В пределах обращения к «сакральному» проявляется высокая степень ригидности приемов и композиционных решений (коллективная, как правило, у представителей архаики, и более дисперсная — у мастеров наивного искусства, следующих не местным родо-племенным и этно-религиозным, а более варибельным культурно-групповым предпочтениям тех или иных современных мифологем).

При несомненной тенденции художественного поиска (реализуемой в архаике на протяжении множества сменяющих друг друга поколений мастеров в ходе столетий и даже тысячелетий, а в наивном искусстве — на наиболее плодотворном этапе индиви-

дуальной творческой жизни) выделяются конечное число сочетаний, ограниченный спектр комбинаций самостоятельно найденных либо успешно позаимствованных приемов.

Накопец, как архаика, так и наивное искусство обеспечивали приоритетность ряда образных «находок» в отношении к последующим художественным и технико-эстетическим решениям. Известно влияние «циклладического» искусства (архаика на островах Древней Греции, следующая за искусством неолита) на творчество основоположников кубизма, прежде всего на П. Пикассо. (Известно и значение африканской маски в творчестве этого мастера.) Видение лодок, рыб, птиц в архаическом искусстве ряда отсталых народов (Океании, Чукотки и пр.) перекликаются — по многим формам — с современным конструкторским дизайном в судостроении и авиастроении. Возможности архаического и наивного искусства XX в. не только восхищают, но и (с известными коррективами, разумеется) периодически заново открываются некоторыми из профессиональных и самодеятельных художников. Так, современная картина Н.И. Комолова «Праздник в деревне» оказывается как бы концентрацией вариантов композиций о жизни села, выполненных на основе совершенно иных живописных принципов Д. Ельцевой (ее работы выставались в ЦДХ в 1998—2000 гг.). Поэтому грань между народным искусством, коренящимся, наряду с другими истоками, в архаике, и профессиональным творчеством на собственной основе, часто условна, трудно различаема. Примером может служить собрание пермской деревянной скульптуры.

Архаика не только сохраняет преемственность своих образно-художественных традиций, но и упорно стагнирует их. В свою очередь наивное искусство демонстрирует установку «Назад, к истокам» в условиях, когда культурно-художественное развитие давно оставило исторические рубежи последних и развернуло противоречивое разнообразие профессиональных художественных способов деятельности. Его доминанта своеобразно воспроизводит тот культ «естественного человека», который связан в европейском Просвещении с идеями Ж.-Ж. Руссо, а в творчестве французского романтизма — с повестями «Атала» и «Рене» Ф.-Р. Шатобриана. Л.Н. Толстой, с ранней юности знакомый с произведениями обоих авторов, сформулировал, как известно, целостную программу реформ как религиозной, так и художественной деятельности и на протяжении последних тридцати лет своей жизни пытался реализовать ее. В частности, в рассказах и повестях для детей и «простого» народа (преимущественно, как задумывалось, для крестьян), в изданиях «Посредника». Для нее характерны приоритеты здравого смысла, непосредственности реакций и оценок, Правды как общепонятного критерия «простых»

ценностей Семьи, Любви и Жизни. Стихийный демократизм данных установок — источник популярности того «опрощения», за которым — ностальгия по подлинности отношений между людьми, целостности чувствования и действия. Было бы опрометчиво полагать, что толстовская программа — учебник жизни для авторов отечественного наивного искусства. Но ее идеи в тех или иных сочетаниях воспроизводятся и сегодня.

Кризисное состояние общества (как в свое время и для Л.Н. Толстого) продолжает оставаться для представителей наивно-утопического сознания главным основанием отказа от цивилизации «в пользу естественности» и «простоты». Как следствие, существует известная переключка их духовных устремлений и религиозных реформ, развертывающихся на отечественной почве (в частности, получивших отражение в Церкви «Третьего Завета» (Виссариона) и в Церкви «Семья Божия» В.К. и Т.Б. Белодедов.

Как наивное искусство, так и названные «новые религии» оперируют локальными признаками, легко узнаваемыми подробностями (идентифицирующая надпись под портретом и картиной, топонимически конкретные детали местности и другие характеристики места и времени). Л.Н. Толстой в свое время утверждал, что в А.А. Фете (его близком знакомом) «нераздельно сплавлены поэтическое и житейское». Чаше, однако, по мнению Л.Н. Толстого, эти начала разводятся поэтом нарочито, по заранее выбранной программе, и противопоставляются друг другу. В наивном искусстве и в «новых религиях» эти аспекты, напротив, постоянно соединяются многообразными путями и средствами.

Синкретизм составляет общую черту двух сопоставляемых феноменов. Гигантский исторический опыт, в условиях СМИ буквально обступающий их авторов и сторонников, бесчисленное количество художественных произведений, культурно-идеологических и религиозно-организационных структур, уже получивших широкую известность, оставляет им чрезвычайно мало возможностей быть исходно оригинальными даже в условиях незнания предшественников (и параллельно протекающих сходных исканий). Отсюда — конечное число сочетаний исходных (уже известных) принципов и компонентов, повторное открытие некоторых художественных принципов, определяющее внешнее сходство произведений глубоко различных авторов (например, работ Н. Пиросманашвили с «Долголетием» Н.А. Комолова).

При всем сознании необходимости «свежести» религиозных рецептов и художественных образов наивное искусство и отечественные «новые религии» обращаются преимущественно к традиционным ценностям. Некоторые из них поистине вечны (семья, любовь, материнство). Ориентация на возрождение в будущем

утраченных ценностей прошлого — типичное воспроизводство того хода мысли, который отличал как Ж.-Ж. Руссо, так и Л.Н. Толстого.

Утверждение значимости для современников и будущих поколений предлагаемых ценностей — следующая общая черта сопоставляемых культурных явлений. Эта позиция имплицитна для пророков и адептов «новых религий». По-своему, через морализаторство (Ефим Честняков), приемы вывески (т.е. своеобразной рекламы), легко узнаваемой аллегории и элементов натурализма сходную задачу выдвигают и «наивные» художники.

Древнегреческий рапсод хранил опыт поколений и был олицетворением исторической и социальной памяти народа. Художник наивного искусства утверждает как первооткрытие собственный, индивидуальный опыт и уверенность в его существенности для человечества. Тем самым оставлено анонимное смирение творцов, работавших в эпоху доминирования родо-племенного и религиозно-коллективного сознания. Как и современные религиозные реформаторы, создатели наивного искусства разделяют уверенность в самодостаточности предлагаемых ими способов понимания и толкования действительности. Те и другие проповедают, рисуют и пишут так, будто бы до них не было в прошлом аналогичных религиозных и художественных реформ. Они дистанцируются от классифицированного и описанного опыта как художественной, так и религиозной культуры. Отсюда «простота» выдвигаемых ими вариантов объяснения и изменения мира социума.

Жизнелюбие, жадный интерес к содержательным проявлениям того, что зовется «подлинной», «настоящей» жизнью (таковы, например, картины А.Я. Сизова), также отличают сравниваемые явления. Вместе с тем не следует обманываться декларациями о непосредственности и первичности личного опыта их создателей. Во-первых, его образное воплощение — если это не первооткрытия художника-ребенка — концентрация предшествующей исторической духовной деятельности, закрепленной строем уже существующих образов и способной воспринимать его. Во-вторых, авторы наивного искусства и проповедники отечественных религий ориентируются на людей, далеких от современных профессиональных требований, предъявляемых к искусству и к религии.

Они принципиально устремлены к посюсторонним реалиям и ценностям и, как следствие, аннигилируют (или радикально сокращают) то, что называется «метафизическим» содержанием. «Здесь и сейчас» ради будущего действенный активизм мироощущения сближает отечественные «новые религии» и создателей произведений современного наивного искусства в России.

НАИВНОЕ ИСКУССТВО И КОНЦЕПТУАЛИЗМ

Наивное искусство, всегда существовавшее в российской художественной культуре, только в последние годы получило эстетическое признание. Однако ранние авангардисты в поисках новых изобразительных форм и художники-постмодернисты обращались к наивной непосредственности примитивистов. Интерес к фольклору и творчеству самоучек проявлял М. Шагал, начинавший с простодушного примитива, к народной картинке-лубку обращался В. Малевич, особое место наив занимал в живописи М. Ларионова и Н. Гончаровой, творчество которых повлияло на дальнейшее формирование искусства авангарда — как русского и советского, так и западного.

Мне хотелось бы остановиться на роли наивного искусства в творчестве художников-концептуалистов, которые часто заимствовали у наивистов шутовские одежды в поисках путей самореализации.

С конца 60-х гг. можно говорить о формировании концептуалистского направления в московской «неофициальной» культуре, которое оказалось одной из тех идейных и творческих ниш, в которой новое поколение художников пыталось выразить свое открытие мира. Это направление надолго прижилось среди художников и сложилось в самостоятельную школу со своей теорией и стилистикой, причем теория создавалась самими художниками, неисполненными стремления как-то объяснить свои действия, зачастую внешне лишенные смысла. При этом концептуализм претендовал на создание своей — концептуальной — философии искусства, своей культурологии и эстетики. И действительно, концептуализм стал значительным культурным движением, реализовавшимся в области как пластических искусств, так и литературы. Была выработана оригинальная теоретическая база, позволявшая говорить о самостоятельной эстетике концептуализма, во многом определявшей интеллектуальную атмосферу «неофициальной» культуры 70-х гг. И, наконец, в московской художественной жизни концептуализм стал чем-то вроде некоей «внутренней традиции», которую непременно учитывали новые поколения художников в 80-е и 90-е гг.

Несмотря на большую популярность концептуализма в богемных кругах, широкая публика его практически не признавала. Похоже, концептуалистское искусство задает непосильную задачу

зрительскому сознанию и привычкам. Возможно, концептуализм приглашает к какому-то иному контакту с искусством, предлагает иной ракурс, иной взгляд. Концептуалистские произведения вызывают определенный дискомфорт у зрителей не столько за счет непривычного или раздражающего внешнего облика, но главным образом за счет иных правил восприятия, нарушающих укоренившуюся привычку общения с искусством, за счет некоей «интерактивности». Художники-концептуалисты решительно отказываются опираться на непосредственное восприятие, взывать к эмоциональному сопереживанию или к традиционным эстетическим оценкам. Их произведения, похоже, ничего не выражают в том смысле, что лишены специфических примет художественной выразительности. Они требуют от зрителя определенных аналитических и психологических усилий и, более того, предполагают предрасположенность человека к рефлексии.

Но, как и любое направление в искусстве, концептуализм нуждается в зрителе, в определенном общественном резонансе. Для достижения этой цели концептуалисты используют различные языковые игры, иронию, эпатаж. Помимо этого они прибегают к приемам и образам наивного искусства, что позволяет сделать их произведения более доступными широкой аудитории. Интересно, что художники, использовавшие подобную стратегию, добились наибольшей популярности и коммерческого успеха. Это Григорий Брускин, Илья Кабаков, Виталий Комар и Александр Меламид. Наиболее показательной является работа Г. Брускина «Фундаментальный лексикон», в которой автор в рамках определенной концепции предлагает на суд зрителя ряд лубково-архетипичных образов.

Для концептуалистов порой *назвать* произведение, *объяснить* его оказывается существенно важнее самого произведения. Создается впечатление, что не в самом произведении, а в названии представленного, в намеренном и продемонстрированном отношении творца к нему воплощается концепция. Концептуализм утверждает себя в текстах. Сами художественные произведения как будто остаются только поводами к текстам или заранее созданными иллюстрациями к ним. В некоторых концептуалистских текстах, в частности в поэзии Дмитрия Пригова, также прослеживаются наивистские мотивы. Его образы, их язык и действия близки героям наивистов.

Используя приемы наивного искусства для репрезентации собственной эстетической системы, концептуалисты актуализируют наивное сознание как общественную ценность, как одно из средств гармонизации общества.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ, ПСИХОАНАЛИЗ И НАИВНОЕ ИСКУССТВО

В настоящее время довольно широко распространенным является тезис, согласно которому невозможна психоаналитическая интерпретация наивного искусства¹. Защитники этого тезиса критикуют фрейдизм за редуccionистский подход к человеческому поведению, в том числе к творчеству, а также указывают на отсутствие сублимационного механизма и, соответственно, порождаемой им семантики, в поведении наивов. К примеру, как замечает А.С. Мигунов, «усомниться, однако, в универсальности и всеобщности сублимации нас заставляет творчество детей, поскольку описанные Фрейдом приемы сознательной борьбы с патогенными желаниями меньше всего касаются детского возраста»². Для широкомасштабной критики фрейдизма привлекаются работы представителей трансперсональной психологии (С. Гроф), различных постмодернистских философий (шизоанализ Ж. Делеза и Ф. Гваттари), марксизма, герменевтики и других направлений современной гуманитарной мысли³. В результате проделанной работы создается иллюзия открытия принципиально новых, проигнорированных психоанализом сфер человеческого опыта, к числу которых относят и наивное искусство. Между тем подобный подход представляется мне изначально неудачным.

Прежде всего вызывает невольное удивление то упорство, с которым критики обрушиваются на классический фрейдизм, в то время как в настоящее время (и уже довольно давно) такой системы попросту не существует: при видимом сохранении единства теоретического аппарата психоанализ давно уже распался на бесчисленное количество школ, на уровне практики между собой практически не пересекающихся⁴.

Более того, факт существования «фрейдизма» как целостного явления вообще весьма сомнителен, поскольку даже в творчестве самого Фрейда отчетливо выделяются два весьма различных периода, которые не могут быть без существенных натяжек увязаны в единую систему. Все это заставляет думать, что специфический объект критики под названием «фрейдизм» является во многом продуктом работы его критических интерпретаторов.

Далее следует поставить вопрос о том, что, собственно, показала проделанная ранее упомянутыми критиками фрейдизма работа. Все они сходятся на том, что семантика психоаналити-

ческой интерпретативной схемы является неоправданно узкой. Исходя из собственных задач, авторы вскрывают независимые, по их мнению, системы порождения значений, более фундаментальные и значимые, чем либидозная семантика психоанализа.

Следует заметить, что работа в этом направлении началась задолго до трансперсональной психологии и шизоанализа и была проделана уже Юнгом⁵. Проведенная критическая работа весьма убедительно демонстрирует неоправданную ограниченность психоаналитической семантики и тенденциозность принятых в психоанализе техник чтения.

Однако и ограниченная семантика, и жесткий редуционистский подход к процедуре интерпретации, во-первых, в той или иной степени присущи любой стремящейся к полноте объяснительной схеме и, во-вторых, не являются чем-то специфическим или приводящим к особым последствиям при интерпретации наивного искусства. Тяготеющий к психоанализу интерпретатор будет искать и найдет в произведении наивного искусства то же самое, что и в произведении профессионального искусства — следы личной сексуальной биографии. Поскольку психоаналитика не интересует эстетическое своеобразие произведения и поскольку любое произведение искусства имеет автора, у которого наверняка имеется сексуальная биография (пусть даже и доэдипальная), постольку критика психоаналитической интерпретации, исходящая из социологического своеобразия автора и эстетики того или иного произведения, является заведомо неудачной, так как опирается на аргументы, уже отвергнутые психоанализом как выводящие за пределы области его интересов.

Аргументы критиков психоанализа искусства хотя и демонстрируют ограниченность психоаналитической модели в целом, но ничего не говорят о специфике взаимоотношений психоанализа с наивным искусством в отличие от любого другого искусства.

Остановимся теперь подробнее на той единственной претензии, которая может быть предъявлена психоанализу именно в связи с интерпретацией наивного искусства. Речь идет об уже упомянутом несколько выше указании на специфику автора произведения наивного искусства. Как утверждает М. Тевоз, наив, например ребенок, не может рассматриваться как автор, сублимирующий определенные либидозные желания, в силу как проблематичности наличия у него таких желаний, так и слабости эго-структур и аппарата цензуры.

Утверждение Тевоза достаточно спорное, однако в его основе обнаруживается весьма любопытная интенция, которую можно сформулировать приблизительно следующим образом: информация произведения наивного искусства отличается от информации произведения классического искусства так, как отличается семан-

тика жизненного мира наива от семантики жизненного мира профессионального автора. Легко заметить, что подобное утверждение вполне вписывается во фрейдистскую традицию (поскольку связывает своеобразие произведения непосредственно с биографией автора), и потому неудивительно, что именно психоаналитическая традиция, как я постараюсь показать далее, предлагает одну из наиболее интересных стратегий работы с произведениями наивного искусства.

Прежде чем перейти к описанию возможных методов работы с произведениями наивного искусства, необходимо сказать несколько слов о его специфике.

Бросается в глаза внутренняя противоречивость словосочетания «наивное искусство». Слово «наивный» означает «простой, бесхитростный»⁶ и происходит от французского *naïf*, которое, в свою очередь, восходит к латинскому *nativus* — «природный», «естественный». Слово «искусство», напротив, указывает на неестественное, антропогенное происхождение, на наличие труда и тренировки⁷.

Относительно произведения искусства можно сказать, что оно всегда несет в себе некоторый культурный код, информацию о семантике пространства и времени, в которых данное произведение было создано данным автором, ту самую «искусственность», на которую указывает семантика слова «искусство». Именно этот код и является предметом интереса любой интерпретации, включая психоанализ. Игнорируя эстетическое своеобразие произведения, психоанализ с помощью своих простых и эффективных хирургических техник устремляется на поиски следов общезначимых, с его точки зрения, культурных практик — отцеубийства, вытеснения желаний и т.д.

Однако в случае наивного искусства мы имеем дело с произведением, в информационной структуре которого культурный код стремится к нулю. Казалось бы, в этой ситуации психоаналитическая интерпретация должна потерпеть неудачу. Однако в действительности ее эвристическое возмозжности именно в сфере «некультурного» искусства оказываются значительно более мощными, нежели в сфере искусства профессионального.

Профессиональный автор в значительной мере детерминирован в своей работе системой культурных кодов — результатами воспитания, воздействия среды, образованием и т.п. Однако именно в силу пребывания в поле действия многочисленных культурных практик автор-профессионал имеет дело с семантическим полем колоссального объема и соответственно обладает большей свободой в отборе и способе организации информации собственного произведения.

С другой стороны, профессиональный автор в значительно меньшей степени представлен в собственном произведении, поскольку значительную часть этого произведения составляют универсальные культурные коды, не имеющие непосредственного отношения к личной истории автора. За счет расширения культурного слоя произведения истончается слой авторский; именно эта ситуация и позволила в свое время Р. Барту поставить вопрос о смерти автора.

Совершенно противоположным образом обстоит дело с автором-наивом. Не обремененный детерминирующим присутствием культурного кода, наив создает в точном смысле авторское произведение, попросту проецируя свои немногочисленные Я-предикации в художественное пространство. Работы представителей телесно-ориентированного психоанализа показали тесную связь непрофессионального рисунка со схемой тела и структурой самовосприятия⁸. На этой гипотезе основываются и широко применяемые в современной психологии проективные методики.

Исследование рисунка методами телесно-ориентированной психологии, вышедшей непосредственно из сферы психоанализа, позволяет вскрыть значительную часть особенностей восприятия индивидом собственной телесной организации («схему тела»), что, в свою очередь, ведет к раскрытию особенностей психологической организации индивида и позволяет проводить диагностику часто более точную, чем в ходе традиционной устной беседы («анамнез»).

Таким образом, психоаналитическое исследование наивного искусства в рамках телесно-ориентированной психологии открывает широкие перспективы для интерпретации наивного искусства и позволяет работать с его произведениями именно как с таковыми, поскольку в качестве жанрообразующего признака наивного искусства выделяются в первую очередь не эстетические характеристики, но социологические особенности автора, к личности которого непосредственно и обращается телесно-ориентированная психология.

Примечания

¹ Тевоз М. Ар-брют. Женева, 1995. С. 71.

² Мигунов А.С. Маргинальное искусство и психоанализ // Маргинальное искусство. М., 1999. С. 36.

³ См. соответственно: Гроф С. За пределами мозга. М., 1993; Deleuze G., Guattari F. L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie. P. 1972 (русский сокращенный перевод М. Рылина: Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения. М., 1990); Волошинов В.М.

(Бахтин М.М.) Фрейдизм. М., 1993; *Рикер П.* Конфликт интерпретаций. М., 1995.

⁴ К примеру, Лоренцер называет тринадцать различных школ. См.: *Лоренцер А.* Археология психоанализа. М., 1996. С. 9.

⁵ Историю своего преодоления Фрейда Юнг достаточно подробно описал в автобиографических заметках последних лет жизни. См.: *Юнг К.Г.* Воспоминания. Сновидения. Размышления. Киев, 1994. С. 152—173.

⁶ Даль приводит в числе прочего такие значения: «привлекательный простотою», «ребячески милый», «детски откровенный» (*Даль В.* Толковый словарь русского языка. М., 1994. Т. 2. С. 1091).

⁷ Любопытно, что в словаре Даля нет статьи «Искусство», это слово включено в статью «Искусить», и приводимые здесь Далем значения настолько показательны, что я цитирую соответствующую часть статьи полностью: «Искусство — ср. принадлежность искусного, искусность; знание, умение, развитая навыком или учением способность; отвлеченно: ветвь или часть людского образования, просвещения; наука, знание, прилагаемое к делу; рукоделье, ремесло, мастерство, требующее большого умения и вкуса» (*Даль В.* Указ. соч. Т. 2. С. 122).

⁸ См. работы В. Райха и особенно А. Лоуэна, в частности: *Лоуэн А.* Предательство тела. Екатеринбург, 1999, особенно глава «Образ тела». О схеме тела см. также: *Соколова Е.Т., Дорожжевец А.Н.* Исследования «образа тела» в зарубежной психологии // Вестн. Моск. ун-та. Сер. Психология. 1985. № 4.

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ ПРИМИТИВИЗМ И «НАИВНАЯ КОНЦЕПТУАЛЬНОСТЬ»

В данной работе мы собираемся рассмотреть один из типов взаимоотношения между литературным процессом и наивной словесностью. Но предварительно придется повторить некоторые тезисы, уже высказанные нами в одной из предыдущих работ¹.

Наивное произведение — произведение принципиально авторское и тем самым не относится к т.н. *письменному фольклору*; даже в случае анонимности наивного текста он остается уникальным и невозпроизводимым в фольклорном каноне (что, конечно же, не мешает фольклоризации отдельных образцов наивной словесности, однако в результате статус наивного текста принципиально меняется).

Феномен наива возможен лишь как параллельный литературному процессу; архаическая словесность не является наивной. Мы можем говорить, таким образом, о *наивности* не как таковой, но только по отношению к актуальной литературе. Это связано во многом с тем, что наив ориентируется на воспроизведение (как правило, сильно деформированное) тех или иных литературных канонов, отработанных и деканонизированных в рамках литературного процесса, но остающихся в массовом сознании как «высокие образцы». При этом, как правило, наивный автор не принципиален в своей ориентации на деканонизированный канон; выбор образцов подчас обуславливается невключенностью наивного автора в литературный процесс и его незнакомство с литературной ситуацией. В этом отличие наивного автора от представителей *старшей* ветви литературного процесса, которую сменила *младшая* (схема формалистов), сознательно воспроизводящих отработанную традицию и сознающих себя в качестве «хранителей» таковой.

Наивный автор, по определению, не является профессиональным писателем, письмо для него — частное, *приватное* дело.

Наконец, наивная словесность не является литературой, так как она *неконтинуальна*; в рамках наивной словесности невозможна внутренняя иерархия или декларация отсутствия таковой, отсутствует процесс². Любые попытки наивного автора идеологизировать свое творчество и/или структурировать литературное пространство *volens poleus* обращены на внешний по отношению к нему литературный процесс. В этом — принципиальное отли-

чие наивной словесности от субкультурных литератур, для которых характерно наличие имманентных им ценностных иерархий, достаточно четко очерчиваемого пространства и т.п.³

Все перечисленные выше характеристики относятся к наивной словесности и наивному автору в их *чистом* виде. Однако же наив редко становится доступен исследователю или эксперту, избежав статусной деформации.

Наив образует оппозицию с явлением *примитивизма* (=сознательной установки на имитацию наивного письма для достижения тех или иных эстетических задач); наив целиком и полностью находится вне контекста литературной ситуации, примитивизм — целиком и полностью в ее контексте. Вместе с тем следует отдавать отчет в том, что данная оппозиция представляет собой не более чем абстрактную схему; большинство реально наблюдаемых в этой сфере явлений находится *между* членами оппозиции (характерная ситуация для культурного *пограничья*). Кроме того, каждый конкретный автор не фиксирован на месте своего первоначального расположения, он может дрейфовать в ту или иную сторону.

Теперь перейдем непосредственно к теме данной работы.

В рамках русской неофициальной, андеграундной литературы 50—90 гг. примитивизм оказался одним из самых востребованных творческих методов (стоит перечислить таких его адептов, как Евгений Кропивницкий, Игорь Холин, Эдуард Лимонов, Владимир Уфлянд, Владлен Гаврильчик, Олег Григорьев, Герман Лукомников). Образцы собственно наивной словесности иногда сосуществовали в едином контексте с примитивистским творчеством, чему способствовала слабая структурированность литературного пространства в условиях самиздата. Однако и здесь в литературный контекст попадали скорее наивные тексты, нежели сами авторы; рецепция наивных текстов происходила на фоне рецепции текстов примитивистских⁴.

Особенно ярким и в то же время максимально специфическим явлением в рамках андеграунда оказался московский концептуализм. Будучи связан в первую очередь с областью визуальных искусств, концептуализм оказался важным движением и в рамках литературного процесса (как сам- и тамиздатского, так и «вышедшего на поверхность» в середине 80-х гг.). Принципиальная особенность этого направления (и в то же время объяснение беспримерного влияния его художественной идеологии) состоит в том, что, по словам Андрея Монастырского, «концептуализм имеет дело с *идеями* (и чаще всего — с *идеями отношений*), а не с предметным миром с его привычными и давно построенными парадигмами именований»⁵. Иными словами, концептуализм работает не с языком, а с метаязыком.

Не вдаваясь подробно в особенности эстетики московского концептуализма, так как это выходит за пределы данной работы, укажем на одну из принципиальных эстетических программ концептуализма, а именно на программу «новой искренности». По определению Д.А. Пригова (данном в 1984 г.), «в пределах утвердившейся современной тотальной конвенциональности языков искусство обращения преимущественно к традиционно сложившемуся лирическо-исповедальному дискурсу и может быть названо «новой искренностью»⁶. Между тем вообще в практике концептуализма и, в частности, в опытах, связанных с «новой искренностью», зазор между «прямым высказыванием» и «авторской маской» практически неощутим. Оппозиции комического/серьезного, искреннего/пародийного снимаются, но вместо них образуется пространство *тотального подозрения* в ироничности⁷, т.е. фактически постмодернистская ситуация.

Прилагая вышесказанное к схеме отношений примитива и примитивизма, отметим, что в контексте московского концептуализма становится невозможным с хотя бы небольшой долей уверенности отделить одно от другого, кроме как полностью довериться декларациям самих авторов-концептуалистов (по формуле: *они знают, что делают*). Примитивизм становится здесь не принципиальным методом, а одним из возможных художественных языков, с которыми работает автор.

Здесь важно отметить еще один момент: для концептуализма всегда первостепенной была рефлексия по поводу собственного творчества. Именно поэтому, не заблуждаясь, рецепиент осознает сознательность имитации «прямого высказывания» и/или наивного взгляда — но только в том случае, если данный рецепиент знаком с рефлексивными высказываниями автора-концептуалиста. В обратном случае, т.е. если рецепиенту становится известен концептуалистский текст сам по себе, рецепиент никогда не сможет определить, *сознательно* ли он написан именно так, либо же это наивный (или, с обыденной точки зрения, «графоманский») текст. Подобный текст является как бы *черным ящиком*: из него самого нельзя извлечь его художественный смысл, между тем как смысл этот заключен не в самом тексте, а в концепции его создания. Пригов говорил (цитируем по памяти): «Я не могу сказать, плох или хорош тот или иной текст, пока вы не скажете мне, кто его автор».

В последующем поколении (вернее, можно говорить как минимум о двух последующих поколениях) концептуалистские механизмы текстопорождения оказались чрезвычайно актуальны и продуктивны, но с одним принципиальным отличием: процесс рефлексии по поводу собственного творчества либо творчества некой группы близких авторов практически сошел на нет. Если в

контексте концептуализма рефлексия выполняла роль *рамки* (по Лотману⁸), то теперь эта *рамка* исчезла. Это ставит как перед рецепиентом, так и (в особенности) перед исследователем сложнейшую задачу — определить, с примитивом или с примитивизмом имеем мы дело в данном случае. Безусловно, как мы уже отмечали выше, примитив и примитивизм не образуют жесткой оппозиции, а лишь ограничивают крайние точки на определенной шкале. Таким образом, нам приходится высказываться с точностью лекарей из «Золотого ключика»: «пациент скорее мертв, чем жив» либо «пациент скорее жив, чем мертв».

В литературной ситуации конца 80-х — 90-х гг. можно наблюдать сложный процесс *дрейфа* как профессиональных авторов к примитиву, так и наивных авторов к профессиональной литературе. Этот процесс мы определяем как оппозицию деконцептуализация/концептуализация. Приговская идея «новой искренности» (поддержанная Михаилом Эпштейном и другими критиками) породила целый ряд художественных и литературных практик; в то же время далеко не все авторы, в той или иной степени укорененные в литературном процессе (т.е. фактически профессиональные литераторы⁹), оказываются способны (или же считают необходимым) сохранять тот минимум дистанции между «маской» и «прямым высказыванием», что характерен для концептуализма (в особенности для Пригова и участников группы «Медицинская герменевтика»). Такова деятельность поэтов Германа Лукомникова (так сказать, «пестующего» в себе наивного автора), Владимира Маркова (автора полу- и полностью самиздатских книг, написанных с позиций «пламенного революционера», «сексуального маньяка» и т.д., при этом какая-либо рамка, позволяющая отнести автора к профессиональной среде, отсутствует), Александра Бреннера (настаивающего на необходимости «прямого высказывания») и др. По сути, здесь мы имеем дело с неомодернистской позицией литератора, сознательно вступающего в эстетический конфликт с постмодернистской ситуацией; слово расценивается как жест, больший, чем оно само, при этом так как все профессиональные дискурсы девальвированы и/или подчинены постмодернистскому континууму, избирается дискурс непрофессиональный, однако не с целью его окончательной дискредитации (как в современном неотрадиционализме) или сведения к рядовому дискурсу внутри общего дискурсивного поля (как в концептуализме), а с целью демонстрации его «подлинности», которая (будто бы) единственная способна предоставить субъекту свободу «чистого высказывания». Сугубо утопический характер подобной программы лишь подтверждает ее неомодернистский характер.

В то же время *низовой*, так сказать, постмодернизм порождает дрейф в обратную сторону. Проводниками между наивным автором и литературным процессом здесь являются в первую очередь различные субкультуры, а также сеть Интернет как континуум *неразличения* массовой/элитарной культуры. Примером может служить рок-культура, зависящая от различных особенностей постмодернистской ситуации (подчас даже от собственно концептуализма — ср., например, деятельность таких групп, как «ДК», «Среднерусская возвышенность», «Пекин-Роу-Роу», или такого музыканта, как Псой Короленко). Наивный автор, ориентирующийся в современной культуре в первую очередь благодаря постмодернистским рок-проектам, как правило, в собственном творчестве начинает демонстрировать те или иные постмодернистские приемы. В целом ряде случаев создается парадоксальная ситуация: оторванный от контекста автор независимо создает вполне актуальные тексты, которые, попадая в профессиональную среду, осознаются как профессиональные¹⁰.

Безусловно, это очень упрощенная схема: есть авторы и группы, в чьем творчестве можно выделить элементы как концептуализации, так и деконцептуализации (например, тольяттинская группа поэтов «Олимпийские игры»).

Мы дали лишь краткий очерк взаимодействия примитива и примитивизма в постмодернистской литературной ситуации и лишь с одной из возможных точек зрения. Дальнейшая работа в этом направлении должна объединить усилия филологов и социологов, философов и искусствоведов.

Примечания

¹ *Давыдов Д.М.* Наивная словесность в контексте отечественной литературной ситуации XX в. // III Майминские чтения. Псков. (В печати.)

² Именно поэтому термин *наивная словесность* нам представляется более корректным, нежели *наивная литература*.

³ Об этом см. также: *Давыдов Д.М.* Статус автора в русской рок-культуре // Русская рок-поэзия. Текст и контекст. Вып. 2. Тверь, 1999.

⁴ Более подробно см. указ. соч.

⁵ *Монастырский А.* Предисловие составителя // Словарь терминов Московской Концептуальной Школы. М., 1999. С. 5.

⁶ Словарь терминов Московской Концептуальной Школы. М., 1999. С. 64.

⁷ Соотношение идеологий московского концептуализма и немецкого романтизма требует отдельного рассмотрения и обещает быть чрезвычайно любопытным.

⁸ См. *Лотман Ю.М.* Текст в тексте // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 148—160.

⁹ О категории профессионализма в современной литературе см. наш спор с позицией А.В. Лебедева по этому вопросу: *Давыдов Д.* Примитив и/или примитивизм: некоторые наблюдения за петербургской поэзией 1950—90-х гг. // *Маргинальное искусство.* М., 1999. С. 60.

¹⁰ Это же отмечает и М.Н. Айзенберг: «Новое мышление не рождается, а лишь угадывается в деятельности литераторов и художников. Это подтверждается существованием какого-то стихийного, низового концептуализма — по виду элементарного, но не лишённого внутренней изощренности <...> Понятно, что очень рискованно называть все это концептуализмом, пусть даже низовым. Наверняка большинство анонимных авторов даже не знают значения этого слова. Но без появления литературного концептуализма было бы невозможно увидеть в этих маргинальных фольклорных событиях какие-то общие симптомы тектонических изменений в отношениях между языком и сознанием» (*Айзенберг М.* Взгляд на свободного художника. М., 1997. С. 126—127).

СИМВОЛИЗМ И НАИВНОСТЬ

Первое, что бросается в глаза при сравнении двух эстетических фигур «символизма» и «наивности», — это их подчеркнуто разный рост, как различен рост Дон-Кихота и его неизменного оруженосца. Возвышенно-романтические устремления первого и приземленно-практический нарратив второго. Символизм ищет неба и звезд. Наивность стелется по земле и в песчинке находит смысл. Однако так уж устроен мир, что противоположности очень часто сходятся и то, что было концом, становится началом. Разве в символической фигуре Дон-Кихота нет наивности или в наивной фигуре Санчо Пансы мало символического? Но если в ткани единого произведения Сервантеса такое тождество символизма и наивности естественно и понятно, то в общем пространстве эстетического не все так очевидно.

Как видно, все дело в разных уровнях существования как символизма, так и наивности. Вот как решает эту проблему применительно к символизму А.Н. Уайтхед: «Беглый обзор различных эпох цивилизации обнаруживает большую разницу в их отношении к символизму. Например, в Средние века в Европе символизм как будто преобладал в человеческом восприятии. Архитектура была символической, церемониал был символическим, геральдика была символической. С Реформацией наступила реакция. Человек пытается освободиться от символов как «неосновательных вещей, напрасно придуманных», и концентрируется на своем *прямом понимании первичных факторов* (курсив наш. — В.Ж., З.Ж.), он прокладывает тропинку к пониманию эстетики «наивности». «Однако *такой* символизм, — продолжает Уайтхед, — оказался не жизненным. Он имеет ненужный элемент в своей конституции. Сам факт, что он может быть затребован в одну эпоху и отвергнут в другой, доказывает его поверхностную природу. Существуют более глубокие *типы символизма*, в смысле искусственности, и даже такие, без которых мы не можем обойтись. Язык, письменный или устный, является таким символизмом. Слово есть символ, и его значение составлено из идей, образов и эмоций, которые он вызывает в уме слушателя»¹.

По аналогии с этим можно сказать, что *наивность* — это растворенный в бытии символ, а символ — это сконцентрированный до самовыразительности *наив*. Слово, прежде чем зазвучать,

издает *мычание*. Этот наив бытия еще ищет своей кристаллизации в формах сознания, но, даже найдя ее, он не утрачивает своего значения и сохраняет себя в тканях бессознательного. Эстетика наивного искусства — это и есть воплощенная их форма. Она *созвучна* хайдеггеровскому *молчанию*, как бы случайно зацепившемуся за естество *звука*.

Символизм и наивность соотносятся как духовное и материальное, как мужское и женское. И только в метафизических полярностях они противопоставляют себя друг другу с претензией на абсолют в себе. Но было и другое — культурологическое измерение этой полярности, осознанное в эстетике *русского символизма*, который чем более уходил в свою *интеллигентскую* форму, тем более тосковал по *народному*, порой народническому, содержанию. Блистательный образ этой драмы дает знаменитый роман Андрея Белого «Серебряный голубь».

В его основе — блоковская тема *пропасти* между интеллигенцией и народом. В этом разрыве русской культуры на две культуры, русского народа на два народа заключен драматизм не только эстетический, но и социальный, а равно и религиозный. И один невозможно понять без другого. *Черта* между интеллигенцией и народом (добавим от себя — между ними и властью) многое объясняет в русской истории и культуре. Не случайно А. Блок в своих «Записных книжках» (от 22 декабря 1908 г.) гиперболизирует проблему: «Тем, кто говорит мне: нет черты, нет больше ни интеллигенции, ни народа, — я хочу сказать: вы не признаетесь в этом только потому, что это *слишком страшно*. Если *есть* эта черта... — значит многие осуждены на *гибель*. И черта есть. <...> Мне важнее всего, чтобы в теме моей услышали реальное и страшное «*momento mori*». Хорошо известно, насколько пророческими оказались эти слова и какое отражение они нашли в русской политике и культуре XX в. Но интуиция А. Белого идет еще дальше, за горизонт уже маячившего *советизма*, и различает его неизбежную гибель, идущую вслед за его неизбежным торжеством. Это пророчество заключено в драме Дарьяльского, прошедшего крутами «обаяния» и «соблазна» *наивной* народной души, явленной не только в образе Матрены, но и «голубей». Наив в романе Белого — предмет эстетического и конкретно-символического исследования. Результат его не утешителен для последнего, но он не имеет ничего общего с огульным эстетствующим (эстетически изощренным) отрицанием наива. Напротив, он отдает должное его глубине и основательности, но он предупреждает об опасности увлечения его самодостаточностью.

Как справедливо пишет В.Н. Топоров, «Блок пытается найти здесь шанс спасения для себя, для интеллигенции, открывающей

себе народную веру и восстанавливающей утраченную связь с народом; Белый, напротив, показывает, как именно в подобной же ситуации интеллигент, зашедший слишком далеко на этом пути, обречен на гибель; и далее: Блок — искатель пути, с которым он связывает надежду; Белый же, внутренне переживший этот путь, — отрицатель его, себя от него спасающий ценой жизни своего героя»².

А. Блок и А. Белый по-разному исследуют социокультурное пространство «соблазняющей» наивности народной души, которая нашла свое самобытное выражение в эстетике наивного искусства. Но у наивного искусства есть и свой религиозный, и свой социально-политический прототип (который, обретая государственную форму советизма, разумеется, немало отчуждается от своего первоисточника и даже противостоит ему). Драма наивности и символизма — ключ к русской революции. Она как бы отвечает на вопрос, как возможна была русская революция. И разве русская революция не есть форма социальной наивности, пророченная в русском символизме, не принятая им, но явленная им как эстетическая реальность. Если бы не признание этой *равновзвешенности* символизма и наивности, то содержательный символизм А. Белого перешел бы в формальный символизм В. Хлебникова и там бы почил. Вот почему в эстетике русского символизма мы находим важные подходы к аналитическому выведению родословной эстетики наивности.

Антитеза наивности — изошренность. Наивность находит высоту эстетического звучания в неизощренности, в бегстве от кулис. Она переносит действие с театральных подмостков в поле (С. Есенин), на улицу (революционный эстетизм Вл. Маяковского), «на доски». Хотя опыт С. Кургиняна (и других) показал, что и здесь подчеркнутый (изошренный) эстетизм формы может опередить продуктивный наив содержания. Впрочем, и это лишь доказывает многоуровневость эстетики наивности, истину о ее всепроникающем существовании и лишь в исключительных случаях возможности ее существования, так сказать, в чистом виде собственно *наивного искусства*.

Примечания

¹ Уайтхед А.Н. Символизм, его смысл и воздействие. Томск: Водолей, 1999. С. 7.

² Топоров В.Н. О «блоковском» слое в романе Андрея Белого «Серебряный голубь» // Москва и «Москва» Андрея Белого: Сборник статей. М., 1999. С. 226.

НАИВНЫЕ ХУДОЖНИКИ И НАИВНЫЕ ИСКУССТВОВЕДЫ

Прошлое

Было это всегда. Кто-то, не учась у других, пытался рисовать по собственному разумению продолжительное или непродолжительное время. Обстановка, прямо скажем, тому не способствовала: жесткая стратификация, цеха, касты, брахманы... Но иногда не то чтобы позволялось, а не наказывалось. Степень непрофессиональной самодеятельности была разной: от небольшого рисунка на подручном предмете до очередного крамольного толкования Библии, до новых концепций мироустройства. Все-речь занимались только последними: они объявлялись ересью и по возможности уничтожались. Что и запротоколировано. Иных следов история нам не оставляет: мелкие флуктуации в рамках так называемых «больших нарративов», основных политико-экономико-культурных течений — предмет «обыденной истории», а это направление возникло только полвека назад и соответственно едва успевает справиться с фиксацией непрофессиональных движений хотя бы современности.

Рубеж XIX—XX веков

Начало конца «больших стилей»: в искусстве уходило самозарождение, начинались поиски и волевые конструкции. Ломалась складывавшаяся веками иерархия ценностей. На смену принадлежности к сословиям, кастам, цехам приходила индивидуальность, личный прорыв. «Восстание масс», по Ортеге-и-Гассету, привело к тому, что история стала различать в уличной толпе некоторых отдельных индивидуумов, уже не являющихся дополнением и обрамлением жизни элиты. Судьба и высказывания «бедного Йорика» стала равнозначна судьбе наследника датского престола. Освобождали негров и крепостных, жаждали свободы, равенства и братства. Шахматы превращались в шашки.

Особенно стремительно этот процесс происходил на «про странстве культуры». Тут впервые перестали признавать преимущество прежнего наследства, все эти возможности ферзя, равные только что окончательно отмененному праву английских пэров, переходящему от отца к сыну. Длительное овладение системой приемов, этапность, ранжированность, учеба и тренировка оста-

вались уделом ремесленников — военных, врачей, артистов классического балета. Отходили в прошлое шинели и вицмундиры, человек стремился выйти из ряда, а вслед за ним стали выходить из ряда и события. Прогресс, модернизация вкручивали в набирающую скорость воронку новой жизни казавшиеся незбылемыми патриархальные традиции, могущественные империи, непреложные взгляды. Взгляд из окна поезда, а тем более самолета казался необычным, будущее манило нездешними радостями. Все бывшее казалось безнадежным, мертвым, завершенным, оконченным. Появившийся кинематограф лишней раз подтвердил мелькание событий и смыслов. Медленность наступления будущего душила, казалось, что жить становится все невозможней, люди торопили друг друга, «кляча истории» пустилась вскачь. Бог, как казалось, умер. Вопрос «зачем?» — остался. Муки рождали новых пророков, пытавшихся за недолгую человеческую жизнь успеть объяснить ее. Толстой, Ленин, Федоров, Блаватская, Циолковский... Стремительная смена мод, стилей. Рождение последнего великана, прекрасных триумфальных ворот в мир — Модерна, его чахоточно скоротечное бытие и... осознание необходимости строительства своей калитки. Общество стало очень быстро уставать от однообразия. Художники и критики, отказавшись от наскучившего всем реализма, дискредитированного быстрой простотой фотографии, изобретали новые стили со скоростью курьерского поезда. Появляются шедевры импрессионизма, до сих пор продающиеся на Сотби по самым высоким ценам, но и на них остановиться уже было нельзя, невозможно. Новизна, оригинальность возвысилась до одного из главных достоинств художественных произведений. Замелькали всяческие «измы». И если сначала под них старались подвести какую-то теорию и даже сами верили в нее, как инженер в проект моста, то потом словесный добавок стал формально необходимой пояснительной запиской, без которой твое изобретение выглядит как-то несолидно и, соответственно, хуже продается. А теперь даже запись старой дворовой песни называют проектом.

Стремительная инвентаризация стилей и перебор всяческих сочетаний выявил только одно — их быструю исчерпываемость. Тут и обратили внимание на людей, несомненно, писавших картины, но раньше никак не влиявших на художественный процесс. Это были «маляры», художники-самоучки, никогда не считавшие себя мастерами, и вдруг оказалось, что неангажированность позволяла сохранять им ту искренность переживаний, которая и ценится в искусстве.

Предметом изучения и подражания стали различные росписи на предметах крестьянского обихода, фотографические задники, лубок, вывески... И оказалось, что именно на этом языке хочет

говорить эпоха революции. Вспомним ларионовских солдат и всевозможные «окна РОСТА». А вот победивший в отдельно взятой стране сталинский соцреализм оказался достаточно сухим и скучным. Может быть, потому, что работа советских академиков была хорошо оплачиваемая, заказная, да еще и побороться за заказ надо было.

Наивные художники, или, как их еще называли, «художники святого сердца», имели и такое название, как «художники выходного дня». Ибо по основному роду деятельности они могут быть кем угодно, например, Руссо — таможенником, Канцуров — строителем, а Сизов — оружейником. Есть целая плеяда замечательных старушек от американской Мозес до нашей Беловой, у которых название «бабушка» стало неким знаком доброты и сказочности, вторым именем. Все эти люди рисовали не в ожидании денег, а только потому, что не могли не рисовать. И в этом смысле они были и есть настолько свободны, насколько об этом может мечтать творческий человек.

Но писать для своего удовольствия, не имея профессионального образования, еще не значит быть наивным художником, точно так же, как и выступать на любительской сцене еще не значит быть Артистом. Нужна очень сильная индивидуальность. Причем уникальность такого художественного языка художник не выращивает над обыденностью, а как бы раскапывает под слоями повседневной жизни. Да и вообще, на вопрос «откуда берется индивидуальность?» кроме банального «от Бога» другого ответа пока нет. И если 99% дилетантов, подражая, подражают, то наивный художник, даже пытаясь подражать, творит. Индивидуальность оказывается превыше всего вопреки всему, даже желанию автора. Руссо копировал академиков. Кто помнит этих академиков?

Всякий знает, что изобретать велосипед не стоит. Всякий, кроме истинного наива. Ремесленник не верит, что можно сесть на табуретку, если не знаешь, как ее сделать. Наивный художник верит, что может сделать все. Удивительно, но в технологии живописи, изученной вдоль и поперек, перепробованной в самых изощренных формах (говорят, что живопись умерла, потому что умерла ее технология), наивы, казалось бы, случайно открывают, например, многослойный проклеенный маслом холст с прибитой прямо на него рамкой.

Конечно, признание существования и ценности наивного искусства происходило благодаря не только времени, но и его провозвестникам — художникам и искусствоведам. Вторые воспользовались, первые пытались использовать язык. Появился примитивизм, который всегда вторичен по отношению к наиву, но зато выполняет роль своего рода адаптера, культурного моста

между новым явлением и «интересующейся публикой». Правда, для примитивистов это не столько самоцель, сколько способ самореализации.

С тех пор примитивистов появилось тьмы и тьмы, что еще раз подтверждает значимость самого явления наива. Хочется повторить эту легкость высказывания и непосредственность выбора языка. Стоит побывать на набережной у ЦДХ или в Измайлово, чтобы убедиться: наивные работы пытаются копировать не реже, чем работы самых модных и признанных профессиональных художников. Воспроизводят набор формальных примет: плоскостность изображения, отсутствие перспективы, симметричность композиции, яркие цвета, измененные пропорции. Укладывают на холст всю атрибутику «народной» живописи — печи, половики, горшки, крынки. Продается хорошо. Покупают в основном иностранцы. Стоит недорого, выглядит как сувенир из галатерии.

Советский период

Одной из целей революции была провозглашена всеобщая свобода и необходимость творчества. Создание огромной империи, связанной новой идеологией, в стране, где господствующим стало подростковое сознание, сразу породило множество фетишей и символов. Картины, как в Средневековье, насыщаются множеством знаковых элементов и эмблем: солнце — новая жизнь, серп и молот — союз рабочих и крестьян, геральдика новых республик, отраслей промышленности. Страна снова одевалась в шинель, грудь украшалась значками, гимнастерки — ромбами и нашивками. Эта тенденция проявлялась и в самодеятельной живописи: трактор был важен не столько как обычное сельскохозяйственное орудие, сколько как символ колхозного труда, репродуктор — и признак зажиточности, и голос Бога, Центра («Говорит Москва!»). Детское созидание «маленького мира» проявилось в многочисленных, не имеющих никакого функционального назначения моделях. Моделировались «достижения социализма»: на столах «недоигравших» начальников стояли игрушечные танки, самолетик, паровозы, корабли, по возможности сопровождаемые надписями: лозунгами или техническими характеристиками. В отличие от начала века зооморфная тема вытеснилась технологической. Но потом, к старости, многие самодеятельные авторы будут создавать целые циклы ностальгических работ, детально воспроизводящих все стадии крестьянских работ, оставшихся в сознании с деревенского детства. Характерно появление рамок, насыщенных эмблематикой. Иногда их многодельность и нагруженность семантикой переводили

работу из плоскости чисто живописной в ранг декоративно-прикладного искусства. Вообще самодеятельность с удивительной охотой и последовательностью осваивает новые, более сложные и изощренные пути воспроизведения заведомо известного результата, который рассчитывает таким образом улучшить. Можно даже сказать, что сложился особый жанр — копирование живописных работ другими средствами: вышивка, выпиливание и вырезание, привлечение самых неожиданных материалов — от проволоки до зерен, от соломки до перьев и спичечных головок. И сегодня не прервана традиция вписывать миниатюрные изображения в янтарь, рисовые зерна и т.п. Подростковое сознание коллективно, оно требует массовых зрелищ, в которых должны быть уж если не кровавые поединки, то хотя бы **УДИВИТЕЛЬНЫЕ СОБЫТИЯ**. Конечно, идеально этому соответствовал цирк, но и живопись — получение изображения «из ничего» — тоже была для такого сознания фокусом и поэтому должна была коллективно удивлять — появились «эстрадные номера», в которых художники творили перед публикой, иллюстрируя тексты. Иллюстрирование вообще свойственно самодеятельности. Здесь и стенгазеты со словами, пририсованными каждому персонажу, и различные «молнии» и «боевые листки», и многочисленные иллюстрации собственных литературных произведений (И. Никифоров, И. Селиванов, А. Канцуров).

Самодеятельные художники активно вовлекались в общественную жизнь. Они оформляли наглядную агитацию в цехах, на праздниках, писали афиши и объявления, лозунги и транспаранты. Так буквально понималось служение художника народу. Но утилитаризм этих целей, в тех случаях, когда не становился самодовлеющим, не мешал художественному высказыванию самого автора.

Обучение и обучаемые

Сразу после революции, утверждая всеобщее равенство и продолжая идеи народников, власть решила на практике проводить идею всеобщего образования: люди изначально равны, их успехи зависят от социальных условий, устанавливаемых обществом, и личного усердия. Были образованы Литературный институт, Институт изобразительных искусств (впоследствии Художественный институт им. В.И. Сурикова), где живописи обучались на основе академических приемов и методов и в качестве примеров для подражания использовались работы придворных художников: А. Герасимова, И. Бродского, Б. Иогансона. Что до самодеятельных художников, у которых основным занятием была все-таки не живопись, то для них в 1933 г. был образован

заочный Народный университет искусств при Всероссийском Доме народного творчества. Кроме того, в изостудиях с самостоятельными художниками часто работали признанные профессионалы. Нередко студийцы продолжали обучение в профессиональных ВУЗах или сами становились руководителями кружков. При этом процесс обучения пытались как-то приноровить к очередным указаниям партии. Следует отметить, что если для профессиональных художников постоянная опека была фактором, сдерживающим их самораскрытие, то творчество самостоятельных авторов, изначально направленное на подражание, воспроизведение, копирование значимых для них образцов, не страдало от этого вмешательства государства как признание ценности своей работы. Не имея возможности продавать картины, самостоятельные авторы не были материально зависимы от профессиональной конъюнктуры, заказов и худфондов. Моральное удовлетворение, получаемое от экспонирования их работ, само по себе было наградой. При этом «воздействие государства» было достаточно опосредованным и неназойливым. Главным занятием искусствоведов было выявление самостоятельных художников и собирание работ на очередные тематические выставки. Мировоззрение же авторов формировалось всем комплексом условий жизни, и многочисленные методисты, мотавшиеся по области, едва успевали писать бесконечные отчеты, и вряд ли они могли поспорить за влияние на умы и сердца художников со всей машиной официальной идеологии.

Как и в любом процессе, в развитии самостоятельного творчества при социализме существовали три этапа: подъем, стабилизация и спад. 1930-е годы действительно были временем небывалого энтузиазма. Люди приходили в изокружки каждый день и занимались там по несколько часов. И это после напряженного рабочего дня и при совершенно неразвитом быте.

Эта молодая ярость освоения нового культурного пространства несмотря ни на что продержалась до середины 1950-х гг. с перерывом на войну. В то время не было идеологического кризиса: подавляющее большинство населения верило в идеалы коммунизма, в мощь страны, которая решала, как и по каким законам будет развиваться мир. Идеологическая проблематика, которую решало искусство в XIX в., отошла к вождям ВКП(б), а искусству, в том числе самостоятельному, осталось только правильно отражать задачи, поставленные партией. Люди, задающие лишние вопросы, уничтожались физически. Насколько искренне самостоятельные художники воспроизводили идеалы светлого будущего? И сейчас, по прошествии 15 лет после начала перестройки, треть избирателей голосует за равенство и справед-

ливость в том виде, в котором их представляла на протяжении 70 лет коммунистическая партия. Стремление к равенству заложено в самой природе человека, им проникнуты тысячи текстов, на нем основаны мировые религии. Поэтому нелепо думать, что в 1930-х гг. картины писались неискренне. В конце концов ты мог не работать в рамках объявленной темы конкурса или выставки, да, не был бы участником, и только-то. Это «противление» власти пришло позднее, после войны, и началось оно и развивалось в среде профессиональных художников. Надо понять специфику 1930-х гг., специфику СССР — сакрального места, из которого прорастет цветок мировой революции. Места со своими богами, с раем и тартаром, места, наглухо изолированного от остального, «нечистого» мира. Рисуя портрет руководителя, непрофессиональный художник неким образом приобщался к высшим сферам. Труд без особой надежды на поощрение, скорее, своего рода послание-молитва, чем индивидуалистическое самовыражение. Конечно, при благоприятном исходе могло произойти чудо «взятия на небеса», как Джамбула, или получение некоего оберега от связи с портретируемым, пусть даже условной. Но общение с сакральными силами — занятие, чреватое всяческими опасностями: не дай Бог изобразить не того или не так, возвести хулу на господина. Поэтому пролазы стремились найти более безопасные пути, а большинство писали от чистого сердца, для себя или в дар музею, школе, правлению, клубу.

Есть точка зрения, оправданная пафосом борьбы с большевизмом, что все, что делалось советской системой, было отвратительно и губительно для всего и всех, в том числе и самодеятельных художников. Авторы сами переболели этой болезнью и, к счастью, поняли, что это так же неплодотворно, как и советские поиски эфемерных признаков пролетарской революции то в Древнем Египте, то в средневековых восстаниях. Надо смириться с тем, что нельзя экстраполировать условия одного общественного слоя на обстановку другого, как бы ни хотелось. И до революции 1917 г., и после — при Советской власти, и теперь, при демократах, и в обозримом будущем и в России, и в Европе, и в Америке 90% желающих обучаться рисунку и живописи понимают под этим возможно более точное воспроизведение внешнего вида предмета, созданное по законам реалистического искусства. И этой задаче вполне соответствовали и платные дореволюционные курсы, и сегодняшние многочисленные школы живописи, как бы по-разному они ни назывались — детская художественная школа или академия искусств. Мы действительно были самой читающей страной в мире. И это подтверждают не только тиражи классики, но и вопиющая деградация культуры чтения сегодня. Вдруг выяснилось, что у работающего «по-капи-

талистически» человека нет времени на серьезную литературу, театр, живопись. Постоянное переутомление требует легкого, доступного чтения по пути с работы домой. Подаренное социализмом свободное время, которое постепенно захватывало и время рабочее, что в конце правления Л. Брежнева стало притчей во языцех, давало некое пространство для домашнего философствования — любимого русского занятия. И поэтому появившиеся многочисленные «домашние» художники вполне себя реализовали. Даже сегодня, в условиях полной свободы, подавляющее большинство приходящих на консультации непрофессиональных художников просят «дать им тематику» произведений и самостоятельно создают политически ангажированные вещи. Основная масса самодеятельных художников совершенно искренне транслирует, отражает сиюминутные настроения в обществе. Показательна тематика работ объединения самодеятельных художников «Сверчок», существующего при ГРДНТ: коммунистические идеалы, жертвы сталинских репрессий, страдания при «антинародном режиме Ельцина», православие и т.д. — эти «противоположные по заряду» сюжеты последовательно, мирно и органично проходят «по мере поступления» из средств массовой информации через творчество членов «Сверчка».

Наив же в отличие от армии самодеятельных художников в очень малой степени связан с реальной художественной жизнью. Существовая вне господствующих стилевых течений и методов, не зная зачастую общеупотребительных технологий, не уверенные в своем художественном значении, в своей нужности, без «школы», без заказов, без понимания, но с огромным, неостановимым желанием творить наивные художники создавали свои системы письма, свой авторский стиль. Собственно авторский, а не подражательный дилетантизм присутствовал везде и всегда. Просто к концу XIX в. на кажущемся излете «больших стилей», в период общего кризиса художественных идей вдруг был замечен этот всегда бивший «живой источник». Замечен художниками и критиками, находившимися на острие развития искусства. И тогда и сейчас массового почитателя и зрителя наивное искусство не имеет, оставаясь эстетической услугой узкой группы критиков, коллекционеров и профессиональных художников, черпающих оттуда новые идеи. Несмотря на множество музеев, галерей, выставок, посвященных наиву, массовый зритель научился только терпеть его, как, впрочем, и многое другое, — нравы в эпоху постмодерна стали более толерантны. Вот эта часть искусства, конечно, в 1930—1950-е гг. поддерживаться государством не могла, их или не брали на выставки как неумелых, неподготовленных авторов, или пытались «дотянуть до приемлемого уровня». Но и в этом случае авторам грозило не уничтожение, а

ненахождение, забвение. Несостоятельны упреки в «давлении идеологическими темами». Настоящий наивный художник по своей природе настолько талантлив, что как философский камень перерабатывает любое задание в свое «золото». Замечательные авторы С. Степанов, П. Леонов, А. Дикарская писали на вполне «советские темы» и тем не менее — это гениальные авторские работы. Наивный автор достраивал, восполнял социальные лакуны собственным миростроительством. Это был своего рода эпос, но в масштабе одного человека, который потому мог быть непонятен и не нужен посторонним и адекватно воспринимался только людьми схожей судьбы. Поэтому больше всего наивных художников было среди мигрантов, маргиналов. Одиноким рисовали воспоминания о большой семье, инвалиды — свое детство, где они были здоровы, ветераны — время молодости и подвигов. При этом происходило наложение двух мифов: собственного, индивидуального, связанного с особенностями психики, и коллективного — «идеалов советской власти». Но были люди и вполне реализовавшиеся: педагоги, партийные работники, военные. Для них, потомков крестьян, коммунистическая мечта стала явью, и они воспроизводили свое мироощущение победителей с документальной тщательностью отцов-основателей, стремясь «закрепить» сбывшиеся идеалы. И значительная часть наивных художников любого социального статуса ощущала свою причастность к событиям мировой истории независимо от их места и времени.

1950—1960-е годы

Конец 1950-х гг. стал временем взросления. После тяжелой войны ушла романтика, очевидной стала задача приобретения профессионализма. Увиденная в войну Европа запомнилась культурой быта, культурой созданного предмета, культурой профессионализма. С другой стороны, со стороны властей отпала необходимость в привлечении самодеятельных художников к решению актуальных задач. Важнее стала идеология победившей империи, требовавшая обстоятельности и пышности, а значит, точности и прописанности деталей, выдержанности стиля, чем непрофессионалы похвастаться заведомо не могли. Ориентация на профессионализм к тому же резко сужала актуальные прежде задачи «всестороннего развития личности»: во главу угла ставились специализированные навыки. К этому же времени, особенно после смерти Сталина и разоблачения культа личности, относился тотальный крах коммунистической идеологии. Тогда он еще не стал частью массового сознания и вообще в строгом смысле остался непроговоренным, но былая безоглядная вера в

абсолютную правильность действий вождей и оправданность реальности была утрачена.

Время подталкивало интеллигенцию к выращиванию некоей карманной фиги по отношению к властям, которую стало престижно вытаскивать на свет во время встреч с друзьями. Эти люди, воспитанные на советских идеалах, за редким исключением, не были радикальными оппонентами власти. Мягкая, пафосно-детская фронда была параллельна желанию аффектировать свою жизнь в условиях зарегулированного общества. Субъектом оппозиции по отношению к существующему порядку вещей могло стать любое занятие, не втянутое в этот порядок.

Противопоставление своих действий нормативным установкам — одна из главных формообразующих пружин нарождающейся субкультуры. В ответ на призывы к непрерывным осмысленным усилиям во имя социализма шли в бесполезные с точки зрения власти туристическо-альпинистские походы во имя себя. А обвинения в сибаритстве отменялись самонайденной трудностью преодоления перевалов и перекаатов. Это тогда мы стали самой читающей страной, причем особенно охотно читающей «между строк». Какую гармонию нужного, праведного дела добавляла эта оппозиция к размеренной и спокойной жизни при социализме!

В пику трезвой плановости хотелось фантастики. Интерес к непознанному или малоизвестному нарастал. Особенности воодушевления вызывали темы вечные — история, судьба народа, его фундаментальные, нравственно-религиозные основы. Вошли в моду писатели-«деревенщики». Возник интерес к маргинальным группам и их субкультурам: криминальному миру, зарождавшейся советской богеме, подпольной культуре (кстати, многие истинные художники из числа непризнанных с успехом преподавали в изокружках и студиях). Очень популярны были герои типа шукшинских «чудиков» — тоже своего рода маргиналы. На этом фоне молодое послевоенное поколение, быстро пережив ретроспективную романтику революции — «первых христиан», оказались достаточно циничными прагматиками. Так, в промежутке между дворовым детством и кухонным философствованием, между блатной романтикой и научными утопиями нашлось место и повешенным на стенку лаптям, декларировавшим поиски «корней и истоков». В интерьере престижной для того времени квартиры союз Запада и Востока был наконец осуществлен — модная радиотехника экспонировалась вместе с иконами: первая демонстрировала благосостояние хозяина, вторые — еще и свободу от советской идеологии. К этому постепенно стали добавляться и материальные соображения: дипломаты и западные журналисты

были готовы потратить энную сумму на объекты, не существовавшие для официальной власти, объекты-невидимки.

Был открыт художественный Клондайк. Наряду с вечнотыми Шишкиными и Айвазовскими для внутреннего потребления образовался рынок «современной живописи», «икон и предметов старины». Впрочем, органы, пройдя школу немецких трофеев и шереметьевских контрабандистов, скоро научились оценивать в различных сроках отсидки «изделия из желтого металла» и «творчество древнерусских художников». Но авангард и наив, проходившие под одним определением — «мазня», оставались неучтенными и ненаказуемыми.

Золотой телец

С появлением стоимости появилась и «специфика работы». Отношение к деньгам есть вопрос убеждений каждого, его личная проблема. Мы лишь отметим потрясающий энтузиазм и целеустремленность отдельных личностей, вызванные возможностью появления денежных знаков. Действие этого стимула отрицать бессмысленно. Достаточно пронестись слуху, и предложение, как обычно, уже опережает спрос. Именно поэтому в каждом уважающем себя психиатрическом заведении собрана коллекция, которую стараются реже показывать, — лежат еще не конвертированные в деньги работы, и главное — не продешевить, когда, наконец, появится покупатель. А не было бы слуха, всем им один путь — на помойку.

Начало современным частным и государственным коллекциям наива положено в советские времена, и собирали их одни и те же люди — что-то государству, а что-то и себе. Работая в государственных учреждениях, призванных заниматься народным творчеством, или в журналистике, они принимали в дар или покупали лучшие работы встречавшихся им художников. Они же отбирали работы для государственных закупок и экспонирования на различных выставках, деньги на которые выделяло в то время государство. Естественно, что публикации, репортажи и прочие акции в средствах массовой информации старались делать о «своих» художниках. Поэтому сегодня много лучших работ самых известных авторов находится в частных коллекциях.

Вообще именно их усилиями в стране стали если не понимать, то хотя бы терпеть и не ругать наивное искусство. Их усилиями собраны и хранятся замечательные коллекции, которые независимо от их сегодняшнего статуса в конце концов останутся людям.

Конечно, были и есть недостатки сложившейся модели собирания. Ведь с коммерческой точки зрения выгоднее всего, со-

брав втихую максимальное количество работ, дожидаясь смерти престарелого автора и тогда, будучи монополистом, начать кампанию в СМИ и торговлю по своим ценам. Но авторы живут и пишут новые работы, которые продают за небольшие деньги. Тогда частный галерист заключает с ними договор об эксклюзивной продаже, но художник-то наивный и необязательный, все равно торгует сам и сбивает цены. Можно слышать упреки в корыстолюбии отдельных собирателей. И действительно, где еще можно, купив картину за 20 у.е., продавать ее за несколько тысяч долларов. Но такие разительные цифры встречаются не так часто, а, с другой стороны, «узок круг» и есть вероятность, что художник, оставшись при картине, не получит вообще ничего, а сам шедевр после смерти наследники выбросят за ненадобностью. Говорят, что возможность открыть клад в виде гениального художника, не известного еще никому, а значит, и заработать на нем, привлекает людей хватких и жестких, не всегда любящих предмет собирания. Но привычка берет свое, человек втягивается, и «брак по расчету» перерастает в «брак по любви». Конечно, «не своих» авторов стараются замалчивать, своих продвигать, но талант, появившись, не останется незамеченным, обычно он слишком очевиден, чтобы остаться в безвестности из-за чьего-то игнорирования. Часто, к сожалению, после начала покупок художник начинает делать серии своих наиболее ходовых работ, упрощая художественный язык. Поэтому, как правило, лучшие работы у художника самые ранние, до встречи с будущими ценителями. Да и темы возникающих штампов — райских деревень идиллии или сцен изобилия и т.п. появляются не без подсказок заинтересованных в продаже лиц. Но без такого лица вряд ли публика узнала бы об авторе. Поэтому эти нерадостные метаморфозы можно считать почти неизбежной спецификой сегодняшней ситуации. Дело в том, что повальная нищета общества просто сублимируется в наших героях. И любые деньги, заплаченные за картину, настолько нужны художнику, что продажа, случившись раз, уже не позволяет внутренне относиться к живописи как к хобби. И мы не рискуем осуждать автора за копии, желание продаваться и т.п. — у него сегодня почти нет выбора.

Художники и искусствоведы: симбиоз

Насколько оправдан этот симбиоз? Могут ли одни существовать без других? Художники — наверняка. И чем больше развивается общество, тем больше люди привыкают к плюрализму вкусов и мнений. Летают самодельные самолеты и плавают подводные лодки, построенные на свои деньги в курятнике. По городам

и всея творит множество самоучек, немногие из них создают свой оригинальный художественный язык. Общество не запрещает им этого делать, не карает. И без ценителя-собирателя будут эти люди творить несмотря ни на что. Только, вероятнее всего, знать их будут в ближайшей деревне или райцентре. Искусствовед делает их труд публичным, оборачивает в пелену слов, красиво подает найденные «объекты» обществу. А действительно массовым остается не столь прибыльное и не столь интересное сегодняшним искусствоведам, но качественно более актуальное самодеятельное творчество, отражающее состояние массового сознания своего времени. Конечно, оно «грубее», чем наивное, но массовое — значит всеобъемлющее, обращенное к «маленькому человеку». Массовый зритель любит и чувствует так, как может, без оценок, грубо это или тонко, глубоко или мелко. При наивном художнике искусствовед играет роль мудрого регента при больном ребенке. Постмодернизм является художнику в виде искусствоведа, который произносит формулу равенства. При этом наивный художник не знает, что это не личный подарок искусствоведа, а общее положение нынешней ситуации.

Искусствовед называет «талантливыми» и «замечательными» работы, которые сам автор — наивный художник стеснялся показывать посторонним, работы, обруганные и осмеянные родными. И первая реакция автора — неверие: Обманывает? Шутит? Ведь наивный автор верит, что изображает жизнь как она есть, но видит, что его работы разительно отличаются от того, что они берут себе за образец. И потому он пытается вызнать у специалиста, что же ему нравится-то — какая-то часть, деталь? Цвет? Фигуры? Сюжет? Ему это важно: он пытается понять критерии оценки, чтобы затем воспроизвести признанное хорошим, на самом деле — воспроизвести признание себя как художника. Ведь они так и будут слегка стесняться своего творчества и почти всегда — избегать названий «наивное», «примитивное», в отличие от примитивистов, которые бравировали этими гордыми словами.

Подлинная помощь искусствоведа наивному художнику — помощь в обретении уверенности в себе. Фактически искусствовед оказывается психоаналитиком. Но это и есть его важнейшая функция, самое большое, что он может сделать и для художника, и для искусства в целом. Наивное искусство, как правило, способ самореализации и социализации для людей, не вполне адекватно вписанных в общество. И потому высокая оценка таких работ фактически означает признание ценности индивидуальности автора.

Но нередко наивного художника используют как некий волшебный ящик, откуда извлекаются работы, ценные в координатах профессионального искусства. Художник в таком случае рас-

смачивается не как творческая личность, а как управляемый аппарат.

В любом случае искусствовед для наивного художника выступает в роли полубога, определяющего, что хорошо, что плохо. В этой патерналистской модели арт-критик может «жучить» художника, и тот будет с трепетом внимать ментору.

И здесь искусствовед нередко оказывается наивным — в более широком смысле слова. Он пленен собственными иллюзиями о своей значимости и важности для общества и для данного конкретного наивного художника. Между тем сегодня, в пору, с одной стороны, информационного переполнения, а с другой — погони за новостями, профессиональные исследования, издаваемые тиражом в пару сотен экземпляров, просто тонут в море информации, а открыть и «раскрутить» наивного художника могут СМИ: печать, радио, телевидение, в общем, журналисты — либо в поиске интересных тем, либо с чьей-нибудь подачи: местных властей, самого художника... Да и вообще ситуация толкает искусствоведа из положения авгура, вершителя истин и прорицателя в коробейники — наивная живопись на вывоз, как матрешка, как экстракт русского, так и не ставшая органически необходимой для внутреннего потребителя. В народном же быту преобладает турецкая и китайская «красота». Интересы небольшого среднего класса широки, но не зашкаливают за живопись а ля Дали. Если измерять по западному образцу ценность любой человеческой деятельности в презренном металле, то можно заметить, что большие деньги ушли из этого сектора, несмотря на самые громкие покупки и продажи Сотбис. Одновременно с детронизацией, снижением статуса высокого искусства и признанием равноправия любой художественной деятельности искусствовед превращается в галериста — мелкого лавочника на рынке искусства. Достаточно пойти в ЦДХ, чтобы увидеть многочисленных сидельцев, ориентирующихся на вкусы потребителя, готовых торговать с утра и до ночи, чтобы оплатить аренду и свет. При этом, внутренне считая себя по инерции властителями дум, реально они оказываются «господами оформителями».

Такой менеджер от искусства (в той или иной степени любящий свое дело) — фигура давно актуальная и вполне достойная: эту работу тоже необходимо делать, и делать хорошо. Есть и другая группа искусствоведов, для которых общение с наивом — самостоятельная ценность, стиль жизни и состояние духа независимо от зарплаты, зачастую очень скромной.

Но в любом случае сама профессия искусствоведа как посредника между художником и зрителем предполагает его сиюминутную актуальность. Вряд ли сейчас кто-нибудь, кроме историков искусства, вспомнит о сонме критиков, сопровождавших творче-

ство известных художников. Остается произведение, меняются смыслы вокруг него. Искусствоведение, по сути, является продуктом вторичным и сугубо актуальным.

Современное состояние

С 1970-х гг. профессионалы четко следовали за западными течениями, а массовая самодеятельность — за идеалами массового сознания, стремительно менявшимися в период перестройки. Так, с 1985 г. можно отметить такие сюжетные блоки: «восстановление честного имени» репрессированных «верных ленинцев», ужасы сталинского режима, соц-арт — пародия на недавнюю советскую действительность, примитивистские «посадские» ернические картинки, православие и его атрибутика, мистика и «космическая» живопись, приукрашенные «воспоминания» о дореволюционной России. И, наконец, неувядающие «русские сюжеты»: березки, речушки, тройки, — но уже с церквушками.

Постперестроечная история России характеризуется прежде всего глубоким идеологическим вакуумом, который заполняется нередко асоциальными элементами. Да и само общество оказалось фрагментированным, разорванным, говорящим на разных языках, и эта пропасть, к сожалению, все углубляется. Профессиональное искусство сегодня занято само собой. Непрофессиональное творчество больше не экспонируется на регулярной основе на региональных и российских выставках. Отсутствие обязательной, с четко выдержанной периодичностью Российской выставки непрофессиональных художников приводит к тому, что художник чувствует себя не участником культурной жизни страны, а ремесленником или маргиналом.

Выявление, собирание, сохранение и исследование наивного искусства происходит очень неравномерно. В Москве сосредоточены как основные собрания, так и люди, их изучающие и собирающие. В провинции это делается в основном благодаря личным вкусовым пристрастиям и энтузиазму искусствоведов. В ряде регионов до сих пор отсутствует понимание как самого наивного искусства, так и важности его сохранения. В результате в стране отсутствует единая культурная политика в отношении этого вида искусства. Сегодня исследователи пользуются некоей невербальной договоренностью, и как-то удается понимать друг друга. Что, может быть, даже и хорошо, так как у отдельных собирателей есть вполне понятное большое желание монополизировать «право присвоения звания» наива, чтобы, имея такую «лицензию», торговать произведениями «своих» авторов.

Если мы продолжаем модернистскую практику оценки и разведения искусства на «подлинное» и «неподлинное», «элитарное» и «массовое», «высокохудожественное» и «низкопробное», то было бы логично возродить экспертные советы, на основе их решений создать при художественных музеях отделы наивного искусства, а в Москве — Российский музей наивного искусства, выделить им деньги из казны для закупки произведений наивных художников, создать центры по изучению и пропаганде наивного искусства.

Сейчас, в ситуации провозглашенного постмодерна, модернизм еще сохраняет свои позиции в области оценки искусства, и прежде всего наивного, но в реальной практике он уже фактически потерял актуальность. И эта тенденция нарастает: художественное сообщество, как и общество в целом, дробится на множество равноправных субкультур. На балет ходят балетоманы, на выставки наивного искусства — непрофессиональные художники. Плюс специалисты и случайные зрители.

И любители наивной (или ненаивной) живописи равны любителям сыра «рокфор» или автомобиля «мазда». При этом, скажем, этнографические музеи или собрания старой техники посещаемы больше, чем художественные.

После того как массовая культура обрела статус просто культуры, отбор происходит не по общим основаниям, а по любви, потому что любви — равноправны, и к тому же в ней стали вращаться деньги, несопоставимые с культурой элитарной (контракт какой-нибудь кинодивы или баскетбольной «звезды» сравним с ценами на самые престижные работы импрессионистов), статус музейного объекта приобрело фактически все: от пивных пробок до космической техники, от нижнего белья до «Титаника».

Прежние коллекции переросли свои рамки: множество уже готовых собраний даже не описано, их значительная часть не вмещается в самые развернутые экспозиции и практически неизвестна обществу, а вал новых поступлений все нарастает.

В Средневековье, когда один человек мог охватить все известные данной культуре источники, важны были общие сведения. Теперь на первый план выходят личные предпочтения. При неограниченной информации, но пока ограниченной человеческой жизни особенно ценными становятся частные переживания. А поскольку человек — существо социальное, то такие переживания, как правило, соотносимы с переживаниями современников, сверстников, сослуживцев, людей со схожим опытом или сходными взглядами. Отсюда такая популярность произведений

искусства, лишенных мегаидей, столь свойственных модернизму, но зато фиксирующих множество тонких деталей, часть из которых неизбежно будет узнана читателем/зрителем и воспринята как эхо его собственного опыта. Наивное же искусство — искусство людей с «лица необщим выраженьем», с глубоко индивидуальной психикой, воспринимается тонкими ощущениями, опирающимися на глубокую культурную традицию. И поэтому извне зрителю найти в нем длительный отклик сложно — нет аналогов в собственных переживаниях. Наив для искусствоведа — не повод для длительной рефлексии, наивный художник — не собеседник, не сообщник (от слова общение). Скорее всего наив не станет и эквивалентом народного искусства, как это произошло в Латинской Америке, где расписные автобусы колесят мимо расписных же лавок. Вряд ли наив сможет стать государственной основой для художественной составляющей столь чаемой национальной идеи. Скорее всего художественные предпочтения правящих элит останутся за эклектикой, знакомой с XIX в. и соединяющей ныне все влияния от Византии до США, лишь бы повычурней — гербы, башенки, державные птицы, и лучше — с размахом храма Христа Спасителя.

Публика тоже наивных художников не жалуется: на больших выставках наивного искусства наиболее популярны работы, приближенные к классическим образцам, или многодельные, поражающие размерами, трудозатратами, техникой исполнения. Круг ценителей наива практически не расширяется: если сегодня он привлекает больше внимания, то не столько за счет его понимания, сколько за счет постмодернистской моды на ерничество, моды на игры, в круг которых входит и примитивизм, будь то высокоинтеллектуальный «митьковский» или традиционный ярмарочный. И по-прежнему у наивного искусства остается стабильный, но небольшой сегмент от общего круга «интересующихся живописью»: профессионалы, ценящие свободу художественного языка, коллекционеры, влюбляющиеся в эти работы, галеристы, продающие их, журналисты, пишущие и снимающие «про народ», и, конечно, искусствоведы.

Будущее-1

Однако реально тенденции развития общества и его культуры говорят о другом. Человечество в том виде, в котором мы его знаем сейчас, просуществует не более полустолетия. Не рассматривая подробно детали грядущих моделей общественного устройства, обратим внимание на две глобальные установки, которые и возглавят иерархию общечеловеческих ценностей:

— усовершенствование и изменение системы функционирования организма;

— индивидуальные переживания конкретной личности.

Уже сейчас социальные институты переориентируются на обслуживание этих двух важнейших потребностей, то есть объектом их внимания становится не социальная группа, а отдельный индивидуум. Эти тектонические сдвиги касаются не только культуры, но и политики, и экономики — тема стала центральной, например, на последнем форуме в Давосе (так и была сформулирована — «Новый век: ощущение различий»).

Глубокая трагичность перехода к новому социуму обусловлена прощанием с прежними привычными и понятными моделями. К тому же понятно, что в «светлое будущее» возьмут не всех и не сразу. А новая граница — между перешедшими в новое общество и оставшимися — разорвет социум качественно резче, чем любая прежняя социальная стратификация. В этом антагонизме ни в той, ни в другой группе не останется места для того, что мы называем современной культурой. И произведения художников и искусствоведов будут архивированы в одном общем культурном поле под названием «прошлое человечества». Это и будет, наконец, общее равенство всех амбиций искусствоведов и надежд художников, в том числе и наивных.

**«ПРОСТРАНСТВО МИРА И ПРОСТРАНСТВО
КАРТИНЫ» НАИВНОГО ХУДОЖНИКА**

(К постановке проблемы)

Постмодернистские принципы культуры как широкого и нового художественного направления последних двух десятилетий XX в. привели к ряду важнейших перемен в самых различных областях гуманитарных знаний. Коснулись они и такого феномена, как примитив и наивное искусство¹.

Культурологи считают, что аксиологический сдвиг, т.е. отказ от антично-винкельмановской западноевропейской эстетики, от дидактически-профетических оценок искусства в сторону большей толерантности изменил и закрепил отношение к таким явлениям культуры, которые ранее считались периферийными, малохудожественными. По их мнению, это касается в основном массовой культуры, добавим — примитива, наивного творчества, кича и др. Переход от классического антропоцентрического гуманизма к современному универсальному гуманизму, а это одно из существенных философских отличий постмодернизма, — так считают исследователи культуры, позволил также расширить шкалу понятий так называемого «экологического измерения». Отныне оно охватывает все живое — и человека, и природу, и Космос, и Вселенную. Такой подход утверждает с большей силой плодотворность идей, многообразие, самобытность и равноценность всех граней творческого потенциала человека. Психоанализ в различных его разновидностях, так же как структурализм и «новая критика», в свою очередь внесли свой вклад в проблемы изучения многих явлений, в том числе наивного искусства².

В этой связи, как нам представляется, постмодернистская идеология дает возможность по-новому взглянуть на такую важную сферу, как структура художественного языка, на котором говорят наивные художники. Это не только один из путей к пониманию способов их общения с миром, но, думается, и ключ к раскрытию их «генной информатики», к толкованию самого мифа о наиве.

В настоящей работе автор попытался поставить проблему: отражение картины мира наивными художниками в пространстве картины, — с тем чтобы привлечь к ней внимание исследователей. Почему именно пространственное построение является главным звеном в системе языка живописи? А.В. Бакушинский

писал, что «...основные категории в искусстве изобразительном, пространственном в своей первооснове прежде всего — пространственные и временные отношения... все прочие элементы устанавливаются и соотносятся в пределах этих общих форм художественного выражения, объединяясь и управляясь в конечном порядке одной: пространством и его организацией — плоскостной и глубинной»³.

Действительно, каким бы путем ни пришел художник в искусство и что бы он ни отображал в своих произведениях, он будет отталкиваться от предметно-пространственной формы существования природы, материи и Духа. В основе ее чувственно воспринимаемые измерения (их четыре) и такие свойства, как цвет, свет, благодаря которым глаз воспринимает действительность и «духовный космос». Вот почему понятие «язык живописи» определяется в первую очередь как принцип образования художественной формы на плоскости картины, это как бы «предкомпозиционная» стадия. Расшифровывается «язык живописи» как совокупность изобразительно-выразительных средств, включая прежде всего передачу пространства, перспективу, затем композицию, рисунок, цвет, колорит, светотень, силуэт, трактовку форм, ритм и т.п.

Известно также, что люди, жившие в разные исторические эпохи, не только по-разному мыслили, но и иначе видели мир. Характер их мышления накладывал отпечаток и на художественное видение, поэтому и способы изображения, и отношение к плоскости картины менялись на протяжении длительного развития истории искусства. Принято считать, что различные структурные формы, которыми пользовались наши предшественники, становятся носителями определенной традиции, отражают характер породившего их жизненного уклада, идеологии. В художественной практике также сложилось суждение, что художник строит изображение на основе определенных законов, в противном случае это не искусство, ибо создание и восприятие художественных произведений возможно лишь в рамках «определенных культурно-исторических предпосылок, в русле живой и плодоносной традиции»⁴. Существует точка зрения, будто наивные художники «не признают» законов и правил, игнорируют их, и, более того, в их работах отсутствует «веками накопленная человечеством культура»⁵. Правда, в последние десятилетия подобные суждения звучат все реже, исследователи примитива и наива пришли к выводу, что работам художников «чистого сердца», «воскресного дня», самоучкам присущи устойчивая композиционная схема, знаковая символика, сходство с детским творчеством, неповторимость и самобытность образно-стилевого решения. При этом многие черты и особенности приписываются близостью к фольклору, ранним стадиям примитива. При более тщательном рас-

смотрении работ наивных художников оказывается, что они не тождественны ни фольклору, ни стилистике «ученого» изобразительного искусства, хотя пользуются языком профессиональной живописи. В то же время та самобытность и редкостное своеобразие собственного «языка», которые отличают их работы, не могли возникнуть на пустом месте, вне какой-либо традиции.

Отношения художника с традицией не всегда прочитываются прямо. Искусство — явление предельно сложное, как мы знаем, лишенное прямолинейно-поступательного движения. Это редкостное взаимодействие различных явлений, в том числе и таких, которые, «будучи сохранены внутренней памятью культуры, неожиданно приходят из далекой глубины веков»⁶, оттесняя что-то более близкое и привычное.

В связи с вышесказанным категория глубинности и плоскостности дает возможность осмыслить язык живописного произведения как определенную систему мировоззренческого порядка. Но сегодня неклассическая онтология постмодернистской эстетики, что необычайно важно в отношении наивных художников, позволяет рассматривать субъект как центр, как носителя неких архаических представлений, в творчестве которого языковые структуры занимают место бессознательных. В свою очередь и утверждение экуменистически-безличного понимания искусства «как единого бесконечного текста, созданного совокупным творцом»⁷, помогает преодолеть сложившиеся стереотипы в отношении таких понятий, как «бессознательный эклектизм», «гипертрофированность художественных средств и приемов» и т.п.

Апелляция к языковым системам наивного искусства, в частности к заявленной проблеме пространственности, приоткрывает целую и некогда закрытую область — выявление смысловых и художественных структур, интегрирующих «корпус» теоретических знаний — философских, культурологических, этических, искусствоведческих и др. Наверное, не случайно в выступлениях многих участников настоящей конференции звучал подобно референу тезис: «наивность — это тип мышления», «протестантская аскеза», «взгляд из глубины мистерии», «антипод рефлексии», «способ противостояния виртуальному миру» и мн. др.

В связи с тем, что наивность, наивное трактуется как инобытие природы или сама природа, которая порой «говорит человеческим голосом», возникает вопрос: как же это природное, изначально соотносится с рациональным, разумным в пределах типов пространственного освоения мира на тех или иных исторических этапах развития человечества, на каких витках происходит совпадение нерелекторного с рациональным опытом мировой культуры, и наоборот, когда большое искусство «берет» за основу изначальные смыслообразующие «коды»?

Вопросы эти непростые, как и сама проблема — она охватывает логику исторического процесса, эволюцию искусства и сознания, вопросы мировоззренческого, эстетического, психологического порядка. Принципы теоретического оформления законов геометрии и зрения и многое другое. Вот, наверное, почему так мало работ, в которых исследователи рассматривали бы способы отображения реального мира на плоскости картин профессиональных художников⁸. О творчестве наивных художников говорить не приходится. Пишущие о наивном искусстве оперируют обычно такими «языковыми» признаками, как рисунок, цвет, композиция, избегая характера размещения изображения на плоскости, перспективы.

В настоящей работе автор сделал как бы первый срез в подходе к проблеме пространства мира и картины наивного художника, проанализировав отношения глубинности и плоскостности на примере творчества так называемых «классиков наива» (2-я пол. XX в.) способом «наложения» их работ на главные формы интерпретации пространства на плоскости, которые нашли свое выражение в пластах мировой художественной культуры. Напомним их: это система ортогональных проекций, встречающаяся в настенных росписях Древнего Египта и Ассири-Вавилонии; параллельная перспектива — в живописи средневековых Китая и Японии и стран Востока; обратная перспектива — в иконах и фресках Византии и Древней Руси; прямая — в росписях итальянского Возрождения и европейского искусства XIX—XX вв. В XX столетии произошло контекстуальное осмысление элементов изображения, которые и стали использоваться в «ученом» искусстве весьма произвольно, согласно новым задачам историко-культурного контекста. Существенно подчеркнуть, что творчество наивных художников выражает не осознанную ориентацию на ту или иную систему построения, а врожденную способность их сознания. Они так пишут, так строят изображение не потому, что не обучены, а потому, что так видят мир.

В результате проведенного анализа и сопоставления «перспектив» в работах наивных художников с вышеназванными «мировыми» системами хотелось бы высказать некоторые соображения:

1. При рассмотрении работ наивных художников наш глаз часто теряется в различных версиях истолкования общей картины на предмет выявления пространственного построения. Нередко отдельные перспективные «намёки» как бы противоречат друг другу, перекрывают один другого, нейтрализуются. Более всего это свойственно работам художников, которых нередко называют «самодельными».

2. «Классики наива» в своем творчестве обнаруживают визуальную связь со всеми типами пространственного построения — от самой древней — ортогональной — до замыкающей ее «прямой» (или линейной). Это означает, что в творчестве наивного художника мы можем увидеть черты либо одного типа перспективы (однако они будут просматриваться не во всех его работах и не всегда столь четко), либо нескольких сразу.

3. Рассмотрим работы авторов, которые тяготеют к той или иной системе построения изображения на плоскости картины.

3.1. Ортогональная проекция.

Для этой системы, как отмечают исследователи, характерно «сведение» объекта к статистическому, константному, единому образу. Это может быть геометральный план, профильный чертеж, фризы или пояса изображений и др. В основе лежала ориентация на образы представления, последние «были закованы в строгую форму»⁹. Наиболее четко это прослеживается в образцах древнеегипетского искусства, например изображение сада (роспись из гробницы Аменемхета. XVIII династия). Оно состоит из фризов-поясов с профильными силуэтами деревьев, гротов и пруда в виде квадрата. Язык древнего искусства был предопределен задачей обозначения предметов, уведомлением о событиях и т.п. Но, главное, здесь проявилось единство видимого и известного.

Наивных художников, в творчестве которых встречаются элементы ортогональной проекции — элементы плана, карты, фризовое и профильное расположение отдельных персонажей и предметов, — мы называем обычно «инфантильными», с характерным детским восприятием. В целом это довольно распространенный тип работ, в которых все эти «древние» элементы могут встретиться и в прямой, и обратной, и параллельной перспективах. Однако художников, которые «работают» фризами (их композиции целостны и «незамутнены»), очень немного. Бесспорно, что одно из главных мест принадлежит П. Леонову (российскому наивному художнику, получившему мировое признание).

Фризовость, наличие поясов-изображений, на которых развивается действие, — характерная черта или, точнее, отражение специфики художественного мышления этого художника — нашего современника.

Известно большое количество работ этого автора, причем, как правило, большого формата и во многом похожих одна на другую. Но почти каждое изображение расчленяется по фризам, которые находятся друг над другом. Действие развивается не в глубину, а параллельно картинной плоскости и может продолжаться как вправо, так и влево. Сверху его венчает небо с облаками, а снизу — изображение земли, пола и т.п. Однако художник обрамляет изображения неизменной рамой (то в виде

орнамента, то изображений животных, птиц и т.п.). Центр тяжести всегда на нижнем поле (или втором ярусе, или в центре — «цирке»), что выделено размерами. Предметы, люди, животные живут в мире двух четких измерений. При этом каждый на своем ярусе увиден со своей точки зрения, первый фриз — со своей. Общая позиция нередко вовсе отсутствует. Она фиксируется другими элементами — цветом, ритмом, силуэтами. Большинство изображений людей, предметов, так же как у древних, представлено профилем или в фас, изредка в три четверти оборота. Судя по всему, нашего современника, как и его собрата из прошлого, интересуют выделенные и «обработанные» представлением предметы как единицы определенных смыслов, а не визуально воспринимаемые связи между ними. Действия, которые происходят на поясах-ярусах, подчиняются не столько логике зрительного восприятия, сколько логике смысла, который автор закладывает в свои картины. Это свойство вновь роднит его с древними художниками, понятийная сторона у которых была четко разработана. Роднит и то, что образы выполнены по представлению, умозрению.

Попадание в контекст иной и очень отдаленной эпохи придает его работам неповторимую уникальность. Более того, мы не ощущаем конфликта между трехмерностью изображаемого и двухмерностью изображения. Картины П. Леонова воспринимаются как гармоничное целое, единое во всех своих частях (несмотря на современные детали — автомобили, здания, деревья). Но главное — изображение организуется как декоративное (впрочем, то же можно сказать и о египетских росписях) — здесь и ковровость, и орнаментальность, и ритм, и разнообразие декоративно-подобных деталей.

«Чистая» фризовость встречается не часто, но расположение деталей, изображение людей, домов в виде ритмических полос подобно строчкам вышивки на фоне того или иного пространства — поля, небеса, города — явление, характерное для творчества наивных художников (А. Сизов, С. Степанов, А. Дикарская и др.).

3.2. Параллельная перспектива (аксонометрия) — наследница геометрического плана. Для нее характерна точка зрения на происходящее как бы издалека, из бесконечности. Это — мир не замкнутый, а разомкнутый. Исследователи называют эту перспективу «материнской» по отношению к любой другой перспективе. Подобная перспектива — это определенный тип отношений человека к реальному миру, к природе. Увиденная из «бесконечности», параллельная перспектива стала как бы изобразительным эквивалентом «отстраненности мысли от предметного мира», проповедуемой когда-то философскими учениями древнего

Китай... Основы изобразительного языка, выраженные системой параллельной перспективы как определенный тип пространственного построения мы встречаем и в творчестве отдельных наивных художников. Особенно к ней близки художники Севера (Панков и др.), Дальнего Востока (М. Тебетев), ранние работы Т. Еленок, картины Д. Толчеева, В. Шнайдера, В. Юшкевича, В. Романенкова, Г. Степанова, М. Крамского и многих др. Многие из названных художников, как известно, не рисуют с натуры, но пристально, с любовью вглядываются в нее. Равномасштабность, равнозначимость ближнего и дальнего планов приводит в их работах к фактическому выдвиганию дальнего плана. Он словно возвращается к плоскости картины, отчего пейзаж оказывается и пространственным и плоскостным одновременно. Это — искусство уравнивающее и сочетающее план реальный и идеальный, начала — изобразительное и эмоционально-понятийное. Оно приобретало связность, мотивированную восприятием самой природы и умозрительными представлениями, с большим количеством живых представлений. Во многих работах наивных авторов — наших современников обилие конкретных наблюдений и деталей быта, напоминающих порой поэтические строки или сказания (здесь и ярмарки, и свадьбы, и уборка урожая), отражаются пространственные взаимоотношения предметов. Но в них нет ни малейшей попытки из наблюдения жизни «вывести» законы перспективы. Пространство такой картины было адекватным выражением «пространства» мысленных представлений. При этом сцены и действия существовали как равноправные моменты вечности. Цвет в таких картинах играет роль уплощения предметной формы, создавая ощущение «необъемного объема» и декоративного фактора. Внутреннее родство наивных живописцев с параллельной перспективой бесспорно, оно позволяло им подсознательно проявлять свою творческую индивидуальность, выразить свое отношение к происходящему в мире, к природе, к своей жизни.

3.3. Третья разновидность перспективного построения, которая встречается в работах наивных художников, — это обратная перспектива. Как геометрия зрительного восприятия, она не складывается в систему, поэтому вопрос о ней и по сей день является дискуссионным. Обратная перспектива, пожалуй, самая загадочная, так как она не связана ни с опытом рационального знания, ни с наблюдением целостной картины мира. Не случайно П. Флоренский противопоставлял две перспективы — обратную и прямую, как два типа художественного мышления, как два отношения к жизни — внутреннее и внешнее, как два типа культуры. Обратная перспектива — это свойство «духовного пространства». Формальные признаки, если так можно выразиться, — в разно-

центренности изображения предметов, каждый из которых представлен своей особой точкой зрения. Иначе говоря, она обладает особым центром перспективы, а нередко со своим горизонтом. Обратная перспектива — это множественность точек зрения на предмет, что вызвано динамической позицией зрителя, благодаря чему и совершается трансформация зрительных впечатлений.

Обратная перспектива опять же в своем «чистом» виде — явление, встречаемое не часто в творчестве наивных художников. В качестве примера можно привести картины И. Никифорова («Приехали венчаться», «Свадьба», «Венчание» и др.), работы А. Дикарской («На пароходе») и др.

Рассматривая подобные работы, действительно видишь особое отношение авторов к жизни — оно поистине внутреннее, идущее откуда-то из глубин, какое-то сакральное, отражающее только сущностное. И достигается это за счет разноцентренности изображения людей и предметов, каждый из которых представлен со своей особой точки зрения. Подобная перспектива с ее «опрокинутостью» второго плана на зрителя, с целенаправленным выбором, отбрасыванием несущественного, случайного, поверхностного как нельзя лучше отвечала задачам изображения наивных художников, а точнее, их мироощущению. Она помогала реализоваться их пластической логике уплощенного, однако не абсолютно плоского изображения, а картиной «малой» глубины. Признаки обратной перспективы в творчестве авторов-наивистов очевидны. Они порой в трактовке отдельных предметов, например, стола, стула, бытовых предметов, самого интерьера, как в работах «Грибы» Н. Козырина, рисунках И. Селиванова и многих др. В результате «развертывания» объемной формы, ее «разгибания» и переложения на плоскость достигалось интуитивное суммирование разных аспектов и сторон изображаемого предмета. Отсюда впечатление синтетичности изображений наивных художников, их предельной выразительности, емкости и символичности, в этом сказалась и близость работ отдельных наивных художников к памятникам древнерусского искусства — иконам, миниатюрам, фрескам, показавшим непревзойденные выразительные возможности как искусства ирреального и ассоциативно-символического характера. Подобная общность говорит о единстве некоего «абстрактного» пространства, в котором оказываются наши предки и наши современники. Это касается не только общности в весьма ограниченном отражении эмпирически воспринимаемого и отражаемого пространства, но и относится к пространству в более философском и даже космическом смысле. Может быть, его можно именовать и как «пространство сердца»? (Выражение Н.А. Деминой, которое она употребила в своей книге «Андрей Рублев и художники его круга».)

3.4. Система прямой перспективы. Общеизвестно, что ее появление связывается с эпохой Возрождения. Художники высокого искусства пришли к ней сами, добровольно, так как она отвечала задачам иной, совершенно новой эпохи, утвердившей при этом иную степень свободы личности. В победившей прямой перспективе между категориями глубинности и плоскостности сложились принципиально новые отношения. Отныне картина-зеркало, картина-окно мыслилась как разрез видимого мира. Ее законы отражали объективные пространственные связи, она результат и наблюдения, и определенного расчета.

Наивные художники, в работах которых можно обнаружить «признаки» прямой перспективы, т.е. наличие пространственных планов, фиксирование точки зрения, которая способствует сравнению дальних предметов с ближними, и соответственная передача объемов, светотени, тонально-цветовых отношений пространственных планов, явно тяготеют к искусству жизнеподобия. Таких художников немало, пожалуй, их в количественном отношении больше, чем всех предыдущих. Достаточно поговорить с некоторыми из них, чтобы получить такой ответ: «Я больше всего люблю искусство передвижников, хочу быть художником-реалистом». Конечно, немногие из художников-самоучек реализуют требования прямой перспективы, учатся рисовать с натуры, изучают пространственную среду, работают над композицией. Художник наивного характера и мышления в своих картинах «останавливает» мгновение быстропроходящего времени, ставит его в зависимость со всем миром, уподобляя изображение стоп-кадру, но делает это он опять же по-своему. Схема строгой логики, свойственная прямой перспективе, попросту преобразуется в их работах. А.В. Бакушинский писал, что «иллюзорная» система рождает самую опасную иллюзию, что изображение жизни становится зеркальным подобием, а не выражением определенных мыслей и чувств¹⁰. А.П. Флоренский называл систему прямой перспективы «хищнически-механической». Но многие наивные художники избежали этой опасности, подражая природе, видимому миру, наивный художник по-прежнему ориентируется не на данные зрения, не на видимое, а на умозрение, на представление, на знание об изображаемом предмете, а не сам предмет. В соответствии с этим он остается в сфере плоскости и красок как средства утверждения этой плоскости, хотя внутренне он ратует за «реальное» объемное изображение, за рельефность своей картины, за ее наполненность светом.

В итоге, рассматривая работы наивных художников, выполненные как бы в прямой перспективе, — перед нами главным образом сцены с кулисным построением, с развернутым рассказом о происходящем, с глубиной пространства, расстановкой

аксессуаров, описанием действия, состоянием персонажей. Но «окно в мир» оказывается на редкость занимательным — здесь все вольготно и театрально. Предметы хотя и приобрели некую вещественность, но их материальность не ощутима. За счет неправильностей в рисунке, элементов разных перспектив, «пересчета» деталей, ритмической организации, звучной красочности подобные изображения опять же приобретают некую метафоричность, иной подтекст.

К прямой перспективе, очевидно, можно отнести и такие изображения, действие которых происходит просто на прочерченной линии и где первый план подразумевается. В качестве примера можно привести известную работу Т. Еленок «Чаепитие». Линия здесь символизирует то ли край комнаты, где собрались персонажи, то ли горизонт, который отделяет все происходящее от пространства, заполненного условным фоном. На нем четко проецируются фигуры участников чайной церемонии, их уплощенные красочные силуэты и детали — узорный самовар, чашки, абрис стола и стульев. На наличие линейной перспективы указывает лежащий на первом плане, своего рода авансцене, цветной половик, полосы которого направлены в разные стороны, и на нем сидит традиционный персонаж — домашний кот. Невероятно то, что ноги персонажей стоят на полу комнаты на первом плане, а ножки стола и стульев чуть дальше — лежат как бы на линии горизонта. Но это не противоречит общему настроению веселого действия, представленному очень красочно, декоративно и условно. Растущие по сторонам сцены фантастические цветы довершают общую картину.

Особую группу наивных художников составляют так называемые «экстраверты» (так их именуют некоторые исследователи). В их числе можно назвать имена Е. Волковой, К. Медведевой, О. Лактионовой и др. Подготавливая свой холст к работе, К. Медведева рассказывала: «Лики... Пошли лица, лица... Какая-то драма происходит, а что — я не знаю...»¹¹ А Е. Волкова так объясняет: «Предметы сразу просятся на полотно, уже готовые в цвете и в форме... они живые и шевелятся»¹². Многие изображения размещаются в центре картины, заполняя собой почти все пространство, всю плоскость. Это один из излюбленных приемов.

Итак, создается впечатление, что наивные художники — наши современники — мыслят в тех же пространственных категориях, что и наши предки. Но если у «ученых» художников перспектива отвечает запросам мировоззренческого характера, то в творчестве наивных картина обладает собственной «геометрией».

Чем же можно объяснить «попадание» наивных художников в ту или иную пространственную систему, в то далекое, что было

детством и юностью человечества? В наше время, когда рациональное познание давно обособилось от эмоционального, расчет — от переживания, можно только строить предположения о взаимосвязи и соотношениях «видимого», «знаемого», идеала и реальности, должного и сущего, разума и чувства. Спиноза в XVII столетии заметил: «Люди судят о вещах сообразно с устройством своего мозга и охотнее фантазируют о них, чем познают»¹³. Но так ли уж прав философ? Рациональное познание все более обособляется от эмоционального переживания, что, как мы видим, приводит к дисгармонии, царящей в нашей действительности.

В свое время А.В. Бакушинский высказал предположение о стадийном развитии художественного сознания человека (Человек проходит в своем развитии те же стадии, что и мировая культура, — от ортогональной проекции до прямой перспективы. Детство его и юность совпадают с ранними эпохами, позднее он овладевает линейной перспективой или отказывается от нее вовсе, но уже осознанно)¹⁴. Возможно, что и наивный художник, подобно ребенку, проходит в своем творчестве эти стадии?! Но все же наивность художника и наивность ребенка не одно и то же. У первого господствует все сразу — «должное» и «сущее», все то, что не поддается просто непосредственному зрению и как бы прячущееся за «видимым» и «кажущимся». У последнего — все на виду.

Сегодня можно с уверенностью сказать только одно, что через пространство мира и плоскость картины приоткрывается скрытая природа наивного искусства, его культуротворческая сила. Она не столько в способности познавать и отражать, сколько создавать иную, небывалую реальность существования человеческого Духа. Уже сейчас в отношениях к плоскости выявляет себя символическое мышление наивного художника, идущее от его представлений, умонастроений и мирозерцания точно так же, как декоративно-орнаментальная, плоскостная стихия остается почти неизменной во всех структурах. Таков и принцип «соответствий» между далекими и близкими предметами (духовными, материальными) как воплощение некоей трансцендентной взаимосвязи явлений.

Может быть, за всем этим в творчестве наивных художников, работающих на «бессознательном» уровне, открывающих в себе мифологическое, архетипическое как божественный дар, есть некая предопределенность свыше, зов к другому, бесконечному, неведомому и забытому восприятию мира?

Примечания

¹ Примитив и наивное искусство — понятия, близкие друг другу по смыслу, тем не менее они различаются. В научной литературе термин «примитив», «примитивный» используется в двух значениях — расширительном и конкретно-историческом. «Примитивным в первом значении называют всякое (в том числе художественное) сознание, в рамках которого мир и человек едины. Примитив — значит первоначальный. Под примитивом во втором значении понимают творчество мастеров, не прошедших профессиональной выучки академического толка, однако вовлеченных в художественный процесс. Наивное искусство является специфической разновидностью примитива, возникшего в рамках художественной культуры XX в. Сохранив основные родовые черты «классического» примитива, оно обладает рядом своих специфических свойств. (Примитив в России XVIII—XX столетий // Наука о культуре: итоги и перспективы. Научно-информационный сборник. Вып. 1. М., 1996. С. 3).

² Культурология. XX век. Словарь. СПб., 1997. С. 350.

³ Бакушинский А.В. Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства // Бакушинский А.В. Избранные искусствоведческие труды. М., 1981. С. 17.

⁴ Сотаров М. Функциональный анализ искусства // Искусство. 1968. № 6. С. 69.

⁵ Чубарев А. Если вы любите писать // Сельская новь. 1972. № 5. С. 36.

⁶ Каменский А. Истоки стиля Пиросмани // ДИ СССР. 1981. № 3. С. 22.

⁷ Культурология. XX век. Словарь. СПб., 1997. С. 351.

⁸ См.: Флоренский П.А. Обратная перспектива // Труды по знаковым системам. Вып. 3. Тарту, 1967; Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. М., 1977; Раушенбах Б. Пространственные построения древнерусской живописи. М., 1975; Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины. М., 1983; и др.

⁹ Мочалов Л.В. Указ. соч. С. 43.

¹⁰ Бакушинский А.В. Указ. соч. С. 21.

¹¹ Цит. по: Помещиков В. Мифологические мотивы в наивном искусстве // Примитив в изобразительном искусстве. М., 1994. С. 41.

¹² Цит. по: Крылова З. Типология наивного искусства // Примитив наивного искусства. М., 1994. С. 33.

¹³ Цит. по: Мочалов Л.В. Указ. соч. С. 122.

¹⁴ Бакушинский А.В. Указ. соч.

НАИВНОЕ ИСКУССТВО В ЯПОНИИ

Объяснить феномен японского наивного искусства весьма сложно. Несмотря на то что существует большое количество исследований в области наивной живописи в Европе и Америке, которые не проводились в самой Японии, до сих пор не совсем ясно, где наивная живопись существовала еще.

Для объяснения этого факта есть две причины. Первая из них заключается в том, что западное и японское искусство имеют в своей основе совершенно разные традиции. Как концепция наивная живопись уходит корнями в традицию западного искусства, и весьма трудно представить, что появление японской наивной живописи основывалось на традиции, отличной от западной. Вторая причина также связана с этим вопросом. При изучении японского искусства никто не обращал внимания на достижения в области наивной живописи. Можно даже сказать, что исследователи японского искусства никогда не анализировали японскую наивную живопись с этой точки зрения. Фольклорное искусство в Японии с большим трудом можно включить в область наивного искусства; изысканное по исполнению, полностью профессиональное по технике, оно не подходит к данной категории. И это только некоторые аспекты сложностей, возникающих при обсуждении наивного искусства в Японии.

Для того чтобы наивная живопись как искусство увидела свет, она должна была иметь в своей основе реализм, что мы и видим на примере Западной Европы. Во всем мире наивная живопись не могла появиться без обращения к традициям реализма, целью которого является отображение реально существующих объектов. Не имея базы академической эстетики и технических приемов реалистического изображения, которые развивались со времен Ренессанса, находящаяся на противоположном от академизма полюсе наивная живопись никогда не смогла бы появиться. Наивная живопись, таким образом, может считаться «ребенком» западного реализма, совершенно непохожим на свою «мать». В Японии, где традиции западного реализма не были развиты, условия для появления наивной живописи были очень неблагоприятны.

Можно сказать, что, к удивлению многих людей, японская жанровая живопись «Укиёе» являлась наивной живописью в Японии. Однако, если посмотреть на эту живопись с несколько иной

точки зрения, можно сказать, что она только имеет сходные черты с наивной живописью. Такими чертами можно назвать письмо без света и тени, отсутствие цветовой гаммы. Технические приемы живописи «Укиёе», которые сводят предметы к тонким черным линиям и плоским цветам, далеки от западной эстетики реализма. На взгляд французских импрессионистов, репродукции «Укиёе» выглядели как образцы примитивного искусства с маленького острова, расположенного на Дальнем Востоке. Очарование наивности было открыто западными эстетиками-традиционалистами, но также можно сказать, что живопись «Укиёе» как вид наивного искусства была открыта ими случайно. Если мы придерживаемся этой точки зрения, то образцы живописи «Укиёе» могут считаться прототипом оригинальной наивной живописи в Японии.

Однако нам следует обратить внимание на появление в середине XVIII в. вида живописи, сходной по стилю с наивной живописью в Европе и Америке. Первопроходцем следует считать вид рельефной живописи «Укиё». Термин «Укиё» означает такой вид живописи, который использовался при украшении улицы или интерьера дома, основанный на законах перспективы, заимствованной у художников Запада. Это название объясняется возникновением своеобразного эффекта, когда здания и скульптуры кажутся объемными. Многие образцы живописи «Укиё» сохранились до наших дней — это работы Окио Маруямы, художника из Киото (1733—1795), Масанобу Окумура, художника стиля «Укиёе» (1686—1764), и др. Работы в этом стиле вызывают ощущение того, что на них смотришь через особое оптическое устройство, и они остаются популярными и в наши дни. Хотя художники были профессионалами в области создания таких своеобразных изображений, у них отсутствовало цельное представление основ западного реализма и их работы оставались незрелыми.

Следующее появление целой серии рисунков связано с ранним этапом живописи, когда стало заметным влияние Запада. В то время единственным «окном», через которое Япония могла взглянуть на Европу, была Голландия, так как Япония имела деловые отношения только с этой страной. Большинство японских художников, приехавших в Голландию познакомиться с западным реализмом, испытывали определенный шок. Они были поражены, обнаружив, что предметы в картинах выглядели совершенно реалистично и напоминали существующие в реальности объекты. Такие западные картины, с игрой света и тени, цветовыми переходами, казались выполненными в трехмерном изображении и представляли реальные объекты. В то время когда французские импрессионисты открывали для себя японскую живопись, которая представляла собой явление, противоположное

реализму, западный реализм оказал неизгладимое впечатление на японских художников, которые начали стараться работать в этом ключе. Кекан Шибя (1738—1818), Шосан Сатаке (1748—1785), Наотакэ Онода (1748—1780), Денсен Аода (1748—1822) и др. считаются типичными представителями этого направления. К сожалению, их работы не смогли приблизиться к уровню западной живописи и остались упрощенными и незрелыми, поскольку японские художники не изучали на практике эстетику и технику западного реализма. Их работы близки по стилю к наивной живописи Европы и Америки. Если мы назовем их наивными художниками, то можно сказать, что наивная живопись пришла в Японию во 2-й пол. XVIII в. Однако, если мы не примем во внимание тот факт, что все эти художники принадлежали к школе Кано, мы можем прийти к неправильному выводу. К примеру, Кекан был в то же время выдающимся художником изображений «Укиёе». Важным фактором является то, что эти художники начали работать в стиле наивной живописи сразу же после знакомства с западным реализмом. В истории японского искусства их работы были названы «картинами раннего этапа влияния западноевропейского стиля». Они отличались от полотен настоящего западного стиля до 2-й пол. XIX в., но их никогда не рассматривали с точки зрения их принадлежности к наивной живописи.

После этого европейский реализм постепенно впитывался школой Кано, и появилось движение художников, которые целенаправленно вводили западноевропейскую манеру живописи в Японии. К сер. XIX в. на сцену художников вышел Юичи Такахаша (1828—1894). В Иокогаме он изучал приемы письма маслом у Шарля Виргмана в «London Illustrated News» и затем у Антонио Фонтанеси, итальянского художника, посетившего Японию по приглашению японского правительства, и написал бесчисленное количество работ маслом. Однако так как Такахаша не был в полном смысле этого слова знатоком эстетики и приемов реализма, многие из его работ по стилю напоминают произведения наивной живописи. Во 2-й пол. XIX в., кроме Такахаша, такие художники, как Хорю Гозейда (1826—1897), Сеюи Токонами (1824—1897), Шозабуро Иокохама (1834—1884), иногда писали портреты и пейзажи маслом в такой же неотточенной манере. Поскольку в то время, когда европейский реализм начал влиять на японскую живопись, традиции письма маслом в Японии не было, японские художники столкнулись с целым рядом трудностей, как это можно понять из грубого стиля, наивной манеры письма, которые присутствовали в их работах. В кон. XIX и нач. XX в. многие японские живописцы из числа тех, кто обучался в Европе, развили активную деятельность в

мире искусства. В токийской Академии искусств на отделении западной живописи, основанном в 1896 г., стали предлагать образование, основанное на базе западного реализма. С этой точки зрения следует отметить, что, хотя под влиянием западного искусства академизм начал свое развитие в японской живописи, в самом процессе поглощения западного реализма произошли некоторые отклонения, и японский реализм приобрел свои собственные черты. Для окончательного утверждения японского академизма потребовалось довольно много времени, что явилось причиной отсутствия определенных условий для рождения наивной живописи в буквальном смысле этого слова. В это время японское искусство достигло ступени, близкой уровню развития наивного искусства на Западе, несмотря на то что условия были все еще незрелыми для рождения подлинной японской наивной живописи.

Настоящий интерес к наивной живописи в Японии появился только после Второй мировой войны. Западный реализм уже был в это время сформировавшимся направлением, хотя и несколько отличался от первоначальной модели. В этой ситуации мощным стимулом к появлению наивной живописи явились отклики прессы, которые представили и популяризовали наивную живопись француза Анри Руссо, американки Грендмы Мозес и др. Кроме того, следует учитывать еще одну причину: Киюши Ямашита (1922—1971) привлек всеобщее внимание и завоевал огромную популярность как наивный художник. Несмотря на то что он был умственно неполноценным, ему удалось пробудить интерес публики к наивной живописи. Тогда как абстрактная живопись была разменной монетой в мире искусства после войны и не была принята японцами в целом, общественность всем сердцем приветствовала стиль работ Ямашиты с их сиюминутной зарисовкой предметов.

Одновременно с этим феноменом в 60-х и 70-х гг. японские средства массовой информации опубликовали большое число цветных рисунков в стиле наивной живописи, которые распространились по всей стране, что еще более увеличило популярность наивной живописи. Воскресное издание крупнейшей японской газеты «Асахи симбун» публиковало рисунки Джиро Такидайры (1921) каждую неделю, в то время как еженедельный журнал «Синчо» печатал работы Рокуро Таниючи на обложке каждого номера. Так как оба издания были широко распространены, наивная живопись завоевала популярность именно этим путем. Работы этих художников, Такидайры и Таниючи, с их свежей и жизнерадостной поэтической сентиментальностью, распространившись по всей стране, дали импульс к расцвету наивной живописи.

Рисунки для детей получили в Японии название «Дога». Критикуемые за незрелый и упрощенный стиль, их часто принимали за произведения наивного искусства. Но жанр «Дога» является видом наивной живописи, сделанной намеренно, так что вполне правомерно назвать этот жанр «квазинаивным». Работы Такидайры и Таниючи, отмеченные теми же самыми чертами, зачастую так и называли. Тэйджи Харада, до сих пор рисующий для воскресного издания «Асахи симбун», также может считаться квазинаивистом наряду со многими художниками, иллюстрирующими книги для детей. Их стиль направлен на детскую спонтанность рисунка, он может быть назван жанром, представляющим слияние «детского» стиля и наивной живописи.

Этот жанр квазинаивной живописи замыкают работы Сумы Марики (1875—1956) и проживающей в Нью-Йорке Мины Клейн, творчество которых тоже может быть отнесено к ортодоксальной и подлинной наивности. Эти женщины пришли к искусству в поздний период своей жизни. Обе они создали в своих работах восхитительные образы, используя светлые тона. Принимая во внимание то, что они не изучали академическую технику, их работы являются выражением подлинной наивности. Темой их работ являются автобиографические истории и фантастические сцены, что окончательно относит их к числу художников наивной живописи. Эти две женщины, создающие свои работы независимо друг от друга, удаляются от основного течения японского искусства, являются настоящими спонтанными наивными художниками, сопоставимыми с наивными фольклорными артистами Европы и Америки.

Таким образом, в Японии, где не было традиции реализма в прошлом, настоящая спонтанная наивная живопись вступила в зрелую пору только после Второй мировой войны. По сравнению с историей наивного искусства в Европе и Америке это может показаться удивительным феноменом. Но если мы признаем тот факт, что структура культуры в Японии в настоящее время приближается к западной, становится понятным рост количества художников, работающих в наивном стиле, хотя их число и меньше, чем на Западе.

Япония, подобно западным странам, вступила в настоящее время в фазу общественного развития, где все искусственно организовано. Находясь в такой окружающей среде, люди тоскуют по возвращению к своей природной сути, своему сознанию, находящемуся за пределами пространства и времени. Эта форма сознания выражает себя посредством наивной живописи, что впоследствии может иметь важное значение. Далекая от жестко регламентированного формального искусства или высоколового и сложного для понимания модернизма, наивная живопись глубоко

проникает в сознание людей. Даже тогда, когда она квазинаивна, она не утрачивает своего значения. В заключение следует сказать, что у наивного искусства в Японии есть большое будущее¹.

Примечание

¹ См. о наивном искусстве Японии: *Yukio Yashiro*. Two thousand Years of Japanese Art. 1958; Pelican History of Art series; Japanese Art. Collers's Encyclopedia; USA. Vol. 13; *Sumio Kuwabara*. Naive Art in Japan // World Enciclopedia of Naive Art. 1985; L'art Japonais // Encyclopedie Francaise. Larousse. Vol. 11.

НАИВНЫЙ ТАНЕЦ

Танец увековечил движение. Движение, в котором пластика и ритм человеческого тела ведут «диалог» с миром. С миром, ждущим наивного откровения телесной выразительности через танцевальный жест.

Вся человеческая история эволюционирует как воплощение гротескно-агрессивного и наивно-личного танца жизни. Агрессия в форме гротеска есть страх, изгоняемый из глубин подсознания. Подсознания, где рождение эмоций находит выход. Выход в лабиринты магии всепоглощающего движения. Движения телесно-непорочного танца.

Танец, по существу, всегда безгрешен, а значит, у своих истоков — наивен. Отсутствие греха есть близость к первозданности природы, неподкупность которой сродни чистоте нравственных поисков еще только примеряющему к себе правила игры наивного человека. Игры, которую он категорически не принимает. Он «прячется» от нее и далее полностью освобождается в динамике спонтанного, лишённого какой-либо программы танца. Танца, в котором преобладают акценты подсознания, «рвущегося» к высотам духа. Танца, наивные проявления которого выступают манифестацией искренности телесного бытия.

Спонтанный танец по характеру наивен. Фактически можно утверждать, что наивная хореография спонтанна по содержанию. Такое взаимопроникновение спонтанного и наивного начал в примитивном танце есть одно из необходимых условий генезиса хореографии как первичного жанра искусства. «Искусство пляски древнее всех видов искусств, — писал в начале XX столетия известнейший историк балета Николай Вашкевич, — потому что первоисточник пляски есть жест, а жест есть самый простой, а потому и первый способ, которым воспользовался перворожденный человек для выражения своих душевных и физических переживаний»!

Наивность воскрешает природность жизни. Она, как живительные потоки эмоций, удивляет своим естественным совершенством. Совершенством, раскрывающимся в пластике примитивных, идущих из «недр» чувств движений. Движений, таящих музыку печали и свежесть Млечного пути. Пути, где наивным кажется рассвет в своей незавершенной дали. Там, где дороги времени играют с жемчужным взором плачущей луны. Луны, чья

беспредельность ускользает от повседневной суеты. Той суеты, в которой только детство есть колыбель наивности земной. Лишь там на миг мы можем опереться на «плечи» Вечности мирской. Вдруг неожиданно, наивно, пытаясь время обогнать,

Стремимся в Вечности увидеть
Движений изначальных ход.
Но жеста власть и ритм усилить
В ней не способен даже Бог.

Наивный жест — ваянье тела,
Где спит безмолвно танец сна.
Я так безудержно хотела
Узнать, когда придет весна.

Она есть символ потаенный
Наивной радости без слез.
Спешу с душою окрыленной
Поймать реальность томных грез.

Тех грез, дарующих наивность
Познания жизни круговерть.
Во мне — былая первобытность
Талант взрастила, танца ветвь.

Вдруг в действе танца примитивном
Проснулась древность прошлых лет.
Крамолы телесной не видно.
Мы зрим наивности лишь след.

В понятие «примитивный танец» автор данной работы вкладывает определенный смысл — смысл изначального, архаически наполненного ритмизованного движения, осуществляемого посредством жесто-рифмованного, нестилизованного пластического языка. В архаичности примитивного танца заложена символика наивного мифа, телесно-модифицируемого в жестах древней пластики. Пластики как одного из важнейших выразительных средств танцевальных движений. Движений, берущих свое начало в динамике рождения человека.

Рождение человека «голосом» природы предвещало изначальность танца как первой формы постижения реальности и ее образного моделирования с помощью художественных движений, подчиненных ритму самой жизни. «Танцы... по историческим данным, есть искусство старейшее перед другими и, как надо полагать, родившееся вместе с человеком. Это можно вывести из того, что человеку при его появлении на свет даны движения телом, которые... служат указателем того, что в человеке течет жизнь; из этих-то движений и составлялись танцы»². Осталось нам сейчас признать, что танца сила бесконечна. «Царем в искусстве восседать!» — замолвил танец сей словечко.

В древнейших плясках — стать наива.
В нем зов единственный — «Поверь!»

Канву находим примитива

И в современности теперь.

Наив соединяет веки

Культуры в ликах красоты.

Он в танце как творенья эхо,

Загадка чуда простоты.

В нем прозы жизни нет и тени,

А непосредственности — даль.

В тонах прозрачной акварели

В наиве — радуги печаль.

Тело человека создано для движения. Движения, требующего телесного мажорно-минорного пространства. В наивном, непрофессиональном танце движение приобретает формы искренней изысканности тела, пластика которого наиболее созвучная девственным, нетронутым «островам» мироздания. Мироздания, влекомого «дыханием» опять же нарождающейся «пляски» хаоса. Хаоса, в котором проявляющиеся упорядоченные структуры реальности образуются в результате воздействия человеческого сознания. Сознания, энергия которого актуализируется в поле примитивного танца.

Танец и движение присущи Вселенной. Примитивный танец всегда есть микрокосмос движения Вселенной, отражение динамики макросфер. В силу этого исполнитель сам «плетет» канву собой прочувствованного сюжета выразительно-действенной пластики. Здесь отсутствуют каноны и традиции академической хореографии. Сознание примитивного танцовщика воссоздает ушедший, архаичный «день» прошлого. Прошлого, в котором ритуальные действия индивида были наделены особой значимостью. Значимостью священного танца.

Если мы говорим о прошлом, то вспоминаем о детстве, с наивностью которого не хотим прощаться. Детство — то время, где все события священны. Священным оказался и «детский» этап в истории культуры, связанный с языческим временем. Человечество долго противилось его искоренению, не желая принимать новую религию — христианство.

Человеческая природа уже изначально наивна хотя бы потому, что с детством и в детстве мы получаем свободу, неподвластную запретам. Язычество эту независимость «оберегало», а значит, хранило свою «порочную» наивность. Язычество в истории человеческой культуры «расписалось» детским «почерком» примитивного искусства.

В примитивной языческой культуре царил танец. Танец, исполненный духом наивного сознания. Примитивное мышление древних наиболее красноречиво заявляло о себе в магических ритуальных плясках. «Танец, — отмечал автор системы обучения

«энергетическому» танцу Тед Эндрюс, — одна из самых действенных форм магического ритуала, пробуждающая и активизирующая тонкие энергии. Подлинный священный танец — средство сосредоточения сознания и управления им с помощью физических упражнений. Внешнее проявление внутреннего духа»³.

Магический танец архаичных людей с его энергией жизни пробуждает в нас ребенка. Ребенка, с наивностью смотрящего на мир, доверяющего ему. Детство одновременно не защищено и в то же время сильно мотивировано к познанию жизни. К познанию, векторы которого преломляются через призму движения. Движения безгрешного ребенка, который «живет» внутри нас. Этот ребенок «внутри нас» помогает улавливать блики наивности во всей преходяще-убегающей жизни. Жизни, где «голос» танца «озвучивает» ее потоки.

Потоки естественной жизни можно усмотреть в природных очертаниях камней, ландшафтов, гор, рек. Природная форма характерна и для первобытного танца, таящего в себе палитру примитивных жестов. Примитивных не по причине их упрощенности, а по способу воспроизведения архетипических ритмов пракультуры. Пракультуры, свернутой в качестве модели в наивно-мифическом мышлении древних.

Данная модель разворачивается и опредмечивается в другом жанре прайскуства — скульптуре. Скульптуре, пространственные формы которой фиксируют движение, выходящее за пределы статики предметной ограниченности материала.

Скульптура древних есть завершенность пластики в камне. Камне, «говорящем» на символическом языке откровения. Известно, что для Иакова (из Ветхого завета) камень был составной частью откровения. Он был посредником между ним и Богом. Наивысшей степени откровение достигает в пространстве наивного танца. Танца, «поймавшего» Вечность. Вечность, «схватившую» дух Времени.

Дух древних пересекается с современностью, преобразуясь как в хореографии модерна, так и в скульптурных произведениях, в которых «спит» душа подсознания. «С очень ранних времен люди пытались выразить то, что считали душой или духом камня, придавая ему определенную форму. Во многих случаях эта форма более или менее точно повторяла человеческие черты. Придание камню черт живых существ следует понимать как процелирование на него подсознания того или иного человека. Первобытная тенденция придавать камню лишь намек на человеческую фигуру, сохраняя большую часть его природной формы, наблюдается и в современной скульптуре. Многие скульпторы стремятся добиться такого результата, чтобы камень «заговорил», то есть чтобы его форма это сделала сама за себя»⁴.

Скульптура — это жест в камне, «спрятанный» движение. Эволюция скульптуры есть отражение наивных представлений художника о природе духовной «плоти» через ряд столетий. Динамика же танца зависит от характера жеста, мелодики ритма. Между хореографией и скульптурой существует связь. Как заметил видный теоретик балетного искусства начала XX в. Андрей Левинсон, размышляя о тенденциях развития античной культуры: «Античная скульптура — это застывшая хореография». И он оказался прав.

Наивность танца хранима в камне. В произведениях каменных и телесных ваяний сокрыта одна из важнейших человеческих эмоций — радость. Та радость, к которой стремится каждый художник-примитивист, созидаящий не то, что он видит, а то, что знает и чувствует.

Танец, в сущности, родился как непосредственная потребность в движении, вызванная эмоциями, главным образом радостью. Радость, открытость миру — один из обязательных признаков наивного искусства. Исполнитель наивного танца должен быть яркой индивидуальностью, творящий «свой» мир, избегая канонов.

Радость исключает обыденность. Если человек и ввергнут в «пляску» повседневности, то, испытывая потребность в красоте, находит пути к ее постижению. Одним из таких «красноречивых» путей и является Его Величество Танец. «Танец в жизни людей всегда возникал и возникает как явление исключительное — на празднике, в ритуале или на балу, — в нем не могло и не должно было быть элементов обыденности»⁵.

Эстетика наивной хореографии пронизана жизнеутверждающей установкой радостного обновления времени. Времени, в котором поэзия движения соединяет разные его периоды. Периоды, вершащие ритм истории. Истории, в которой танец оказался первым в становлении феномена искусства. Искусства, где наивный взгляд на мир стал судьбоносным.

Не оставляет равнодушным

Наивный танец, вновь оживший.

В его рисунке — память жизни

С улыбкой наступивших дней.

В нем нет той грусти, столь гонимой,

А есть лишь вальса ритм воздушный,

Дыханье властной сей Вселенной

И пульс загадочных ночей.

Хочу поведать вам открыто,

Что танец — страсть моя живая.

В нем Духа трепетность сокрыта,

И песня тела молодая.

Я в танце телом воплощаю
Своих желаний мир незримый.
В наивном танце воспеваю
Телесным голосом Движенье.
И Дух творений изрекаю
Вмиг силой чувств, воображеньем!

В спонтанном танце я сближаю
Певучесть форм телесных, линий.
Канонов власть я избегаю,
Творя сюжет неповторимый!
В полете танца отдаляю
Реальность преходящей жизни.
Спонтанным танцем наделяю
Ритмичный ход людских событий.

Я танец Радости рождаю,
Храня как тайну лик наивный.

Примечания

¹ *Вашкевич Н.* История хореографии всех веков и народов. Вып. 1. М., 1908. С. 5.

² *Петров Н.П.* Сущность искусства танцев. Ч. 1. М., 1908. С. 33.

³ *Эндрюс Т.* Магия танца. М., 1996. С. 11.

⁴ *Яффе А.* Символы в изобразительном искусстве // Юнг К. и др. Человек и его символы. М., 1997. С. 230.

⁵ *Добровольская Г.Н.* Танец. Пантомима. Балет. Л., 1975. С. 35. В статье приводятся стихи автора.

О НЕКОТОРОМ ОПЫТЕ ПРЕОДОЛЕНИЯ НАИВНОСТИ

Наивное искусство прочно вросло в культуру XX в. Робкие попытки лишить нас наивности принимаются в штыки. Постановка задачи преодолеть наивность требует морального обоснования, в качестве какового в данном случае служит следующее соображение. Наивность — это не только и не столько шедевры искусства. Это качество ума, которое, реализуясь в изобразительной деятельности, дает определенный художественный результат.

Если рассматривать только этот результат, то к нему применима чисто эстетическая оценка: мило, симпатично, красиво, прекрасно, потрясающе... Однако при рассмотрении наивного искусства как феномена психологического, с точки зрения человеческого, так сказать, менталитета к эстетическому отношению заметно примешивается отношение этическое: хорошо или плохо. Знание о людях — творцах наивного искусства, об особенностях их интеллектуального развития, об их, помимо искусства, социальном поведении и прочих обстоятельствах их жизни бросает ответ (вернее, тень) на восприятие художественной продукции наивного сознания, определяет моральную позицию созерцателя шедевров наивного искусства по отношению к данному художественному явлению. А из моральной позиции следует вывод о том, что делать: преодолевать или пусть так и будет?

Для объективистски настроенного исследователя наив представляет самостоятельный, никак с ним лично не связанный и от него не зависящий феномен. Исследователь реконструирует внутренне присущую наивному искусству систему смыслов и ценностей, структуру его связей и зависимостей с другими уровнями культуры, не проявляя деятельной заинтересованности в предмете изучения. Отношение исследователя к наиву морально нейтрально.

Такой подход к явлению оправдан с научной точки зрения, но весьма затруднителен в осуществлении на практике, когда исследуемый предмет совпадает с исследователем во времени и пространстве. Тогда дает о себе знать живая заинтересованность в наивном искусстве (чтобы оно было), в его творческих успехах и дальнейшей счастливой судьбе. Исследователь становится участником процесса и составной частью исследуемого явления. Наивное искусство и наивное сознание включаются в систему смыслов

и ценностей той культуры, к которой принадлежат исследователи — участники культуры, что называется, высокой, элитарной и отнюдь не наивной интеллектуально.

Как эстетически самобытное явление наивное искусство было замечено интеллигенцией и сохраняет свой статус только в ситуации противопоставления наивного творца ненаивному зрителю. Иначе оно бы так и осталось в глазах неискушенного зрителя просто неумелым художеством.

Весьма распространена в просвещенных кругах любительская позиция по отношению к наивному искусству. Искусственному зрителю импонируют незатейливость наива, отсутствие у художников рисовального и живописного умения, специфическая — довольно острая на фоне преевшего мастеравитого «ученого» искусства — выразительность (умиляет и приятно шокирует). Любовь к наивной эстетике переносится с искусства на человека, чьи не весьма выдающиеся интеллектуальные данные (неразвитое мышление, недостаток образования и просвещения) воспринимаются положительно, потому что гарантируют производство этим человеком именно такой художественной продукции, которая нравится любителю наива. Качества наивного ума возводятся в положительные качества души — искренность, чистосердечность, незамутненность... По этим этическим, в сущности, критериям и оценивается эстетическая сторона наивного искусства. Подлинный примитив заведомо лучше лукавого, прикидывающегося простецким примитивизма.

Наивность как качество ума идеализируется, морально превозносится и берется за образец.

Учиться у наивного искусства формальным принципам и заимствовать духовный пафос начал еще тот, первый авангард рубежа веков. Художников интересовали нарушения академической изобразительной догмы, которые по неучености допускали мастера из народа; интересовали возможности создания других художественных систем на неких первичных принципах пластической выразительности, стихийно или традиционно реализуемых в наивном искусстве. Простота наива прочитывалась и воспроизводилась на высоком интеллектуальном уровне.

Другое дело — привить ученому сознанию моральные качества наивности: чистоту помыслов, искренность, отсутствие рефлексии и т.п. Легче, пожалуй, прикинуться наивным, превратить наивность в позу и имидж, в знак культуры, стилизовать формальные черты наивного искусства и наивного поведения, вкладывая в подобные художественные акции отнюдь не наивное содержание. Недаром постоянная методологическая проблема исследователей наивного искусства состоит в том, чтобы отделить подлинный наив от модного и в иные исторические моменты

конъюнктурно обусловленного соответствующего «изма». Для этого недостаточно анализа произведений (ученые авторы иногда принципиально не учатся рисовать), нужно знать их биографическую подоплеку.

Если трудно поглупеть, будучи первоначально умным, то вполне выполнимо сохранить исходную глупость, затормозив интеллектуальное развитие человека. То есть — учить наивности (поскольку таковая затребована культурой).

В сталинские времена наивность художественного языка оказалась не в чести. Самодеятельных художников обучали академической изобразительной грамоте. При этом вторая составляющая наивного искусства — неразвитость интеллекта, определяющая глупость мировоззренческую, — сохранялась и пестовалась всей системой воспитания, образования и пропаганды. В сочетании с наивностью мировоззренческой изобразительная грамотность художника реализуется в идеализированной иллюзорной видимости, каким являлся официальный соцреализм и — по сию пору — изрядная доля самодеятельности.

Теперь — в отличие от сталинских времен — учить наивного художника изобразительной грамоте не принято, дабы не лишиться его самого ценного в наивном искусстве — неумения. Заботятся при этом, конечно, не о человеке, а о стилистических признаках любимого искусства. Любители наива, таким образом, заинтересованы в сохранении неравномерности интеллектуального развития населения, в наличии своего рода «островков глупости» среди всеобщего прогресса и просвещения.

Вместе с тем возможна и такая моральная позиция по отношению к наиву, которая предполагает прежде всего беспокойство о человеке, о его интеллектуальном развитии и вовлечении в большую культуру. Искусство рассматривается при этом не как цель (эстетическое удовлетворение любителя наивности), а как средство преодоления наивности.

Если взглянуть на феномен наивности не со стороны искусства, а со стороны действительности, то мы увидим островки высокой ученой культуры среди океана наивности.

Наивность — увы! — явление массовое, статистическая норма. Реализуется массовая наивность, помимо всего прочего, в неумении подавляющего большинства населения рисовать. Каждый не умеющий рисовать человек — потенциальный наивный художник. Не хватает малого: некоторых качеств интеллекта.

Авторы признанных шедевров наивного искусства добиваются успехов благодаря талантам и уму, развившемуся вопреки заданному средой и воспитанием исходному убожеству. Если не обученный рисованию, обыкновенный человек взялся что-то изобразить и у него что-то получилось — значит, не так-то он прост. Он

сам борется со своей наивностью, самостоятельно решает технические и формальные проблемы, нащупывает выразительные средства искусства... Но это исключения из правил.

Создается впечатление, что неумению (и нежеланию) рисовать учат в школе. Это такой же позитивный результат массового образования, как умение читать, писать, считать. В школе есть предметы «Изобразительное искусство», «Художественный труд» с довольно громоздким и квалифицированным методическим обеспечением; программы, учебные пособия и специальная литература по предмету доступны всем желающим, педагогические учебные заведения готовят много специалистов по школьному и детсадовскому ИЗО... Результат пока один: никто не научился рисовать в общеобразовательной школе. А если научился, то вопреки школе и где-нибудь в другом месте. Обычно пеняют на отсутствие в школе художников-педагогов. Учителя рисования — прежде всего педагоги, освоившие азы изобразительности. Они сами, как правило, наивны в искусстве. Наивность самовоспроизводится и распространяется вширь. С такой наивностью надо бороться, а для этого следует ясно представить себе особенности наивного мышления и направления его преобразования.

Выделяются два аспекта наивности. Первый — частный, незначительный: человек не умеет рисовать. Второй — более важный: человек глуп вообще (жизнью, мировоззренчески). То и другое взаимосвязано и взаимообусловлено. Неумение рисовать — показатель неразвитости интеллекта. И вывод: обучение рисованию — способ развития интеллекта как такового. Вопрос — как учить? Ранее мы убедились, что обучение академической изограмоте ума не гарантирует (тем более что в школьных условиях такое нереализуемо).

В разработке развивающей методики обучения изобразительному искусству следует исходить не из желательных признаков умения (наивно понимаемых как похожее, красивое и аккуратное рисование), а из признаков неумения — строго определенных, постоянных, для человека исходных и базовых, объяснимых уровнем развития интеллекта — таких его сторон, как зрительное мышление, образное мышление, способность к обобщению, к творчеству...

Для неразвитого зрительного мышления прежде всего характерна «штучность» представления объектов, дискретность, фрагментарность восприятия; связь между объектами — перечислительная, последовательная. В рисовании это отражается неумением построить композицию на плоскости, использованием простейших композиционных схем (регулярный ритм, симметрия). Это — результат выработанного школой дискурсивного, преиму-

ственно словесного мышления. Наивное сознание видит так же, как строит фразу от слова к слову — от объекта к объекту.

Направление развивающего обучения — выработка целостного, системного, средового видения, умения мыслить отношения между объектами. Это умение никак не связано с мастеровитым рисованием и может быть реализовано при минимальном ручном навыке.

Неразвитое зрительное мышление характерно также бедным пространственным представлением. В рисовании это выражается неумением передать трехмерность пространства. Преобладают инфантильные, плано-фризовые схемы изображения глубинных видов. При поверхностном — без достаточного понимания — усвоении стереотипов построения трехмерных изображений на плоскости неизбежны неосознанные нарушения перспективы, путаница в ближних и дальних планах. Нередко психологическое отражение светотеневой объемной моделировки форм. Указанный недостаток — тоже следствие линейного восприятия мира как временной последовательности зрительных впечатлений.

Глубинное видение необходимо развивать как важнейший элемент полноценного целостного видения формы. Тогда всякий отказ художника от перспективы, светотени и вообще зрительной иллюзорности будет осознанным, намеренным и художественно осмысленным актом.

В неумелом рисовании изображения объектов аморфны, они строятся внешним контуром (обводятся) с перечислением поверхностных деталей. Сказывается неразвитость конструктивного мышления. Развитое конструктивное видение формы предполагает ее умозрительный анализ и построение согласно внутренним архитектурным закономерностям.

Неумение сказывается также и в цветовом решении изображения. Дискретность видения цвета абстрагирует локальный цвет предметов до состояния знака; цветовосприятию свойственна константность, сочетаниям цветов в рисунке — перечислительность, бессвязность, пестрота и предпочтение ярких, максимально выраженных цветов. Направление развития — формирование целостного колористического видения.

Против перечисленных целей и задач обучения никто, даже любитель наивности, пожалуй, не возразит. Проблема в методах. Школьные (наивные же) методы обучения чему угодно, в том числе и рисованию, сводятся на практике к усвоению и воспроизведению стереотипов. Это зубрежка правил, срисовывание (в идеале — с натуры, обычно — с картинок). Алгоритмы собственно мышления, т.е. работы со зрительной информацией, ее преобразования в уме, не отрабатываются и не усваиваются. Кроме того, школа пестует наивность на более высоком (или

глубоком) интеллектуальном уровне, нежели зрительное мышление, — на уровне смысловом.

Наивности свойственна конкретная мелочная описательность в представлении видимых форм, моделирование образа по принципу сходства (с натурой или образцом). Развитый интеллект предполагает наличие обобщенного представления формы, моделирование образа по принципу выразительности, активное преобразование видимости для решения выразительных задач.

Наивное чувство красоты гедонистично и нормативно. Не-развитый ум взыскует лишь приятного и принятого. Ненаивный человек понимает красоту экспрессивно и содержательно, подчас в ущерб чувственному удовольствию и расхожим штампам красоты.

Стилистика наивного искусства (при всей ее самобытности) задана извне как нечто существующее независимо от воли рисующего, чего следует придерживаться (получается или нет — другое дело). В умном искусстве авторский стиль органично вырастает из индивидуальных психологических особенностей художника, он так же, как и образ, — предмет моделирования и конструирования.

Основное же в школьном обучении наивности — это навязывание человеку наивного идейно-художественного содержания искусства. Тематика рисования регламентируется, редактируется и цензурируется. Рисуют не то, что хотят, а что полагается. Следствие — инфантилизм образного мира, идеализирующие установки (рисовать только хорошее, красивое, радостное), нормативность (рисовать для удовлетворения высшей инстанции, а не для себя). Рисование не адекватно личности рисующего, человек на самом деле умнее. Ненаивное искусство предполагает наличие в нем своего собственного, авторского содержания, самовыражения его персоны.

И, наконец, креативный аспект неумения. Наивный (и принятый в педагогике) взгляд на творчество состоит в том, что сперва надо научиться рисовать правильно, как полагается, а потом уж творить. «Продвинутый» взгляд выводит творчество из наивности, т.е. из отсутствия избытка знаний и опыта, которые тормозят свободный, ничем не скованный полет фантазии. Изучение же массового (не шедевральное) наивного искусства обнаруживает поразительно одинаковые (типологически) художественные решения у множества различных авторов: Тормоз интеллектуального развития, типичность признаков рисовального неумения и закомплексованность расхожими культурными стереотипами креативно непродуктивны.

Ненаивный автор задумывается не только над тем, что и как изобразить, но и над тем, как придумать, что и как изобразить.

Он выбирает и изобретает метод творчества и способен, если надо, воспользоваться знаниями и умениями, а если надо — отбросить их...

Вот некоторые методические принципы борьбы с наивностью, которыми можно руководствоваться в решении задачи развития мышления через занятия изобразительной деятельностью.

— Рефлексия художественного языка. Изучать принципы формообразования и смыслообразования в искусстве, как изучаются, например, правила арифметики. Учить мыслить по алгоритмам развитого зрительного мышления. Задания курса ИЗО должны быть подобны арифметическим задачкам: их надо решить (неважно, каким почерком будет записан ответ). В отличие от арифметики правильных ответов будет бесконечное множество; образцы правильных ответов не даются.

— Отказ от образцов, от навязывания стереотипов. В принципе можно вообще не показывать на занятиях таблицы и репродукции, объяснять словами и простейшими графическими схемами. Но для культурного просвещения изоматериал по искусству нужен. Это должен быть стилистически разнообразный и эстетически противоречивый материал, где реализм и авангард будут демонстрировать общие, единые для искусства принципы формообразования. Расшатывать стереотипы, а не утверждать их.

— Умозрительное моделирование формы, а не перерисовывание. Если учиться рисовать на компьютере, то рисование с натуры вообще исключено. Натурное рисование как итог обучения, а не начало его.

— Изначальная установка на творчество. Не задавать темы и образы, задавать формальные задачи, которые можно решить в любой тематике и стилистике. Творчеству — как приемам преобразования зрительной информации — тоже учить.

— Не провозглашать эстетические нормы. Красота органично вырастает из правильного решения формальной задачи. Отсутствие требований аккуратности и старательности, поощрение быстрых и лаконичных решений.

— Не отрицать наивность как исходное состояние мышления, использовать преимущества наивности в дальнейшем развитии. Открывать наивному уму перспективы совершенствования — к преодолению наивности и достижению зрелости.

Методические принципы развивающего обучения рисованию испытаны на студентах педагогического колледжа. Изобразительное искусство и компьютерная графика включены в программу колледжа как общеобразовательные предметы с дальнейшей профессиональной специализацией по дошкольному воспитанию, преподаванию в младших классах и обучению труду.



Н. Пирсмашивили
Ортачальская красавица с веером. Гос. музей искусств Грузии

Юрий Мамлеев

СЧАСТЬЕ

Деревушка Блюднево затерялась на окраине Подмосковья между запутанными шоссе, железной дорогой и заводскими городишками. Народец здесь живет богато, по-серьезному: в каждом доме пропасть еды, подушки, чарки и телевизор. Некоторые покупают даже толстые книги. Жизнь идет спокойная, размеренная, как мысли восточных деспотов. Иногда только для увеселения молодежь колотит кого попало или увлекается мотоциклами.

Все земные блага сошли на Блюднево, потому что обитателям, учитывая местную древнюю традицию, разрешено заниматься художественным промыслом: делать и продавать замысловатых деревянных бабок, лошадей, волков. Кроме того, есть возможность подворовывать.

Жизнь здесь настолько сыта и успокоена, что некоторые жители даже спят после обеда. Часа в два-три дня деревенька до того притихает, как будто весь народец уходит на время передохнуть на тот свет. Порой, правда, по улице прошмыгнет какой-нибудь козлик или ретивый мальчишка, играющий сам с собой.

Лишь у ветхого одинокого ларечка, где продаются конфеты, водка и сапоги, за низеньким дощатым столиком, рядом с Божьей травкой, сидят за пивом непонятного приготовления двое дружков: один по прозвищу Михайло — толстый, здоровый мужик, необычайно любящий танцевать, особенно с малыми детьми; другой: Гриша — лохматый мужчина с очень отвислой, мамонтовой челюстью и маленькими печально-вопросительными глазами.

После очередного запоя они лечатся пивом, и выражение их лиц трезвое, смиренное.

— Что есть счастье? — вдруг громко спрашивает Гриша.

Михайло смотрит на него, и вся физиономия его расплывается, как от сна. Всего полчаса назад он, отобрав четырех малышей шестилетнего возраста, лихо отплясывал с ними в хороводе, покуда не упал, чуть не раздавив одного из них.

Не получив ответа, Гриша жадно макает свою кудрявую голову в пиво, потом нагибается к Михайле, хлопает его по колену и хрипло говорит:

— Слышь, браток... Почему ты счастлив... Скажи... Корову подарю...

Михайло важно снимает огромную Гришину ручищу с колен и отвечает:

— Ты меня не трожь.

Гриша вздыхает.

— Ведь все вроде у меня есть, что у тебя... Корова, четыре бабы, хата с крышей, пчелы... Подумаю так, чево мне яще желать? Ничевошеньки. А автомобиля: ЗИЛ там или грузовик — мне и задаром не нужно: тише едешь, дальше будешь... Все у меня есть, — заключает Гриша.

Михайло молчит, утонув в пиве.

— Только мелочное все это, что у меня есть, — продолжает Гриша. — Не по размерам, а просто так, по душе... Мелочное. Потому что мысли у меня есть. Оттого и страшно.

— Иди ты, — отвечает Михайло.

— Тоскливо мне чего-то жить, Мишук, — бормочет Гриша, опустив свою квадратную челюсть на стол.

— А чево?

— Да так... Тяжело все... Люди везде, комары... Опять же ночи... Облака... Очень скушно мне вставать по утрам... Руки... Сердце...

— Плохое это, — мычит Михайло.

Напившись пива, он становится разговорчивей, но так и не поднимая полностью завесы над своей великой тайной — тайной счастья. Лишь жирное, прыщеватое лицо его сияет, как масляное солнышко.

— К бабе, к примеру, подход нужен, — поучает он, накрошив хлеба в рот, — баба — она не корова, хоть и пузо у нее мягкое... Ее с замыслом выбирать нужно... К примеру, у меня есть девки на все случаи: одна, с которой я сплю завсегда после грозы, другая лунная (при луне, значит), с третьей — я только после баньки... Вот так.

Михайло совсем растаял от счастья и опять утонул в пиве.

— А меня все это не шевелит, — рассуждает Гриша. — Я и сам все это знаю.

— Счастье — это довольство... И чтоб никаких мыслей, — наконец проговаривается Михайло.

— Вот мыслей-то я и боюсь, — обрадовался Гриша. — Завсегда они у меня скачут. Удержу нет. И откуда только они появляются. Намедни совсем веселый был. Хотя и дочка кипятком обварилась. Шел себе просто по дороге, свистел. И увидал

елочку, махонькую такую, облеванную... И так чего-то пужливо мне стало, пужливо... Или вот когда просто мысль появляется... Все ничего, ничего, пусто и вдруг — бац! — мысль... Боязно очень. Особенно о себе боюсь думать.

— Ишь ты... О себе — оно иной раз бывает самое приятное думать, — скалится Михайло, поглаживая себя по животу.

В деревушке, как в лесу, не слышно ни единого непристойного звука. Все спит. Лишь вдали, поводя бедрами, выходит посмотреть на тучки упитанная дева, Тamarочка.

— В секту пойду, — бросив волосы на нос, произносит Гриша.

Михайло возмущается.

— Не по-научному так, — увещевает он. — Не по-научному. Ты в Москву поезжай. Или за границу. Там, говорят, профессора мозги кастрируют.

— Ух ты! — цепенеет Гриша.

— Ножами, — важничает Михайло. — В городах таких, как ты, много. У которых — мысли. Так им, по их прошению, почти все мозги вырезают. Профессора. Так, говорят, люди к этим профессорам валом валят. Очереди. Давка. Мордобой. Ты на всякий случай свинины прихвати. Для взятки.

— Ишь до чего дошло, — мечтательно умиляется Гриша. — Прогресс.

— То-то. Это тебе не секта, — строго повторяет Михайло.

Гриша задумывается. Его глазки совсем растапливаются от печали, и он вдруг начинает по-слоновьи подсюсюкивать что-то полублатное, полудетское.

— Все-таки нехорошо так, по-научному. Ножами, — говорит он. — Лучше в секту пойду. Благообразнее как-то. По-духовному.

Михайло махает рукой и отворачивается от него.

(Из ранних рассказов)

* *
*

Два типа наивного сознания представлены в этом рассказе. У героя по имени Михайло — это прежде всего вера в то, что все зло в человеке от «мыслей». И чтобы быть счастливым, надо поменьше думать. Любопытно, что этот вариант представляет собой формулу (с обратным знаком) знаменитого ведантийского и вообще восточного, метафизического убеждения, что именно подавление тирании мыслительного процесса является главным условием перехода в высшее состояние сознания (в так называемую турию), где господствует чистое Сознание, лишенное всего

феноменального, и духовное бессмертное Я, противоположное Эго.

Понятно, состояние сознания у героя рассказа иное, так как оно не означает перехода в неординарное состояние сознания, а наоборот, ведет к уровню ниже, а не выше мышления. Однако если такое наивное состояние понимать более просто, т.е. как освобождение от тирании обыденных мелких мыслей, заполняющих повседневное сознание людей, то такое состояние, несомненно, имеет ряд преимуществ.

Второй тип наивного сознания у другого героя рассказа — Гриши. Оно основано на тотальном недоверии к миру и тем более к «прогрессу». Это состояние — антисчастья. Внешне оно немножко напоминает мировую скорбь, причем беспричинную. Но и в этом случае, несмотря на «наивность» такого подхода, заключено определенное экзистенциальное преимущество по сравнению с обыденным состоянием человека. Ибо такое недоверие к миру все-таки имеет под собой весьма реальную и глубокую основу. Не сказать, что наш мир — самый худший из миров, но то, что он, мягко говоря, несовершенен, — такое очевидно.

Поэтому так называемое «наивное» состояние сознания часто бывает только на поверхности наивно, а в глубине оно имеет прочную основу и потому всегда вызывает к себе интерес.

ПАВЕЛ ЛЕОНОВ О СВОЕЙ ЖИЗНИ И ИСКУССТВЕ

«Я, Леонов Павел Петрович, родился 20 декабря 1920 года в поселке Волотовском Вышнежерновского Сельсовета Дросковского района Орловской области. В 1930 году я пошел в школу при Жерновском Сельсовете (шесть километров от нашего поселка). В нашем поселке было семь домиков. Ходил в школу до 1937 года. После окончания семи классов я работал заведующим избой читальней, библиотекарем и пионервожатым. ... В избе читальне я писал лозунги к празднику. А когда ходил в школу, я рисовал коней и любил выводить плакатные буквы. ... Проработал год и не получил ни одной зарплаты. Питался кислицей — супом из щавеля.

Отец мой был садист, эгоист, распутный алкоголик и злейший враг для своей семьи. ... Матери деньги не давал. ... Отец был кассиром. Он получал три зарплаты: свою, братову, который работал зав. почтой, и мою. Собирал компанию человек двенадцать и не работал целый месяц, пока не пропьет все деньги. Питался он от нас отдельно. Мать дома жила голодная, раздетая, разутая. ... У меня было два старших брата, один младший и сестра. Старший брат Николай после окончания техникума стал финансистом. Работал в городе Орле. Сестра Нина была замужем и жила в Ленинграде. Я получил пять рублей денег от матери на дорогу и уехал в город Орел. Поступил на работу и жил в общежитии, где в зале нас проживало триста человек. В столовую я не ходил, не было денег. В библиотеке взял книжку «Учись рисовать». Книжку читал, но рисовать не пришлось. Нужны бумага, карандаши, а денег не хватало. Я решил, надо освоить какую-либо профессию, чтобы денег хватало на карандаши и бумагу. Поступил учеником столяра. Проработал год и меня уволили за опоздание. ... После расчета я завербовался на Украину в город Кировоград на завод. Работал в столярной мастерской, заработок был маленький. Одежду и обувь покупать ненашто и рисовать нет возможности. Жил в общежитии, где в зале нас в одной комнате проживало четыреста человек.

Чтобы заработать побольше денег и рисовать, я поступил на курсы мастеров, которые были при заводе. На два года записался, а проходил семь дней. Пришел со школы, а у меня украли постель (она стоит 500 рублей, а заработок — 80 рублей). Беда! Я учиться бросил. Настал 1940 год. Летом товарищ по общежи-

тию поднес мне стакан вина и пригласил в кино. Я занял очередь, поговорил с товарищем, а мою очередь занял военный летчик лейтенант. Я его обругал, он сообщил в милицию и меня арестовали. Дали год лишения свободы (в 1940 году был Указ за мелкое хулиганство и кражу — год лишения свободы). Когда надвигалась война с Германией, надо было строить дорогу от Азербайджана к Ирану. Я попал на эту стройку. Делали насыпь — 20 метров высотой, возили землю на тачках. И освободился я, когда уже началась война с Германией. Находился я тогда в Грузии (40 км от Поти). В одном селе меня поселили с тремя мужчинами в сарай. Сарай перегородили метровой перегородкой: с одной стороны — 40 свиней, а с другой стороны жили мы. Постелили нам солому, постели никакой не было. Проработали полгода, рубили лес и сгружали баржу. Была уже карточная система. Месячный паек съедали за один раз. В обед сварим суп вермишелевый и все. А дальше — целый месяц на хлебе живем. Пищи не хватало. Талоны давали сделанные от руки и ставили гербовую печать. Я рисовать мог и сделал еще талон на хлеб, отдал товарищу, чтобы он получил еще 700 грамм хлеба. Но там талоны отмечались в тетради и мой талон сразу задержали и меня сразу предали суду и дали мне полтора года лишения свободы. Срок я отбывал в Грузии в Поти на судоремонтном заводе. В 1943 году я освободился и был призван в армию. Я в роте рисовал и писал стенную газету. Затем я пошел в Баку в училище учиться на командный состав. Рисовал и оформлял газету в училище. Через год потребовались изобретатели. Надо было изобрести автоматический нож. Я начал заниматься изобретением. В 1946 году, когда я был демобилизован из рядов Красной Армии, не было возможности заниматься рисованием. Я занимался изобретением. В 1952 году я решил приобрести специальность пчеловода-садовода. После окончания школы, в колхозе не пришлось работать по этой должности (малая зарплата и самотек). В 1955 году я поступил в Москве в Университет им. Крупской. Прочился год, а дальше учиться не было возможности. Надо было задерживаться после работы на производстве, чтобы побольше зарабатывать. В 1968 году я вновь начал рисовать и поступил в Университет им. Крупской. После окончания я работал восемь месяцев художником в Узбекистане, но там большая жара. Я заболел и переехал в Ивановскую область. В Меховицах живу с 1975 года. Вечерами после работы я рисовал детвору и участвовал в редакции стенной газеты. А работал возчиком на лошади. С художниками я не встречался. А картины, которые рисовались натуралистами, мне не нравились. Я рисовал сбор, а не один пейзаж, который видел. Художнику надо иметь свой дом и прописку, а не жить в общежитии и заниматься рисованием,

руководству предприятий таких людей не надо. Им нужны рядовые рабочие. Вот мой путь».

(4 мая 1991 год)

«...В 1975 году я выехал в Ивановскую область. Здесь хороший климат. Художественной работы здесь нет и я работал до 1980 года до пенсии возчиком на лошади. Ставка моя 60 рублей, а когда пошел на пенсию, то получил 53 рубля. ...Живем втроем: я, хозяйка и сын (ему 13 лет, ходит в школу в 7 класс). Хозяйка моя работает надомницей. Зарботок ее составляет в месяц 20 рублей. Я ей помогаю. Вдвоем зарабатываем 40 рублей. Больше работы нет.

В 1988 году по радио объявили, что Ивановский музей принимает картины от любителей художников и от профессионалов за деньги. Я сообщил в музей, если вы принимаете картины за деньги, я представляю картины. В июне 1988 года я нарисовал 4 картины. Но через год приехали из музея 2 человека и мои картины забраковали. Я обратился в Савинский отдел культуры, чтобы оказали мне материальную помощь. А они мне помощь не оказали и за моими картинами не приехали. И мои картины пропали. Живу я бедно. Сто рублей всего денег на троих. Картошки накопал 3 мешка. Огород 3 сотки. Я девять лет не унавоживал землю. Навоз привезти у меня нет денег. ... Картины я больше не рисую, а кому они нужны и кто их у меня купит? А когда мне рисовать? Я помогаю своей хозяйке и в месяц зарабатываю 20 рублей. А где больше взять? Мне и рубль дорог, ведь бесплатно мне и буханку хлеба в магазине не дадут.

В 1976 году я купил маленький домик за 600 рублей и в нем живу. Постель неважная. А пиджак от костюма и пиджак теплый мне дают люди. И дают люди рубахи и платья моей хозяйке и сыну моему дают люди белье, пиджаки, ботинки и валеночки. Купить в магазине все дорого, а денег нет. Пишу статьи в районную газету, как сделать хорошую организацию труда, чтобы совхозы были большевистскими, а рабочие зажиточными. Мне платят за статью гонорар 2—3 рубля. Конструирую фермы совхозов, сушилки, овощехранилища и посылаю в Москву. Получаю благодарность от Агропрома, но денег не высылают. Если у Вас, Ольга Владимировна¹, имеется возможность оказать мне материальную помощь, например в деньгах, то я буду рад и благодарен. Ну а если я буду рисовать картины, кто у меня их будет брать и платить за них? Если они Вам надо, то я конечно нарисую. ...»

(11 января 1991 год)

«Ольга Владимировна, я Вам позабыл написать, чтобы Вы привезли с собой горох. Горох это основная моя пища. Я ем горох, капусту и картошку. Остальные крупы я не ем. Я от них

болею. А гороха в наших магазинах нет. В совхозе сеяли горох, но он остался весь в поле необранный. ...»

(7 февраля 1991 год)

«...Я пока живу и рисую. Тут еще идет речь о продуктах. Если продукты есть: мясо, колбаса и фрукты, то жить можно и рисовать. А когда выкупишь дорогие продукты, денег нет, то это слабость и беда. Да еще много времени я трачу на очередь в магазине. Через день привозят продукты. А как пойдешь за продуктами, так и считай, что день пропал. Отдел культуры и не позаботился установить мне льготы, которые в селе Меховицы отменили участникам Отечественной войны, чтобы получать вне очереди. Отдел культуры и не думает, и не мечтает о том, чтобы у нас как в Москве создавались картины. А я мечтаю: то стою по очередям, то в Шую, то в Савино езжу за продуктами. Теряю время. Ольга Владимировна, посмотрите в магазине, есть ли там трикотажные штаны на Сережу и резиновые сапоги обыкновенные и охотничьи 41 размера? ...»

(9 апреля 1991 год)

«Добрый день, Ольга Владимировна. Посылаю Вам 2 картины: «Цирк» и «Путешественники». «Цирк» нарисован на одеяле. Его надо смочить с обратной стороны и натянуть на раму. Углы подшиты, это не беда. Они подойдут под раму и скроются. Переделывать не надо. ... Жизнь у нас идет спокойно, хорошо. В 7 часов вечера слушал радио и упаковывал Вам посылку. Когда еще приедите к нам с подружками. До свидания. К сему Леонов П.П.»

(22 августа 1991 год)

«... Если в Москве имеются спирали к электроплитке, то штук пять положите в посылку. И когда Вы приедите ко мне, захватите с собой грамофонные пластинки — лирические страдания и вообще, частушки для самодеятельности. Они потребуются. ...»

(2 сентября 1991 год)

«Добрый день, Ольга Владимировна. Большое спасибо за посылку. Мне из одежды ничего привозить не надо. Пока у меня одежда есть. Сушу картины в бане, а дома подрисовываю. Дело к весне. Скоро можно будет рисовать на улице. Краски, полотно, кисти есть. Надо художественный разбавитель. ... Рогинский², если увидит мои картины в Париже, то будет рад — увидел свои плоды».

(10 марта 1992 год)

«... Ольга Владимировна, Вам надо позаботиться, найти мне заказчиков, чтобы я нарисовал им картины как у Вас. Мне деньги надо, чтобы построить к дому мастерскую. Ведь в хате рисовать зимой смрад и при свете на койке плохо. А летом на дворе комары донимают, а в бане темновато».

(1 июля 1992 год)

«... Художник должен быть пропагандистом и агитатором, изобретателем и проектировщиком. И находиться во главе передового общества, что и являлось бы гордостью России. Наносить на полотно лучшие идеи и распространять их среди народных масс. ... Художник не должен рисовать лишь бы рисовать. Его надо спасти от опасного натурализма. Художники наносили быт народа и трудовую деятельность. Например, картина Репина «Бурлаки на Волге» или Сурикова «Боярыня Морозова». Надо рисовать художника на рабочем месте как портрет художника Шишкина в шляпе и в оригинальном костюме. Ведь Ломоносов и то надел парик, а не делал из себя карикатуру. Посмотрите на портреты членов Политбюро. Черненко, ему 70 лет, а на портрете ему лет 25. Поэтому каждого ученика, посещающего художественную школу, надо учить, как рисовать, что надо переделывать, т.е. украшать, переконструировать. И нужно делать в лучшую сторону. ... Например мне за весь период учебы было одно задание по указанию педагога: нарисуй что-нибудь на фантазию. Я ему нарисовал «Русские путешественники в Африке». ... Художник Герман Стерлигов пишет, что для меня искусство — это способ делать деньги. Это неправильное понятие. Деньги можно делать на стройучастке, писать лозунги ... или спекулировать. Деньги можно приобретать разным способом. Но это не подвиг и не героизм. И для народа нет никакой радости. ... Это безграмотность художника и научит других халтурить».

(17 февраля 1996 год)

«...Во Франции считают, что в России нет хороших красивых деревень, нет хороших художников. Они ошибаются! ... Раньше царская Россия была тюрьмой народов, а сейчас жизнь пришла вольная ... И зацвели поляны розой, покрылись бронзой тополя и встрепенули пташки крылья, раздался голос соловья. ... Вот и я художник всю жизнь страны Советов и природу наношу на полотно. Мое полотно как зеркало, как фотография показывает жизнь. ... Страна Советов была и будет как путеводная звезда среди миллионных светил небесного пространства. Была и будет гордостью мирового пролетариата и художник Леонов наносил на полотно и будет наносить ее жизнь, быт, культуру и технику...»

(11 января 1991 год)

«... Я нарисовал картину под названием «Спорт в селе». Это колхозная деревня. В спорте участвуют кони, лошади и люди. На оконных блоках сидят птицы. На подоконнике сидят орлы, а на блоке окна цветы и сидят все системы бабочек. ... Картины, которые я рисую, художникам капиталистических стран и в голову не придет мысль, как рисовать картины. ... Они увидят на выставке, что в стране Советов такие построены дома в селе, такая имеется природа, что орлы с гор, а тетерева из леса прилетели в село. У нас в каждом доме парк, сад, масса птиц и все полезные насекомые. ... Те картины, которые находятся у вас, устарели. Их надо усовершенствовать и развивать. Кроме меня их никто не пополнит и не усовершенствует, потому что художники занимаются только натурализмом. ... По моим проектам-картинам будут строить села и животноводческие фермы. ... Опубликуйте статью «Леонов П.П. — талантливый художник», чтобы я имел авторитет. ... Откуда известно, что я деловой художник, а не базарный халтурщик, который рисует хатку, возле хатки скамеечка, на скамеечке сидит парочка — жених с невестой. Возле них находится лужа воды и плавают лебедь. Лектор в зале говорил, что это базарная халтура. ...»

(9 апреля 1991 год)

«... Я ведь изобретатель. Еще в 1944 году я уже изобрел двигатель «перпету мобилия» для угольной промышленности, врубные машины для асбестовой промышленности, сортовки, фильтры, схему комбината. А ведь сюжет составить — это надо видеть. В книгах говорится, что надо рисовать новые картины и от преподавателя я слышал: «Нам не надо второго Шишкина, нам надо новые картины». А художники рисуют, строго придерживаясь натурализма, т.е. ничего не приписывают и не изменяют. Рисуют без всякого соображения».

(14 июня 1991 год)

«...Вы пишете, что мои картины сразу отдаете на реставрацию, а Вы не отдавайте. Кто мне будет прибывать толстое полотно и я буду вновь продолжать рисовать Вам картины. Ведь картины, которые я посылал в 1972 году, они не усовершенствованные. А современные мои картины более обогащены декорацией. И Вы деньги не разбрасывайте. Три года побудут, а там коммунизм и мы будем жить богато, работать по способности, получать по потребности. ... По радио передали вечером 6 августа в 6 часов, что помер художник Борис Сергеевич Угаров академик. А какие он нарисовал картины и где они на выставке демонстрируются?»

(7 августа 1991 год)

«... Я и раньше рисовал картины «Путешественники над Африкой». Но Ваша картина более обоснована. Здесь путешественники не на самолетах, а на планерах. Он наполнен водородом и легкий. Вес его с грузом 5 килограмм и от дождя хорошо находиться в укрытии и от хищников. ... Вы пишете, что мои картины тусклые. Я рисую хорошо, но пройдет четыре, пять дней и картина начинает тускнеть и цвет ее изменяется. Поэтому после рисования ей надо делать выдержку дня четыре, а затем внести поправки в цвете. ...»

(26 августа 1991 год)

«... Посылаю Вам картину «Пустыне нужны сайгаки». В пустыне проживают, обитают животные сайгаки. В пустыне сайгаки нуждаются в пище и воде. И нет укрытия от господствующих ветров. Животные, брошенные веками на произвол судьбы, и гибнут десятками тысяч от всяких причин и невзгод. Когда построили Каракумский канал, во время перехода через канал взрослые сайгаки переходят, а новорожденные (до года) через канал не переходят, тонут в грязи и на берегу остается до 25 000. По фронту на один км сайгаки ежедневно в поисках пищи проходят по 15 км. Сайгаки самые ценные животные для человека. Они выносливые в невзгодах и в недостатке пищи и воды. Сайгаки приносят по два детеныша, а новорожденные через год сами приносят по два детеныша. Сейчас в пустыне находятся 250 000 сайгаков. Сейчас для сайгаков строят каналы, наполненные водой, устанавливают буровые вышки, достают воду для питья животным. Строят ветряные мельницы для перекачки воды и поливают поля. Насаждают деревья для укрытия животных от господствующих ветров и деревья служат дополнительной пищей. Строят животноводческие фермы для укрытия животных от непогоды и приучают животных к оседлости. Заготавливают корма для животных. Во время перепада кормов в непогоду у животных есть запас пищи. В песках хорошо все растет, только надо воды. Этот написанный мной текст надо отпечатать на машинке и прикрепить к картине».

(18 ноября 1991 год)

«... Мои картины являются поучительной школой для проектировщиков и книжку можно делать из одних моих картинок. ...»

(12 апреля 1994 год)

«... Я доказывал, что Советская Армия громит в Европе фашизм и несет населению свободу, счастье и радость».

(10 апреля 1993 год)

«... Я для Вас специально готовлю картину. Она называется «1942 год». Леонов прибыл в столярный цех. Интерьер. В окно

видим войска, корабли, самолеты, танки, огнемётную артиллерию. ...»

(14 января 2000 год)

«Добрый день, Ольга Владимировна. ... Вы интересуетесь моим здоровьем. У меня сон нерентабельный. Я сплю как попало. ... Картины я то сам конструирую, то пишу по заказу. Мне часто заказывают портреты, ангела с натюрмортом. Мне заказали написать Божья Мать пришла в село, держит ребенка на руках, ее встречают со всех сторон. Еще заказывают рисовать зверей разных. ... Я живу в достатке, оказываю помощь своим родственникам в Орловской области: двоюродной сестре и ее дочерям. Сын мой Сережа женился. Живет в Савино. Я ему купил дом за пятнадцать тысяч. Купил им обувь и одежду, телевизор. У них сейчас сын. Ему восемь месяцев. Сережа работал год сторожем в школе, зарплата у него была 100 рублей в месяц. Сейчас работает на ткацкой фабрике. Заработок у него 800 рублей и больше. ... Мы с Зинушкой дома живем в Меховицах. Она частенько выпивает. ... Сейчас Сереже в Савино даю ежемесячно пять тысяч. ...»

(27 декабря 2000 год)

Примечания

¹ О.В. Дьяконицына, искусствовед, предоставившая данный материал для публикации. — *А.М.*

² Михаил Rogинский — преподаватель Заочного народного университета искусств (ЗНУИ), где учился П. Леонов.

В тексте сохранены орфография и пунктуация автора. — *А.М.*

От составителя писем

Известный наивный художник Павел Петрович Леонов — личность цельная, но парадоксальная. Он активен в утверждении своих мировоззренческих позиций и ценностных установок в искусстве. Но беспомощен в устройстве личной жизни. Он создал в наивном искусстве яркий и неповторимый мир образов и тем идеального социализма. Но сам в эту жизнь никак не мог вписаться. Судьба художника оказалась в полном противоречии с его идеалами. Перед нами характерный тип художника, изобретателя и пропагандиста с «крестьянским уклоном». Многие высказывания Леонова как будто являются репликами крестьянских мечтателей писателя Платонова.

В становлении Леонова-художника большую роль сыграла учеба в московском Заочном народном университете искусств

(1968—1973). Однако, закончив это учебное заведение и не найдя возможности работать как художник (Леонов в это время жил в Узбекистане), он перестает писать картины и след его теряется.

В конце 1990 г. я случайно нахожу его в деревне Меховицы Ивановской обл. Леонову в это время было семьдесят лет. Привезла ему холст, кисти, краски и убедила снова начать писать картины. Я становлюсь первым и в то время единственным покупателем его картин.

В 1994 г. на международной конференции в Братиславе, которая проходила в рамках триенале «ИНСИТА—94», в своем выступлении я впервые показала слайды с новых работ П.П. Леонова, возбудив интерес специалистов к этому автору. С этого момента началась новая (международная) жизнь российского художника Павла Леонова.

О.В. Дьяконцица

КАК Я СТАЛ ХУДОЖНИКОМ

Какое красивое, звучащее, наполненное поэтическим и божественным смыслом слово «живопись».

Я нередко задумываюсь над тем: что несет людям художник своим творением: раздумья, впечатления, радость или какие-то другие ассоциации, тесно переплетающиеся с давно минувшей эпохой и нашей современной действительностью?

И мне кажется: художник несет современным и будущим поколениям неиссякаемый огонь животворящей действительности. Его картины — это частицы его души, света, разума и мировосприятия, заставляющие зрителя размышлять, видеть и находить для себя какие-то сложные или простые решения.

Я, когда смотрю на полотна Рафаэля, Рубенса, Рокотова, Федотова и многих других гениальных художников, то не только представляю их лица, но и ощущаю их дыхание, их взгляд, устремленный в мою сторону; а это значит: они живут нашими душами, нашими мыслями, и будут жить вечно.

Мне посчастливилось побывать во многих музеях, еще до того, как взял, впервые, кисть в руки и нанес первый красочный мазок на предполагаемую мной картину.

Я был в Московских, Петербургских музеях; а так-же: Новгородском, Костромском, Ярославском, Казанском, Саратовском, Астраханском, Феодосийском, Иркутском, Красноводском, Оренбургском и всегда думал: неужто человек способен, несколькими цветами красок, создать такие картины, которые заставляют размышлять о вечном бытие, о боге, о всем вселенском мироздании?

Однажды, возвратясь из музея Айвазовского на теплоход «Кальмиус», на котором я работал матросом, в начале шестидесятих годов, я долго не мог заснуть: одна мысль опережала другую, одно впечатление затмевалось другим.

Ночью был шторм. В море — кромешная тьма. Ни одного огонька вокруг: все скрипело и гудело в снастях; волны, с ревом, обрушивались на палубу.

Я глядел, как обувь ходила от переборки к переборке, оставалась и вновь ходила, а рукава рубашек и пиджаков сами размахивали в разные стороны.

В тот момент мне захотелось запечатлеть в рисунках и движущуюся обувь, и размахивающую рукавами одежду, и упавшую с рундука на пол фуражку, и себя, с широко расставленными ногами, посреди тесной каюты, но карандаша под руками не оказалось.

После шторма мы занимались покраской судна.

Я красил внутреннюю сторону борта на баке, макая малярную кисть в шаровую краску и выписывая какие-то крендели на раскаленном лучами солнца железе, а перед глазами стоял «Девятый вал» Айвазовского и гибнущие в пучине люди.

Пожилой боцман дал мне легкий, дружеский подзатыльник и попросил посерьезнее отнестись к работе.

Желание рисовать отпало, но кисть сама делала какие-то круговые вращения, а затем — растирала краску.

В школе я рисовал плохо. Да и учить то нас никто не учил по настоящему.

В послевоенные годы трудно было приобрести бумагу, карандаши и чернила.

Чернила мы делали сами: из печной сажки, из свекольного сока.

В зимнее время, в нашей сельской школе было очень холодно. Не было дров. Занимались не снимая пальтишек. Чернила в пузырьках замерзали.

Однажды, учась в третьем классе, я сунул чернильницу за пазуху. К середине урока чернила отогрелись и я стал что-то писать, но, сбоку сидящая девочка, неловко махнула рукой, и мой пузырек опрокинулся на тетрадь.

Свекольные чернила потекли по бумаге в разные стороны. Пятно становилось все больше и больше: оно изменяло свои размеры, форму. Вначале мне казалось, что по тетраде ползет паук, но паук превратился в рака, а рак в сказочную лошадку, лошадка — в слоненка. Мне стало смешно и я стал хохотать до слез. Учительница смотрела на меня и ничего не говорила, а когда увидела забавного слоненка, сказала: «Бгъ тебе, Ленья, художником».

Из школы я возвратился домой полным вдохновения. Выла вьюга. В нашей избенке окна были покрыты толстым слоем иня. Я сел на подоконник и стал рисовать пальцем на стекле. Вернее: не рисовал, а имитировал что-то подобное. В оттепель рисунки на стеклах быстро исчезали и я пристально всматривался в то, что дорисовывали за меня подтеки.

В юности я пробовал рисовать по клеткам, но это занятие меня не увлекло. Я отругал себя за неспособность и все рисунки выбросил. Прошло много лет и мне вновь захотелось рисовать, но только красками, но с чего начать — я не знал.

Однажды меня познакомили с художником-любителем в г. Оренбурге, но он не пожелал раскрывать тайны своего мастерства.

В сорок шесть лет мне посчастливилось, когда я отдыхал с супругой на Волге.

Наш теплоход «Советская Россия» двигался по маршруту: Москва — Ленинград.

Один из пожилых отдыхающих целыми днями рисовал на палубе. Я старался подойти к его мольберту, но он меня недопускал, сказав: «Напишу — выставлю в каюткомпании, тогда и смотрите». Настал день его выставки. На картинах хорошо узнавались острова: Валаам и Кизи, берега Онежского и Ладожского озер. Зрителей было много, особенно детей, отдыхающих с родителями. Во время выставки он говорил: «Рисовать я начал после сорока лет, а сейчас уже являюсь членом Союза художников Московской организации». Он посоветовал детям взять кисточку в руки и попробовать рисовать красками.

— А почему бы и мне не попробовать? — подумал я.

Возвратясь в Москву, я купил кисти и краски, и на фанере стал рисовать Волгу.

Картины не получалось: небо казалось стеной, а Волга стояла лестницей. Но мне понравилось мое творение и я поставил фанерку сушить.

Утром глянул на картину, но картины на ней не было: краска впиталась в древесину. Я был растроен, но не разочарован, и продолжал всеми ночами заниматься живописью: лицо и руки, и одежда, и все вокруг меня было испачкано краской.

Я рисовал горы, а получались летающие чудовища. Я рисовал чудовища, а получались горы. Тогда я, в этих горах рисовал окна и двери и получались сказочные домики. Так появилась первая картина, которую у меня приняли на выставку на Солянке в 1987 году. Меня это вдохновило и я стал посещать библиотеку имени А.С. Пушкина.

В библиотеке мне посоветовали изучить технологию живописи нескольких авторов.

Многие вечера я читал, выписывал в тетрадь необходимые советы для начинающего художника.

С того времени я понял, что нужно грунтовать холст, научился получать цвета при помощи смешения красок, стал обращать внимание на свет и тень, и прочее другое. Одновременно изучал иллюстрации художников-классиков, особое внимание уделяя их цвету, содержанию, пропорциональности.

Теперь я четко знаю, что для создания портрета нужно иметь четыре цвета краски: белила, светлая охра, английская красная и

кобальт. Стал делать подкраску грунта на холсте теплыми или холодными тонами.

Подготовительный рисунок я делаю редко, стараюсь писать сразу. Все фигуры пишу маслом не поотдельности.

За вечер я могу нарисовать несколько картин, но это не значит, что их закончил полностью; это только наброски, которые стоят до полного высыхания, а потом я их вновь беру и вновь рисую, но другими красками, применяя лессировки по ходу работы.

Меня очень интересует метод Тициана, который покрывал свои холсты красочной массой — закладывая фундамент картины. Подмалевки он делал густо, в чистом красном тоне: этим он намечал полутон. Той же кистью он макал то в красную, то в желтую, то в черную краски, вырабатывая рельеф освещенных частей.

Я стараюсь соблюдать все это, замечая свою, выработанную методику технологии.

На достигнутом не останавливаюсь: ищу новый почерк. Одну художественную находку отвергаю, другую — приветствую. Всему хорошему радуюсь, как ребенок.

Сюжеты иногда рождаются случайно. Много тем черпаю в метро, глядя на облицованные мрамором стены. В узорах мрамора чего только не увидишь: и лица людей, и морские баталии, моря и горы, и многое-многое другое. В любой оструганной доске мне видятся изумительные рисунки.

Только великая любовь к живописи, или другому ремеслу принесут плоды. Много раз я садился за холст с вечера, а когда от него отрывал взгляд — было уже утро, а мне казалось, что это еще вечер. Древние японские художники, постигнув «Мудру», умели останавливать дыхание на пять—десять минут и, в этом состоянии, создавали изумительные картины.

Я пробовал постичь восточную Мудру — не получилось, но светлые мысли рождались, рука становилась крепче, зрение — четче.

После такого состояния души картина кажется одухотворенной. Мне очень нравится писать на исторические и божественные темы. Когда пишу картину, ни о чем не думаю, а после окончания работы — желаю ей долгой и светлой жизни.

Рисую луга и аллеи,
 Рассветы, моря и леса.
 Но жаль: рисовать не умею
 Шум ветра и птиц голоса.

Рисую и шлѐмы, и каски,
 И рыцарей древних времен.
 Ни сил не жалею, ни краски
 Для русских, победных знамен.

Рисую когда и болею,
 И в праздник святой, хоть и грех.
 Но жаль: рисовать не умею
 Твой нежный, магический смех.

В море

Меня укачала,
 Любовь укачала.
 Еще далеко до родного причала.
 Но это начало,
 Лишь только начало,
 Мне сердце, как будто,
 твое отвечало.
 — Не надо печали, —
 Мне чайки кричали, —
 Все будет иначе на твердом причале.

А я утомленный
 Разлукою в море,
 Струдом различаю
 Зарницы и зори.

Меня укачала,
 Любовь укачала,
 А шторм, как мелодия Баха звучала.

Но это начало,
 Лишь только начало.
 В порту — меньше суток
 И — вновь от причала.

Испеклась до черноты
 на углях картошка.
 Мну и ем ее, а ты —
 вяжешь у окошка.
 Шаль пуховая, тонка,
 можно вдеть в колечко:
 и красива, и легка,
 вся в узорах. Свечка
 догорает. Спать пора.
 За окном буранит.
 А картошки кожура
 Запахом дурманит.
 Разомлел я на печи,
 пот с лица струится.
 Этим потом до ночи
 можно просолиться.
 Слышу шалости kota,
 Чую: мама плачет.
 Доконала нищета
 ее в жизни, значит.
 Вижу бледную луну, —
 и она в печали...
 Проклятущую войну
 черти накачали.

Примечание

В тексте сохранены орфография и пунктуация автора. — А.М.

РЯДОМ И НАБЛЮДАЯ

«Когда мечтаю написать красоту мира, я ее вижу, она предо мною наяву является». Так говорит о своем живописном творчестве моя мама, Елена Андреевна Волкова. Страсть к творчеству, потребность изображать явленное родились в далеком детстве. Маленькой девочкой лепила из белой глины, которая в изобилии водилась на берегах Сиверского Донца в городе Чугуеве Харьковской губернии, где родилась в 1915 г., скульптуры. Рисовала на обрывках бумаги, картонках, вышивала на кусках ткани красоту, сказочный волшебный мир — диковинные пейзажи с рыбами, птицами, зверями, людьми, которые являлись ей и днем и ночью, не давая уснуть до утра. Часами играла на гитаре, придумывая мелодии.

Наверное, древняя земля Чугуевская, родина И.Е. Репина, была напитана, напоена особой божественной аурой, дивной энергией. С годами потребность творить только увеличивалась. Невзгоды жизненных обстоятельств 20-х — 50-х гг., казалось, навсегда погасили мечту о творчестве.

И когда в сорок пять лет ей в руки вновь попали кисти и краски, не смогла сдержаться. Все, что являлось все годы в мыслях, виделось наяву, воплотилось в ни на что не похожие произведения.

Наивные картины Е. Волковой вызывали изумленное недоумение в 60-е гг.

Я смотрел на мамину живопись и чувствовал, что диковинный мир ее образов мне близок. Входил в него, подолгу жил в нем, общался с необыкновенными персонажами. Защищал от равнодушных, нескромных взглядов, насмешек. Ведь наивные творцы так ранимы, как дети, незащищены от непонимания, часто переходящего в агрессию. Впервые работы Е. Волковой я показал великому мастеру русского авангарда Василию Дмитриевичу Ермилову. Они понравились, он купил самую первую — «Фрукты в белой вазе».

Ее картины видел патриарх искусствознания Михаил Владимирович Алпатов и одобрил их.

Они удивлялись тому, как художница, не имея никакого образования, все знала, видела и умела. А еще Ермилов и

Алпатов рассказывали, что картины мамы напомнили им их первые произведения, написанные в годы ранней юности.

В харьковском Доме народного творчества картины мамы смотрел методист по ИЗО. С ужасом в глазах взирал он на неизвестно откуда явившихся героев ее картин и попросил больше никогда не показывать, особенно его начальству, эти базарные, аляповатые коврики, а то его за это с работы снимут. Впоследствии я узнал, что Казимир Малевич и Василий Кандинский долгие часы проводили на базарах, восхищенно разглядывая живопись наивов и лубочные картинки и, более того, часто приобретали их в свои собственные коллекции. Художники Ира и Вагрич Бахчаняны окончательно развеяли иллюзии о выставках картин мамы, признании ее творчества в официальных харьковских кругах. И посоветовали по своему примеру переехать в Москву, «потому что столица, как Париж, принимает всех, находит всем место». Москва слезам верит! Поистине это был глас Божий, и мы без раздумий оставили наш родной Чугуев и устремились в Москву.

Находясь перед чистым холстом, Е. Волкова входит в пространство картины и расставляет явленное наяву в мыслях — на свои места. Видит форму, размер, цвет, характер каждого. Очерчивает силуэты предметов, особое внимание уделяя их выразительности и соответствию с увиденным. Закрашивает очертания предметов и фон. Красками пишет в чистом виде, иногда берет кистью прямо из тюбиков. Смешиваясь между собой в разных сочетаниях на холсте, они всякий раз создают неповторимый цветовой аккорд. Новая картина — новая гармония, волшебная мелодия. И новая техника, приемы письма. Явленное наяву подсказывает способы обработки красочной поверхности. Каждое произведение требует для себя свою технику для воплощения того, что явилось. Картина сама себя пишет!

Работая над картиной, художница всякий раз открывает, организует пространство по-новому. Новые картины — новые сказки, новые притчи, сокровенная библейская мудрость.

Глядя в волшебные глаза своих созданий, художница разговаривает с ними как с живыми. Много может поведать об их жизни, судьбе. В работе мастера встречаются и курьезные моменты. Бывает, закрасит краской законченный предмет, который не нравится. На следующий день посмотрит — он вновь появился. Уберет его — он вновь является на прежнем месте. Там и остается. Купальщицу, которая держится за лодку на картине «Народное гуляние», мама несколько раз прогоняла. Закрашивала. Но нет, появляется из реки, как Афродита, цепляется за лодку. Так и не уплыла. Бывает и так. Долго бьется художница, пытаясь воплотить свой замысел. Ничего не получа-

ется. Обессиленная, засыпает. А когда утром смотрит на свой труд, видит, что то, что хотела, над чем безуспешно работала, — получилось, появилось на холсте. То ли краска так за ночь переменялась, то ли еще что-то произошло...

Работая над холстом, Е. Волкова все время находится внутри пространства картины, следит за изображаемым с другой стороны. У нее свое зазеркалье, явленное зримо, наяву. Видимые зрителями нарушения масштабов, перспективы, цветовых сочетаний для мастера верны, точны, единственно возможны, сущи, потому что такими их являет Господь. Однажды я повел маму на Всесоюзную художественную выставку «Советские художники — народу». Слюбопытством осмотрев картины, она сказала: «Если бы мне разрешили — переписала бы картины по-своему, потому что все в них неправильно изображено, не так, как видится на самом деле».

Окно в новый мир может открыться внезапно, в любое время суток. Невозможно отвести глаз от открывшихся волшебных видений. А это значит — иногда и ночью, до изнеможения трудится художница, стараясь воплотить явленное за окном на холсте. Месяцы и годы занимает работа над каждым полотном. Е. Волкова считает свой труд законченным, когда картина оживает. И тогда облака бегут по небу, вода плещется в реках и озерах, деревья растут и шелестят кроны, цветы благоухают, плоды наливаются солнцем и живительным соком. Все живое открывает глаза, начинает дышать.

Более сорока лет я являюсь свидетелем рождения неведомого нам мира, воплощения Божественных откровений о подлинной жизни, о которой мы можем только догадываться, мечтать. Как древние, ветхозаветные пророчества, знамения, письмена, они постепенно открываются нам. Что же Создатель всего сущего являет нам этими библейскими откровениями? То, что все живое — звезды, планеты, воздух, вода, земля, растения, рыбы, птицы, животные, люди — живет там в любви и согласии. Говорят на одном вселенском языке и понимают друг друга. Там нет страданий, печали. Всему радуются и благодарят Бога. «Всякое дыхание да хвалит Господа!» И рассказ этот ведут с нами живущие рядом незаметные люди — пророки, посланники, отмеченные Божественной благодатью.

Своими живописными монологами, устными повествованиями, откровениями Е. Волкова, другие замечательные мастера наивного искусства повествуют нам о реальности иной духовной жизни. Это другое искусство! Искусствоведы еще только пытаются войти в этот мир, отыскать инструменты для анализа, познания. Взгляд в особое потаенное пространство, выход в другую реальность, которая является опытом духовной практики великих

людей в течение столетий. Наивность, как великий Божественный дар, дается немногим. Ее данность не зависит от происхождения, пола, учености, веры.

Изображенное на картинах наивных художников имеет общее с иконным. В обоих случаях пространство переживания находится по ту сторону плоскости произведения. И как для верующего, так и для наивного художника обладает несомненной реальностью. Наивные творцы несут нам разгадку великой тайны бытия — любви, рождения, жизни, добра. Перед началом работы мама молится Спасителю, просит благословения на свой труд. Господь помогает. Являет наяву невидимое, открывает внутреннее зрение, посылает мысли, наполняет душу и тело Божественной силой. О чем не пожелает, не помечтает художница — как будто само собой воплощается на картинах.

«Когда я писала “Читающую Венеру”, провела краской под животом, а девушка вдруг ожила, повернулась и на меня посмотрела. Я глазам не поверила и от радости заплакала», — рассказывает Е. Волкова. И таких свидетельств у нее много.

К ВОПРОСУ О ТЕРМИНЕ «НАИВНОЕ ИСКУССТВО»

Кто такие наивные художники?

Наивные художники, как правило, никогда не учились изобразительному искусству. Поэтому они не только не умеют работать «правильно», но и вообще ничего не знают о правилах, об истории искусства и текущей художественной жизни.

Эти художники находятся вне художественной среды и их не очень заботит мнение этой среды об их творчестве. Для них гораздо важнее, что думают об их творчестве, скажем, участковый врач, или соседка-дачница, или друзья и знакомые. Так происходит потому, что в отличие от профессиональных художников наивный себя художником не считает, он и писать-то, как правило, начинает, когда выходит на пенсию. Наивных художников иногда называют (особенно на Западе) «художниками воскресного дня».

Наивного художника можно сравнить с тестом для пирогов. Вот оно набухает, ширится, ему становится тесно в кастрюле, и вот уже крышка съезжает набок и тесто вываливается через край. Именно в этом состоянии оно становится пригодным для пирогов — когда созреет и пойдет через край. Так и наив: в нем изначально присутствует особый дар эстетического восприятия мира, который в какой-то момент выплескивается вовне как «озарение», поэтому их называют иногда «инсайтными» художниками.

Эта их эстетика не сформирована ни образованием, ни дополнительным эстетическим опытом (посещения музеев, например, или чтение книг по искусству) — она просто есть в уже готовом, если можно так выразиться, виде. Однажды под рукой оказываются кисти и краски — появляется картина.

Как пишет наивный художник

Как ни странно, но у наивного искусства есть свои правила или, скорее, присущие большинству художников особенности:

- предметы или люди на картине не заслоняют друг друга, что особенно заметно в натюрмортах. Все, что изображается, одинаково важно для художника, поэтому он старается не перекрывать одно изображение другим;
- наивные художники не пишут с натуры. Они пишут «как знают», т.е. изображают не предмет в его взаимосвязи со

световой средой, композицией и т.д., а некий раз и навсегда установленный образ предмета. Своего рода — знак, символ предмета (это особенно характерно для Василия Григорьева). Поэтому в самых разных натюрмортах одного автора зритель обнаружит одинаковые морковки и бокал с вином, независимо от композиции и освещения;

- в творчестве многих наивных художников вообще трудно говорить о свете. Его нет. Или он показан формальным образом (например, на столе стоит лампа, дающая круг света на столе). Но ни полутеней, ни полутонов, ни ослабления освещенности по мере удаления от лампы мы не обнаружим;
- очень часто наивные художники пишут открытым (локальным) цветом, не смешивая краски. Если же смешивают, то для получения нового локального цвета;
- но среди наивов есть очень смелые живописцы, которые не боятся никаких сочетаний и контрастов (как, например, на картинах тети Любы Майковой);
- есть художники, которые не умеют выдумывать сюжеты для своих картин (например, Александр Васильевич Суворов). Хотя они и не пишут с натуры, но при этом пишут именно натуру, т.е. однажды ими увиденное. Другое дело, что в результате у них получается идеальный образ той сцены или того ландшафта, которые послужили основой для произведения;
- по словам известной наивной художницы Елены Андреевны Волковой, «картина сама себя рисует». Вот что говорит Волкова о процессе творчества:

«Пишу чистыми красками прямо из тюбиков. Какие краски я беру во время работы в руки — не ведаю, названия их не знаю. Делаю так, как подсказывает картина. Иногда долго ищу нужный цвет на холсте, множество перепробую красок, убираю те, которые не подходят. Не получается! А через некоторое время посмотрю — все цвета на своем месте. А как это получилось, сама не знаю. Думаю, что краски сами способны смешиваться на холсте, пока они не просохли, и получается такое, о чем художник и не мечтает. Картина сама себя рисует»;

- наивных художников зачастую не заботит, как будут сохраняться их произведения: они могут написать картину на старой фанере без грунтовки, на мешковине или маслом на бумаге;
- наивный художник пишет не для публики, а для зрителя, для конкретных людей (даже если их много), которые захотят увидеть его картину. Это кардинально отличает его от профессионала, которому важно мнение именно публики (т.е. СМИ). Поэтому наивные художники больше любили выставляться в кинотеатрах, а не в престижных галереях (ведь в кинотеатрах больше зрителей).

Итак, наивный художник свободен от присущих профессиональному современному художнику образованческих, творческих, поведенческих, идеологических стереотипов по определению. Он находится в пространстве традиционных ценностей.

Наивный художник всегда аутентичен, обладает уникальным художественным языком. В своем творчестве он руководствуется неким идеальным образом мира, соединяющим в себе архетипическое и современное художнику понимание мировой гармонии (своего рода связь времен); гармонии человека и природы; исторической и социальной ответственности; созидательности; оптимизма и благополучия.

Наивное сознание не способно как создавать стратегии успеха, так и действовать в рамках этих стратегий. Оно интуитивно и нетривиально в способах достижения успеха, так как оперирует не информацией и специальным знанием, а образами общей гармонии и глубинной взаимосвязанности и взаимозависимости.

Наивное искусство и современная культура

На протяжении XX века наивное искусство постоянно служило для современного источником художественных идей, образов и приемов.

Современная культура без наивного искусства, художественного примитива так же, как и сельское хозяйство, экология человека без дикой природы, — обречена на стагнацию.

Арт-директор Государственного центра современного искусства Леонид Бажанов как-то сказал, что, «может быть, сегодня в России только наивное искусство как искусство изобразительное не вызывает сомнения в своей безусловности, самодостаточности и состоятельности...»

Произведение наивного искусства — это искренний выплеск сильной эмоции, глубокого чувства или мировоззренческой позиции.

Наивный художник никогда не навязывает обществу свою эстетику и свой художественный язык.

Наивные художники являют собой образец удивительного творческого долголетия. Многие из наивных художников реализовались как художники и удостоились известности в пенсионном возрасте (Елена Волкова, Василий Григорьев, Любовь Майкова, Павел Леонов, Александр Суворов и др.).

Художественный язык наивных уникален — это язык гармонии человека и природы, человека и общества. Это язык гениального самоучки, самородка. Творчеством наива восхищаются художники и интеллектуалы.

Имена наивных художников — Анри Руссо (Франция), Нико Пиросмани (Грузия), Ивана Генералича (Югославия), бабушки Мозес (США) — известны во всем мире, имеют у себя на родине значение своего рода национальных культурных символов.

НАИВНОЕ... ИСКУССТВО У ГРАНИЦ ИСКУССТВА

Вопрос о границах искусства и вопрос о возможных границах суждения об искусстве — самые интригующие, и ставились они — со времен Аристотеля — неоднократно, нередко взаимно дополняя друг друга, а нередко существуя и сами по себе. Вне сомнения, эти вопросы были актуальны во времена установления нормативной эстетики и в другие, стремящиеся эти нормы опрокинуть. Это были, как правило, крайности, приводящие или к догматизму, к абсолютизации иерархии видов и жанров, к выработке концепций «высокого» и «низкого», или к нарочитому нарушению всех иерархий и всех концепций, а нередко и к прорыву той блокады «эстетического», которая заводила всякую художественную деятельность в «гетто» условностей. Затем уже мог встать вопрос о том, чтобы снять всякую проблему «эстетического» (вплоть до стремления к ликвидации самой науки «эстетика»).

По всей видимости, для каждой эпохи и каждой страны тут складывались свои определенные ситуации и понять их, если удастся, значит пытаться нащупать самое уязвимое в деле искусства, а именно качество того, что может называться искусством, ибо всякий спор о границах — это спор о сущности, о центре, о ядре, которые такие качества могут определять. И может стать, что, собственно, такого центра и вовсе нет, а есть только ряд обусловленных границ, существование которых взаимно предполагается, и что порядок в одних отнюдь не обозначает «порядок» в других, что рассуждения об искусстве вовсе не совпадают с делом самого искусства, а являются только его частью, и не более. Еще не обсуждалось детально (хотя и надо бы), насколько стиль мышления эстетиков, критиков и историков искусства связан с господствующими течениями в самом искусстве, в то время когда те вырабатывали свои теоретические концепции. Можно смело сказать, что все тексты, тогда создаваемые, являлись лишь только «говорящей» частью актуальных представлений об искусстве вне зависимости от того, о каком периоде шла речь (так это происходит отчасти и в настоящее время). При этом обычно легче, если взять прошлое, века XVIII и XIX, договаривались о «вершинах», об идеалах, о прекрасном, о высоком, но труднее всего их было заполнить конкретными примерами. Обычно управлялись с теми, которые таких высот не достигали, но к ним приближались (ведь идеал, в чем его

эстетическая прелесть, как известно, недостижим), отражая на себе их блеск. Но вот об ином, о «низком», о чем и договариваться, кажется, и не стоит, судить всегда было трудно. Тут кипит стихия жизни, не поддающаяся никакой прямой регламентации, и большее, что можно сделать, так это только ее учитывать.

Поэтому, хотя эстетики и теоретики искусства (их все же надо различать так же, как и они себя различали) XVII—XVIII столетий выстраивали пирамиду ценностей, верх которой, как всякой пирамиды, был обращен к небесам, а фундамент покоился на земле, им было трудно понять именно основы. И некогда модная «теория подражания» не являлась, при всем своем удобстве, той лестницей, по которой можно было подняться с земли на небеса, как бы ее ни корректировали самые искушенные умы, вводя изящные дополнения, например, о «простом и сложном подражании», о «подражании вкусу древних» и т.п. Тем более что в XVIII в. встал у ряда теоретиков вопрос о том, нельзя ли, сохраняя прежние размеры пирамиды, расширить ее основание; так, увеличивая площадь фундамента, они стали вольно-невольно укорачивать высоту — вплоть до того, что царство аллегорий оказалось в реальности, что первым подметил Гюстав Курбе, назвав в 1855 г. свою аллегория «реальной» (имеется в виду известная картина «Мастерская, или Реальная аллегория»).

По всей видимости, в любом обществе «масса искусства» всегда одна и та же, и меняется лишь ее структура, т.е., как еще можно было сказать, агрегатное состояние. А, таким образом, можно уже представить и другую конфигурацию состояния искусства в целом и вместо пирамиды, ориентированной на вертикаль, увидеть, скажем, параллелепипед, ориентированный на горизонталь, у которого уже не будет одного центра, одной вершины, но проявится скользящее поле отражения, где «верх» и «низ» могут меняться местами или сложно взаимодействовать, не меняя сути, да и вообще, как ни странно, отсутствовать.

Сама концепция «эстетической пирамиды» складывается в сфере профессионального искусства, его институтов и его теорий, которые тем не менее распространяются, без специальных оговорок, на всю художественную деятельность, в чем заключена ее условность. Когда в число «свободных искусств» в эпоху Возрождения были введены и сами искусства, а именно живопись, скульптура, рисунок, то они, естественно, сблизились с наукой и философией, поэзией и музыкой, т.е. изящными искусствами стали называться такие, какие приближают и создателя и зрителя к высшим сферам понимания миростроения. От этих искусств были отделены ремесла, так называемые «низшие», «механические», «технические» искусства. Во Франции к этой мысли добавились, соединяясь с ней, представления, идущие от

античной риторики, от Цицерона, Квинтилиана и Псевдо-Лонгина, которые привели к представлениям о «высшем слоге», а вместе с этим о высшем стиле и высшем жанре, т.е. о мире идеальных форм и образов, находящих свое оправдание в разуме (классицизм утверждал, что художник «погружает кисть в свой разум»). Их создавали гении, а понимали и истолковывали знатоки и любители.

В кругу этих проблем развивалась мысль XVIII столетия, весьма разнообразная и неоднозначная, но более всего — для нас в данном случае — интересно, как она корректировалась, нередко переосмыслялась и, главное, когда и как появлялись, и обильно, диссиденты классицизирующей эстетики, поставившие многое, в частности «пирамиды», под сомнение. Есть как бы два XVIII века, довольно сложно сопрягающихся друг с другом, век рококо и *ancien régime*, и век Моцарта, Казановы, Каллиостро, де Сада, Лафатера, Вольтера, Дидро, Руссо, Канта, Лессинга, Гердера и Гете (все они, кстати говоря, являлись масонами и, следовательно, теоретиками «другого» искусства). Аналогично этому есть и два, если и не более, понимания искусства: некоторые новшества были высказаны теми, которые вошли в наш список «другого» XVIII века, а некоторые и теми, кто может его дополнить и в последующее время, ибо мечта о «другом» искусстве не иссякала.

Крупные интеллектуалы эпохи оставили в покое «вершины» и занялись «основами». Они существенно потрепали авторитетную «теорию подражания», показав, что она ничего не объясняет, является формальной, приводит к созданию копий, но не произведений оригинальных. Более того, эта теория говорила о том, что великое в искусстве может проявляться только лишь при «подражании» природе и жизни (у Винкельмана — еще и греческому искусству), а внутренне она эстетически инертна и нуждалась как таковая во многих добавлениях (к тому же какой природе — «внешней» или «внутренней», оболочке реалий или их сущностям?). К концу XVIII столетия их, этих добавлений, стало так много, что они буквально погребли под собой саму теорию, которая пополнилась требованиями «вкуса», «изящного» и «фантазии». «Фантазия», которая родилась из маньеристической выдумки («инвенции»), говорила о том, что художник может по воле своей прибавлять образы, которых нет в природе. И если раньше это было оправданием вездесущих аллегорий, то потом становилось обоснованием для рождения химер. «Изящное» становилось синонимом художественного. И, наконец, вкус был понят как свойство врожденное, всем присущее, и только потом он мог совершенствоваться. Сама же мысль о врожденных способностях, столь драгоценная для этого столетия, открывала и

обосновывала возможность распространения дилетантства, т.е. «простого («упрощенного») искусства».

Занятия искусствами стали потребностью жизни. Главное заключалось в том, чтобы они не становились профессией, ибо профессия — способ самоограничения в развитии личности (вот еще одно издание мысли Аристотеля о совершенной личности). Таким образом, появляется особый феномен: любительское занятие искусством — профессиональным по технике (рисунок, акварель, живопись маслом, офорт) и свободным по исполнению. Наконец, вне зависимости от этого в XVIII в. стало стихийно распространяться крестьянское искусство, подражающее профессиональной живописи и рисунку. Например, *Hinterglassmalerei* в Баварии и так называемая «народная картинка» («*image populaire*», в России — лубок). Там все изображение упрощалось, приближаясь к знаковой форме, типологически однородной, легко узнаваемой. То есть это не «примитив» как ранняя форма развития зрелой формы, а параллельная интерпретация форм.

Здесь важно отметить суть: высокое искусство спускалось во все слои общества, приобретая в них самое разное качество. «Упрощенное» искусство людей образованных, являясь формой досуга, должно было непосредственно отражать «жизнь сердца». Сентиментализм, ставший вызревать с середины XVIII столетия (так называемый «сентиментализм до сентиментализма», по выражению П.Н. Сакулина), придал этим «домашним опытам» значение не меньшее (если и не большее), чем профессиональному искусству, о котором многие могли и не подозревать. Ведь они учились по эстампам и по гравюрам в книгах. Появилась своеобразная «сердечная эмблематика»: урна под кроной дерева у озера, дом у дороги, лебеди на пруду, сердца, перевязанные ленточкой, и т.п. Это «невысокое» искусство благородных людей позже стало «высоким образцом» для мещанского искусства, которое повторяло подобную иконографию вплоть до рыночных ковриков нашего времени: красивая ностальгия одного класса при воспоминаниях о быте другого, ими вытесняемого (искусство своеобразно компенсировало эту «вытесняемость»). Таким образом, можно заметить, что конечная граница для одного понимания искусства могла явиться при определенных обстоятельствах началом искусствовопонимания и искусствоведения для другого. Иной пример: сохранение в России стилистических приемов стиля барокко XVIII столетия в народной резьбе, особенно в оформлении наличников крестьянских домов (еще одно, — кстати, свидетельство об универсальности этого стиля). Это было примером дрейфа форм в рамках светского искусства. В баварской же *Hinterglassmalerei* за образцы бралась живопись в храмах.

Восемнадцатый век готовил и новое понимание самих художественных форм. Речь идет о семиотике (термин появился в

конце XVII в.). Семиотика не ставит вопрос о художественности, она просто подразумевает, что можно судить как о всяких и о художественных формах. Аббат Дюбо в своих «Критических размышлениях о поэзии и живописи» (1719) говорит о том, что «поэзия пользуется искусственными знаками», а живопись — «естественными». Слова — знаки поэзии, слова состоят из знаков-букв, а живопись представляет «набор знаков-форм природы», т.е. сочетает «означаемое» и «значимое». Попутно он говорит о том, что в музыке знаки — это звуки. Знаки эти, понятно, возбуждают чувства. Дени Дидро решил использовать близкое понятие «иероглиф». В «Письме к глухим» он пишет, что «иероглиф выражает идею не подражания, а выражения» в соответствии с формами, которые существуют в познании людей, полученными ими на основе наблюдений над действительностью. Об этом писал специально Тодоров (*Todorov H. Estetique et semiotique an XVIIIe siecle // Eretique. 1973. Janvier. P. 26—35*). Наконец, и Лессинг в своем знаменитом «Лаокооне» говорит о различии знаков, которыми пользуются поэзия и живопись (первое — «знаки во времени», а второе — «знаки в пространстве», в одном случае «знаки произвольные», во втором — «естественные»). Этой же теории придерживался и Мендельсон, учитель Баумгартена. «Произвольные», согласно ему, имеют иероглифический, т.е. аллегорический, характер, а «естественные» знаки выражаются прямо. «Наивное» искусство стремится очистить знаки от внешних культурных наслоений искусства как такового, скажем, освобождает живопись от живописи, т.е. упрощает технику, снимает проблему валёров, лессировок и т.п. Более того, наивное искусство создает нечто большее — искусство «стиля знаков».

Если бы авторы XVIII в. заговорили о знаках, функционирующих в определенных «жанрах-стилях», плюс ко всему и в отношении полупрофессионального искусства, они могли бы создать оригинальную теорию многослойности знаковых систем в определенной культуре и, более того, смогли бы поговорить о «формах знаков», их «стилях» (это было бы нечто принципиально новое, еще и теперь неосвоенное), которые в изобразительном искусстве имеют не меньшее значение, чем само содержание знака. Это могло бы соответствовать представлениям о многообразии человеческой деятельности, которая тогда начала разрабатываться.

Последнее приводило к попыткам создать описания «системы искусств». Это было превращенное выражение бывших «споров искусств», которые разгорелись еще во времена Возрождения. Тогда, напомним, искусства похвалялись друг перед другом своими качествами-отличиями (живопись — красками, скульптура — объемами и т.п.), теперь же они складываются воедино. В

1746 г. Баттё издает трактат «Изящные искусства, сведенные к единому принципу». Заслугой его явилось то, что он выделил «мир художественного» как такового. Размышляя над этим миром, Мендельсон, в свою очередь, впервые выявил любопытную область — *eine Nebenkunst*, т.е. нечто «около искусства», такое нечто, что обладает знаковыми элементами, но отличное по стилю («не абсолютно изящные искусства», «относительно изящные»). Характерно, что у него нет терминов, но он явно почувствовал, что есть нечто, что не вписывается в систему. Заслугой теоретиков XVIII столетия было то, что они (не все, конечно) стремились понимать и интерпретировать современное искусство. Отметим также, что в большинстве своем авторы того века полагали, что высшим искусством является театр, преобразующий реальные действия людей в жизни в живые знаки. Обратной стороной этой известной формулы была и другая: «мир как театр» (идущая еще от барокко). В целом же в XVIII столетии любая эстетическая формула могла быть «переворачиваемой». К примеру: «сад как природа» и «природа как сад». XVIII век в своем «зеркальном эффекте» не подошел к возможности переменить местами «высокое» и «низкое», что хотело программно сделать (но не делало) следующее столетие, но предельно стал пополнять все образующие «зазоры» между разными видами и жанрами искусства, уплотняя саму ткань художественного: появилось увлечение гротесками, мальми и «промежуточными» жанрами. Учитывая последнее, такой автор, как Вильгельм Круг, стал говорить о «составных или сложных искусствах».

Вот тут и понадобилось попробовать на прочность «нижнюю границу» изящного, ибо высшая была обозначена слишком уж ясно: греки и Рафаэль. И поэтому уже, увы, не достижимая. Идеал оказывался в прошлом, а самой подвижной была линия современная, а в ней то, что именуется «*Nebenkunst*».

Собственно, представление о «новых» границах «старого» необходимо было чем-то подкрепить. Просветительская идеология говорила о родовой общности всех людей, которые различны в силу климатических и исторических условий жизни. Одной из важных проблем явилось то, что люди XVIII века увидели историю до истории: времена баснословные — мифологические. Гердер был одним из первых, кто сказал вещи слова о значении мифологической, народной стихии — праматери всех искусств. Люди XVIII века стали заглядывать за традиционную историческую рамку, за греческую культуру. Естественным человеком был догосударственный человек, а потому и счастливое искусство лежит за пределами опыта цивилизаций. Им были пение и танец, чудесные сказания, память о которых живет по настоящее время. Однако и теперь есть народы, которые хранят ветхозаветную наивность, а, возможно, и патриархальный быт, который

«чище» по своему художественному опыту, чем нынешний (началось увлечение дикарями и чужеземцами: «Диалоги барона де Ла Онтана и американского дикаря» (1704) и «Персидские письма» (1721) Монтескье. Игры в поселян и поселянок происходят из этого источника и являются заметной приметой рокайля и раннего сентиментализма. Особенно тут важен сентиментализм, который, не оформляясь, как правило, в стилистическую фигуру, пронизывает XVIII и начало XIX в. С сентиментализмом связывают и увлечение простыми или, как еще говорили, наивными чувствами. Сентиментализм, выражающий внесловный, родовой идеал человечества, призывал к отказу от «высоких» жанров, к упрощению художественных средств. Театрализованного типа деревенька и фигуры-«обманки» в парке тут станут важной приметой эпохи. В сентиментализме важно не художественное воплощение, но направление чувств. В возбуждении чувств особую инструктивную роль играют знаки. Так, некоторые теории и художественные пристрастия могли слиться.

Весьма показательным для нас может быть опыт, который прямо можно назвать эстетическим, Николая Борисовича Юсупова (1750—1831), который в своем Архангельском собрал не только первоклассные образцы западноевропейской живописи, чем был известен, но и прекрасную библиотеку. Образованный вельможа решил сопоставить искусство делать пейзаж и искусство изображать пейзаж, почему Гюберу Роберу были заказаны восемь панно. Кисть старых мастеров, таких как Тьеполо, Юсупов смело сопоставлял с современной, будь то Давид или Жерар. В его театре был театр декораций Гонзаго. В комнате верхнего этажа Юсупов приказал установить статую-манекен Руссо. Более того, он учредил класс дворовых живописцев, которые в примитивистской манере представили виды самой усадьбы. Не утруждая себя написанием трактата, Юсупов его, виртуальный, проиллюстрировал своими действиями, смело сопоставив образцы высокого искусства с новым, непрофессиональным. Примечательно, что крепостные мастера, вдохновляясь гравюрами, свели их перспективизм к плоскостности, упростили светотеневые моделировки и красочные сочетания, тем самым повысив знаковую функцию изображения. «Римские ворота» (начало XIX в.) превратились не в их изображение, а в знак неких ворот в Риме. Так художественная культура обогатилась еще одним стилистическим приемом, в котором оживало детство человечества, примеренное к искусствам современного искусства.

Учтем, что помимо дилетантского искусства любителей в XVIII в. развивалось искусство уличных вывесок (к участию в работе над которыми привлекались и такие мастера, как Антуан Варто, создавший известную работу — «Лавка Жерсена»), простонародные картинки, крестьянская живопись. Во время Фран-

цузской революции 1789 г. началась битва карикатур, многие из которых делались сознательно, в угоду вкусам восставшего народа, в упрощенном стиле. Наконец, знаменитый парижский Салон в 1791 г. открыл двери для всех желающих выставиться. И уже в начале XIX в. началась сбор всяких раритетов вроде картин безруких и т.п. Павел Свинын в своем известном Русском музее, к примеру, хранил «живопись на паутине девицы Бородиной».

Видимо, рождение всякого нового искусства, а точнее — искусствоведения, связано с сопутствующими попытками определить и степень «наивности», в которую оно может впасть. Наивное можно найти в эпохе Гомера, в дорафаэлевском искусстве... Теперь настало время века XVIII. Был введен термин Naïf, который стали переводить как *простота*. Но если его рассматривать как следствие использованного приема, то стоит трактовать Naïf как стремление к упрощению. Эстетик Мейерс из школы Баумгартена говорит, что есть благородная простота, которая сродни героической, и есть игра в простоту, которая сродни стремлению к прямому выражению естественных чувств. Заметно, что линия эстетики Баумгартен — Мейерс (учитель и ученик) — Кант не столько обращала внимание на классификацию искусств, сколько на существо эстетического чувства, на его характер и, следовательно, меньше на качество исполнения. Более того, Кант, к примеру, в рассуждения об «Эстетике» внес свои знаменитые мысли о пространстве и времени, полагая, что сама эстетика есть наука о чувственном восприятии. Но при этом учтем, что художественная форма стала рассматриваться не только как механизм для возбуждения чувств, но и как определенный знак. В этом остром сочетании появился залог для рождения особого типа искусства, которое терминологически неопределимо, и можем его называть «наивным» или «примитивистским». Дело в том, что термин primitif в отношении искусства стал в XVIII в. конкурирующим к naïf, а потом уже — в XIX столетии — и господствующим, хотя и не сразу. Поскольку представление о сложности жизни дикарей, т.е. нецивилизованных народов, стало возрастать, больше внимания обратили на творчество детей, которым и приписывали неотрефлектированные художественные чувства, незамутненные рассудком. В упоминаемой уже картине 1855 года Курбе «Мастерская, или Реальная аллегория» в центре представлен рядом с художником, рисующим пейзаж, мальчуган, смотрящий на маэстро. Это и есть аллегория неиспорченного, искреннего чувства. Когда мальчуган подрос, он превратился в Анри Руссо, еще одного основателя еще одного типа наивного искусства. Первые картины «таможенника» появились в 1885—1886 гг.

Тут символизм, складывающийся в 1880-е гг., создал свою концепцию «примитива». Наметился новый путь в искусстве... Этапы его представляются следующим образом: появляются термины naïf и primitif, ставится вопрос о происхождении искусства (без конкретных примеров), начинаются поиски «истинного искусства» в догомеровскую эпоху (группа Мориса Кэ в ателье Ж.-Л. Давида, называвшая себя «примитивистами») и программные выражения любви к дорафаэлевскому искусству (братство прерафаэлитов было основано в Лондоне в 1848 г.). К этим попыткам опустить нижнюю границу в понятии «истинного» искусства чисто историческим путем прибавилось со временем стремление оценить искусство, лежащее в ином измерении — «вне истории»: с одной стороны, детское творчество и творчество сумасшедших, с другой — восточное искусство (открытие его происходит в Париже в 1860-е гг.) и искусство негров (это «открытие» делают в 1900-е гг. А. Матисс и П. Пикассо).

В 1880-е гг., когда поэтический символизм объявляет о своем торжестве манифестом Ж. Мориаса, живописцы решают начать прокладывать путь к новому — «другому» искусству. И П. Сезанн, и П. Гоген, и Ж. Сёра, и В. Ван Гог считали себя «примитивами» искусства будущего и постоянно говорили, что для создания его надо бы освободиться от груза псевдоинтеллектуальной рефлексии, стать «детьми» и «дикарями». По всей видимости, символизм в своей суперутонченности ценил первоначальную простоту. Секрет этого отчасти раскрыт поэтом Жаном Лорреном в стихотворении «Primitifs» (опубликовано впервые в «L'Echo» в 1893 г.), посвященном художнику Гюставу Моро — «Христу с лицом Прометея» (как называли его мастера группы Nabis, объявляя своим учителем). Вот его строки:

O mystiques beautes dont je suis idolatre
 Horizons du Vinci, lacs ombrages de pins,
 Sommets ardues et blues des grandes ciels lorentins.
 Dont un Christ ephbique et pensif est le patre,
 O mornes Pietas aux mains de vieil albatre,
 Dont la navrant sourire et le regard lointain,
 Lointain comme un beau reve au fond du ciel eteint,
 Souffrenit dans l'ombre en pleures d'une grotte bleuate;
 Mon coeur sceptique et froid de blasse maladif
 Veut, rebute de doute et lutte fievreuse Reposer dans votre ombre
 entre le pin et l'if
 Et dans la sombre ardeur d'un siecle primitif,
 Comme on vient s'envrer d'odeurs de tubereuse,
 Veut boire a votre foi troublante et douloureuse.

Гюстав Жеффруа писал в 1895 г. о Сезанне, что тот — «примитив, ищущий истину». Боле того, со времен Наби о Сезанне стали говорить как об «отце современного искусства». Так же стали судить о Сёра, Ван Гоге, Гогене и Редоне.

В конце XIX столетия жгучий интерес стали вызывать не правила, а исключения, то, что стояло у края «принятого» искусства (парадокс истории заключался в том, что «принятое искусство» было забыто, а маргиналы и антиподы стали представляться определяющими магистральные пути развития, т.е. наметилась принципиальная перестройка эстетических представлений в целом, она началась «с краев»). Аутсайдеры эпохи превратились в носителей новой правды, новой художественной логики — логики фантазии. Собственно, они явились пророками. Культура стала проникаться правотой антиподов, подсознание культуры стало ее сознанием. Поэты А. Жарри и Г. Аполлинер открыли глаза на творчество «таможенника» Анри Руссо, увидя в нем «художника-поэта».

Уже не в первый раз понятие «художник-поэт» было использовано во Франции. Теофиль Готье так называл Камиля Коро, который, по представлениям того времени, «не умел рисовать» и потому пятнами обозначал стволы деревьев (и это надо было ему простить, ибо он — «поэт»). Но только в отношении Руссо представление о «художнике-поэте» было высказано точно. Руссо не только устремился к знакам, очищая их от всего привнесенно-художественно-традиционного, но понимал искусство нарративно как «рассказ», т.е. возвращал искусство к истокам.

Новая экспозиция Национального музея современного искусства в Парижском центре им. Ж. Помпиду, открытая для публики 1 января 2000 года, начинается с картины «Война» Анри Руссо (1844—1910), которая была создана в 1894 г. И это решение нового директора музея В. Списа симптоматично: эту картину он посчитал «эмблематической». Сам художник дал своей картине и второе название — «Верховая атака раздора», а плюс ко всему и третье — «Война. Она приходит страшная, оставляя всюду отчаяние, слезу и руины» (так произведение было названо в каталоге Салона независимых, где оно было выставлено). Такая манера давать расширенные названия картинам появилась в XIX в. и являлась, по сути, их «программой», а кроме того, напоминала об увлечении однострочными стихотворениями в среде поэтов-символистов (сам Руссо был к тому же и поэтом).

Не менее «нарративной» была картина «Спящая цыганка» 1897 г. Художник писал, отмечая фигуру льва, приблизившегося к цыганке: «Кошка, которая свирепа, нерешительна в атаке на свою добычу, и та, по случаю усталости, глубоко спит». В письме в мэрию города Лаваль 10 июля 1898 г. (Руссо хотел продать туда картину) художник комментировал далее: «Странствующая негритянка, поиграв на мандолине, хранит около себя свое сокровище и спит по случаю усталости. Лев подошел случайно, ее обнюхал; и не сожрал. Это эффект луны, очень поэтический. Сцена происходит в пустыне абсолютно гибельной.

Цыганка одета по-восточному». Собственно, каждая картина Руссо имела его стихотворный комментарий (просто не все картины и стихотворения сохранились). Кроме того, стоит вспомнить, что художник писал и пьесы. В 1899 г. он создал «Месть русской сиротки», где появляется героиня Ядвига: «Сцена представляет окрестности Санкт-Петербурга, множество шале стоят вдоль длинной аллеи по небольшому рукаву Невы. Ядвига (находясь одна) говорит: “Бог мой! Какой жаркий день: я полагаю, что нахожусь в Сенегале или в какой-то другой экзотической стране, где в необъятных лесах с деревьями, роскошно окрашенными, обретают антропофаги или дикие звери, более или менее ужасные”». В 1910 г. (в год смерти мастера) был показана его картина «Сон», о которой художник написал:

Ядвига в своем прекрасном сне,
В своих видениях тихо
Слышит звуки волынки,
Возбуждающие прекрасные мысли.
В то время как луна освещает
Цветы, зеленеющие деревья.
Дикие змеи покорно внимают
Веселому ариозо инструмента.

Руссо смог соединить в своих видениях Петербург и далекую экзотику. Он верил, что одно может находиться в другом. Такое двухплановое миропонимание характерно для «другого» искусства. Руссо же просто верил в две реальности и скончался от укуса дикого экзотического животного, которое настигло его на улицах Парижа. До этого он падал в обморок, рисуя диковинные цветы, которые, как ему казалось, одуряюще пахли... Мифологизирующая стихия впадает наружу.

Стоит обратить внимание на тех, кто поддержал Руссо в XIX столетии (обычно же вспоминают Пикассо, Сальмона, Жакоба, Карко, Делонэ). Тут будут Редон, Синьяк, Писсарро, Гоген, Бернар, Валлотон, Жарри, Реми де Гурмон, братья Натансоны, Луи Воксель и Шарль Моррис. Они приглашали художника выставляться в Салоне независимых, восхищались им. Валлотон сказал о нем в 1891 г.: «Это альфа и омега новой живописи». Реми де Гурмон нашел в искусстве Руссо отражение концепции иероглифов. То есть мастера поддержали те, кто шел мимо импрессионизма (старик Писсарро тогда ему решил изменить) в сторону символизма. Таким образом, можно сказать, что некоторые большие явления в искусстве сами по себе дорабатывались до своего «наивного искусства»: XVIII век в теории, а конец XIX — в «открытиях» Руссо. XX столетие уже восприняло чуть ли не как закон саму возможность опираться в своих исканиях на «нижние» границы (структура «высокого» и «низкого» сохранялась), на китч, превращая его в «аван-китч», и на искусство аутсайдеров, деля из него «арт-брют».

МУНИЦИПАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ НАИВНОГО ИСКУССТВА

Об искусстве, которое в наши дни получило название наивного, в мировой практике впервые стало известно в конце XIX в. в связи с открытием самобытного творчества французского таможенника Анри Руссо, чьи работы сегодня украшают Лувр, Эрмитаж и Пушкинский музей. В 60-е гг. XX в. весь цивилизованный мир был буквально взорван новым для себя открытием творчества грузинского художника-самоучки Нико Пиросмани, работы которого экспонировались в Лувре в рамках культурного обмена СССР — Франция.

С тех пор специалисты спорят о терминологии (наив, примитив или нечто другое), способной обозначить огромный, поистине необозримый пласт изобразительного искусства. Этот раздел находится между фольклором и профессиональным творчеством и вмещает в себя гениальных самоучек-живописцев, латиноамериканских потомков майя и ацтеков, последователей смеховой культуры русского лубка, создателей деревянных, глиняных и керамических работ и т.д.

Тем не менее термин «наивное искусство» закрепляется как наиболее подходящий изданием в Югославии в 1984 г. Всемирной энциклопедии наивного искусства, аннотировавшей в том числе творчество 98 художников — наших соотечественников.

К тому времени Запад вплотную подошел к мысли о необходимости создания специальных музеев данного профиля. Сама жизнь, не говоря уже об аргументации исследователей, подвела к однозначному выводу: наивное искусство — это не модный каприз, а умение ощутить глубокие корни и осознать национальную принадлежность в контексте развития культуры и быта своего народа. Именно под этим углом зрения созданы и успешно работают Государственный музей наивного искусства и аутсайдеров в Голландии, «Арт ан Марж» в Бельгии, «Хаус де Кюнстлер» в Австрии, «Музеум Хаус Кайет» в Германии, «Фонд Адольфа Вольфи» в Швейцарии, галереи ряда латиноамериканских стран, Смитсоновский институт в Соединенных Штатах Америки, музей Пиросмани в Грузии.

Огромное число международных выставок, симпозиумов и биеннале, проведенных в последнее десятилетие, открыло миру неповторимый облик мастеров наивного искусства России. Классикой наивного искусства признано творчество Ивана Селивано-

ва; Татьяны Еленок, московской художницы, вышедшей из крестьянской среды кубанской станицы; Василия Григорьева, подмосковного рабочего-литейщика, повествующего о полнокровном укладе русского патриархального быта; Евдокии Пановой, вологодского мастера тканых сюжетов; Ивана Никифорова, отрадившегося в своей графике темы и образы революционного прошлого; и многих других.

Однако повсеместное признание отечественного наивного искусства совпало с тяжелыми временами для организаций, способных по роду деятельности объединить, поддержать и дать импульс к последующему творчеству (имеются в виду государственные музеи и структуры Союза художников). В этой связи целая область изобразительного искусства осталась бесхозной, а потому невостребованной у себя на родине. Отдельные художники, вырвавшиеся из безвестности в первые годы перестройки благодаря средствам массовой информации, работают исключительно на западный арт-рынок. Картины москвичей Кати Медведевой, Василия Романенкова, костромича Григория Кусочкина, обладателя Гран-при на Международной выставке наивного искусства «ИНСИТА-97» в Братиславе, Павла Леонова из Ивановской области и ряда других становятся для России, по существу, раритетными и обретают свою прописку в музеях и частных коллекциях за границей.

Художники разобщены — нет творческого общения, нет связи со специализированными журналами, со средствами массовой информации и органами печати. Нет возможности систематического показа частных коллекций, групповых, персональных выставок, а следовательно, получения квалифицированной оценки критиков и искусствоведов. Исключена популяризация с помощью издания буклетов, брошюр, красочных листовок. Отсутствует возможность систематизации и научной работы.

Вышесказанное негативно отражается на развитии данного направления изобразительного искусства и активизирует процесс перетекания лучших его образцов за пределы России. О желании художников выставляться на родине и работать с отечественным зрителем через государственное музейное учреждение свидетельствует письмо группы художников на имя мэра столицы Ю.М. Лужкова с перечнем работ, передаваемых ими в дар г. Москве. Именно по инициативе наивных художников в конце июня 1998 г. мэром Москвы было подписано постановление «О создании Муниципального музея наивного искусства».

Появление первого в стране Муниципального музея наивного искусства способно в какой-то мере устранить эти негативные тенденции, обогатив культурную жизнь столицы и страны, и

оставить следующим поколениям людей одну из содержательных страниц культурного наследия России.

Уже с первых шагов своей деятельности Музей заявил о себе выставкой «Пушкинские образы в творчестве наивных художников России», сформированной благодаря гранту Президента РФ, полученному на конкурсной основе. Впервые в истории Пушкинианы поэт, его жизнь и окружение, его творчество предстали в работах художников из народа. При формировании выставки были собраны работы более 70 авторов из 22 областей и краев России. Идея создания такой выставки нашла отклик у музеев-заповедников Пскова, Владимиро-Суздалья, «Царицыно», галереи «Дар», Череповецкого музейного объединения, а также частных коллекционеров.

Эта выставка была включена в план столичных мероприятий по празднованию 200-летия со дня рождения А.С. Пушкина, а также по решению коллегии Министерства культуры РФ включена в федеральный план юбилейного года и стала передвижной выставкой, которую увидели жители Пскова, Череповца, Котласа, Кирова, Москвы (выставка проходила в Центральном доме художника 3—20 июня), Мурманска, Владимира, Александрова и Иваново. Летом этого же года она экспонировалась в Каннах (Франция) во Дворце фестивалей. За выполнение этой федеральной программы Государственной комиссией по подготовке и проведению празднования 200-летия со дня рождения А.С. Пушкина Музей был награжден дипломом и памятной медалью.

Второй программой Музея стала организация выставок в Москве под общим названием «Шедевры наивного искусства из провинциальных музеев России», первым шагом выполнения которой стала выставка «Анна Дикарская и Василий Пластинин — классики русского наива» из фондов Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника. Второй выставкой из этой программы стала выставка живописи Н.А. Комолова (1925—1983) к 75-летию со дня рождения художника (с 15 июня по 27 августа 2000 г.) во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства. Ее участниками стали Псковский музей-заповедник, Государственный Российский Дом народного творчества и Музей русской народной живописи (собрание В.А. Мороза) и Музей-заповедник «Царицыно».

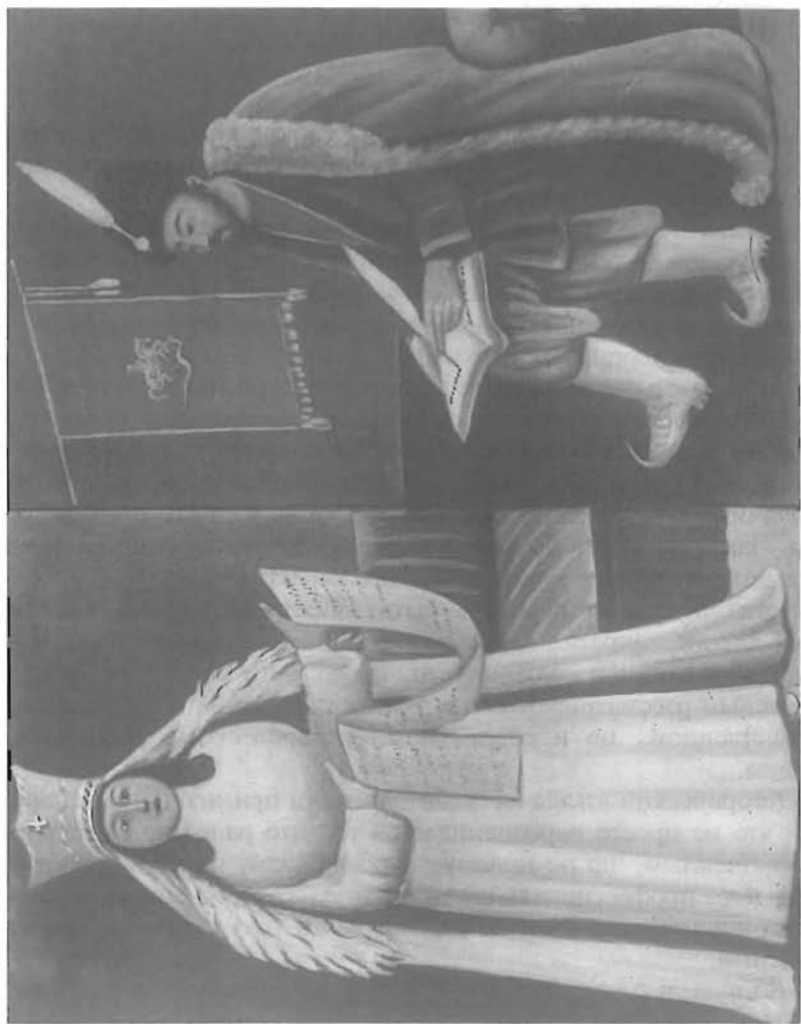
Следующий большой проект Музея, рассчитанный на два—три года, посвящен 2000-летию христианства и началу третьего тысячелетия. Участниками этого проекта станут музеи центральной части России, а затем городов, расположенных вдоль Транссибирской магистрали вплоть до Владивостока.

В 2001 г. Муниципальный музей наивного искусства и Национальный музей истории и культуры Беларуси намечают выполне-

ние общей программы «Классики наивного искусства XX века. Россия—Беларусь», что явится вкладом музеев в интеграцию культуры двух славянских государств.

Надо заметить, что Музей всегда старался поддерживать творческие отношения с музеями Москвы и других городов страны. Так, долгосрочные договоры о творческом сотрудничестве с Заочным народным университетом культуры, Владимиро-Суздальским музеем-заповедником, Псковским музеем-заповедником являются по-настоящему действующими, а не формальными (стоит вспомнить выставку «Синий кот на белом снегу» — работы И. Селиванова из собрания ЗНУИ, а также вышеупомянутые выставки из фондов Псковского музея-заповедника, Владимиро-Суздальского музея-заповедника и выставку работ Н. Арфьевой (Волгоградская обл.) в г. Суздале, организованную Музеем).

Музей своими силами регулярно выпускает в ограниченном количестве к выставкам, проводимым в Музее, каталоги. Среди них каталоги выставок Макарова, Никифорова, Кулябко, Медведевой, Сарычева, Кузьменко, Носкова, Леонова, в которых можно почерпнуть точную информацию о художниках.



Н. Пиромашвили
Царица Тамара и Шота Руставели. Гос. музей искусств Грузии

НАИВНОЕ ИСКУССТВО: ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ

Цель настоящего сообщения заключается в том, чтобы перенести акцент в обсуждении наивного искусства на контекст его восприятия.

Достаточно бросить взгляд на лежащую вдалеке историческую панораму, как можно сразу же убедиться в том, что интерес к наивному искусству был инициирован художниками-новаторами, искавшими вдохновение во всем том, что лежало за пределами европейских живописных школ.

Столь важные для академического искусствознания в области изобразительного искусства категории художественной ценности и новизны, авторской оригинальности иногда могут быть в большей степени отнесены к тому, как используется опыт примитива в различных художественных практиках, а не к самим произведениям, которые могут быть вторичными, не обладающими признаками мастерства и художественного качества.

Когда примитив перестал быть запретным плодом даже в нашей стране, утратил свой дразнящий, эпатазирующий ученое искусство характер и получил устойчивую нишу в культуре, стало интересным рассматривать его в разных контекстах — не только в художественном, но и социальном, историческом, рыночном, бытовом.

Исторический взгляд на любительство и примитив подразумевает, что не просто переоценивается то, что ранее не считалось художественным, но по-новому, сквозь призму времени, открывается и то профессиональное искусство, которое апроприировало стилистические приемы или какие-то творческие установки примитива.

История в каждый период пишется заново; перефразируя известное изречение, можно сказать, что история искусства — это сегодняшняя художественная жизнь, опрокинутая в прошлое.

Что является подлинной историей: описание горизонтального среза той или иной эпохи или протягивание нитей волокна художественной материи сквозь толщу времени? То, что сегодня предстает очень значимым и художественно ценным, в свое время было почти никому не известно, рассматривалось как прихоть чудаков или ненужный хлам. Это касается многого в истории культуры, но примитива и самодеятельности в особенности. Уходят в небытие модные художники и конъюнктурные произве-

дения, становятся более ясными масштаб и соотношение художников, живших в одну эпоху. То, что видели и знали современники, оказывается уже не реальным. Глазам следующих поколений предстает иная картина, соответствующая иным художественным критериям. При этом заслуженно воздается непризнанным при жизни талантам, но при этом и что-то утрачивается в понимании их искусства. Ведь оно создавалось людьми, которые зачастую и сами не верили, что делают нечто значительное.

Французская гуманитарная наука в области истории и философии выдвинула ряд понятий (таких как ментальность), относящихся к картине мира, складывавшейся в каждую эпоху. Представления о времени, о том, что такое жизнь и смерть, разум и безумие, менялись на протяжении исторического развития. Уже и популярные альбомы последних лет, посвященные искусству аутсайдеров, представляют рисунки сумасшедших как произведения искусства, к примеру, 20-х гг. XX столетия. Таким образом, в массовое сознание входит сконструированная согласно меркам сегодняшнего дня картина прошлого.

Примитив — сон — миф — безумие — образы, открытые и взлелеянные сюрреалистами, постоянно переплетаются при любых попытках дешифровки собственно содержания картин любителей. Не только в странных и замысловатых сюжетах, но и в упорном воспевании советскими самодеятельными художниками вождей и советских праздников можно разглядеть проявления механизма современного мифологического сознания. Жрецы советской идеологии распространяли своего рода матрицы представлений о том, как устроено общество, что такое хорошо и что такое плохо, а широкие слои населения охотно их наполняли жизненным содержанием, что отражалось и в произведениях любителей. Наивные художники, чье творчество тогда именовалось примитивом с ярко выраженным пейоративным акцентом, были идейными врагами самодеятельности, ибо в своих занятиях искусством коллективно признанных матриц не замечали.

В Германии конец 1930-х гг. был временем не только распространения интереса к примитиву, но и моментом жестокого противостояния «здорового» тоталитарного искусства творчеству больных, под которым фашизм объединял и мастеров авангарда, и аутсайдеров, и всех неудобных. В 1937 г. в Германии была организована «Выставка дегенеративного искусства», где наряду с произведениями многих знаменитых художников были выставлены работы людей с душевными заболеваниями. Название выставки было навеяно внушавшим опасение фашистским лидерам распространявшимся увлечением искусством душевнобольных.

Каталог выставки в Доме немецкого искусства в Мюнхене разделял работы на девять групп. Как пример «варварских методов изображения» приводились произведения Отто Дикса, Эрнста Людвиг Кирхнера и др. «Группа 9» обозначалась как «общее безумие» и «высшая степень дегенерации» и включала в себя работы конструктивистов и абстрактных художников¹. На одно-временно открывшейся «Большой выставке немецкого искусства» в парадных залах того же Дома, в задних помещениях которого глумливо были показаны «группы» дегенеративного искусства, Гитлер произнес речь, где говорилось: «Любители в искусстве, современном сегодня и забытом завтра; кубизм, дадаизм, футуризм, импрессионизм, экспрессионизм — все это не представляет ни малейшей ценности для немецкого народа... Ни крупинки таланта; дилетанты, которых вместе с их каракулями следовало бы отправить обратно в пещеры их предков»². Из немецких музеев в тот период было изъято около 16 тыс. произведений, среди них работы Ван Гога, Гогена, Матисса, Пикассо, Кандинского. Большая часть из них была продана за границу, лучшие вещи присвоил себе Геринг, а 20 марта 1939 г. около 5 тыс. картин, акварелей и рисунков было сожжено пожарной командой в Берлине.

Такова была ситуация, в которой искусство тех, кого мы сегодня называем аутсайдерами, претерпевало гонения вместе с произведениями великих мастеров авангарда. Сегодня исследователи знают, что занятие творчеством для большинства наивных художников является средством сохранения собственной личности. Конструируя свой мир, основанный на собственной индивидуальной мифологии (корни которой уходят в коллективное бессознательное), художник-самоучка обращается, как правило, к воспоминаниям детства или даже еще более архаичным, родовым образам, всплывающим в его воображении. Он свободно путешествует во времени и пространстве, в реальности путая день с ночью (многие работают по ночам или во сне находят сюжеты своих произведений).

Художник-одиночка конструирует сам время, в котором он живет, да и мир, который его окружает. Созданный маргиналами, аутсайдерами инвайроннемент — архитектурно-скульптурная среда, сейчас привлекает многих исследователей, а иногда уже и туристов. В истории советской самодеятельности также можно усмотреть попытку коллективного создания такой среды, где «кто был ничем, тот станет всем». Отклонения от нормы — любой, психической в числе прочих, не могут приветствоваться в тоталитарном обществе.

Интерес к творчеству сумасшедших, развивавшийся в отечественной психиатрии в первые годы советской власти и коррес-

пондировавший течению научной мысли в Европе, был в 1930-е гг. подавлен. Здесь уместно также вспомнить специфику российско-го менталитета вообще.

История разного понимания безумия, растянутая в Европе от Возрождения до романтизма, сожмется в разницу поколений между Пушкиным и Гоголем. У Пушкина господствует просветительская ясность мышления: «Не дай мне Бог сойти с ума» (1833). Творчество подобно немому миру грез, но безумие означает изоляцию в социальном мире:

Да вот беда: сойди с ума,
И страшен будешь как чума.
Как раз тебя запрут
Посадят на цепь дурака
И сквозь решетку как зверька
Дразнить тебя придут.

У Гоголя «Записки сумасшедшего» (написаны осенью 1834 г.) представляют развернутую картину проникновения безумия в жизнь неудачливого титулярного советника. Они написаны от первого лица: писатель пробует говорить языком сумасшедшего. А спустя три года сумасшедшим объявят Чаадаева за его философские идеи. Достоевский вводит образ странного человека, идиота как антитезу вульгарному и косному обществу. В России XIX в. складывается своя парадигма безумия. В советские времена в сумасшедшие дома — «психушки» — запирают инакомыслящих. Бережное отношение к людям «с ограниченными возможностями», как их чаще именуют теперь на Западе, пока еще не стало у нас распространенным. Автор предвидит, что включение в искусствоведческий оборот проблематики искусства аутсайдеров — по-простому «психов» — кое у кого вызовет негодование.

Другим вариантом антитезы разумной жизни является сон. Сновидение как одна из сфер культуры многократно исследовалось в разных аспектах. Толкование сновидений устойчиво связано с приметами и обрядами. Таково описание сна Татьяны в «Евгении Онегине». Этот сон, в котором явно присутствуют и элементы изобразительных мотивов, навеянные западной иконографией в духе Босха, предвещает трагические события дальнейшего повествования.

У Гоголя ночь — время, когда оживает фантастика народных поверий. В утопии Чернышевского эмоциональная сфера полностью подчинена разуму, а образ «золотого века» раскрывается во сне (Веры Павловны). Таким образом, демократическая линия русской культуры не была свободна от традиционного со времен Иосифа, толковавшего сны в темнице, использования сна как способа представить истину.

Советское время взяло один мотив «сна золотого» — исполнения желаний, наступления благоденствия. На самостоятельных выставках сталинского времени отдельные наивные произведения преподносились как иллюстрация реального благоденствия трудящихся. В действительности в картинах наивного художника лишь по видимости отражается его жизненный опыт. Здесь отражаются его мечты, сны (сон и мечта часто в русском языке фигурируют как синонимы), фантазии, подчас с трудом характеризуемые вербально. Художник творит, прислушиваясь к голосам, говорящим в его душе.

Мазки и линии, которыми исполнены произведения наивных художников, являются следами движения их руки — монотонно-ритмическими, порывистыми, мелкими, как будто глядящими холст или бумагу. Как и для проходящего курса психотерапии, для наивного художника чрезвычайно важен сам процесс работы — порой важнее, чем результат (легко поверх одной картины может быть написана другая). Картины впитывают энергию их создателей и потому производят столь сильное впечатление не вполне художественного характера.

Занятия живописью (и другими видами творчества) часто бывают средством бессознательной аутотерапии. К ним любитель обращается после сильного стресса — несчастья, болезни, потери близкого человека. И те произведения, которые он создает, становятся продолжением его «я», его необходимым окружением. ...Мне запомнилась встреча с московским художником В. Кубяком, который был тяжело ранен во время Отечественной войны неожиданно сброшенной бомбой. Напротив его кровати висела картина «Последний бой», на которой он в точности запечатлел ту минуту, которая предшествовала его страшному ранению. Показывая на изображенных бойцов, большинство из которых погибли, он рассказывал об этой страшной минуте как о вечно длящемся мгновении, как о том, что он видел не в прошлом, а в настоящем и всегда хотел видеть перед собой, поражаясь тому чуду, благодаря которому он сохранил жизнь. Сама бомба в виде какого-то экзотического цветка была нарисована на первом плане картины — уже упавшая, но еще не взорвавшаяся.

Русский авангард в архаике и современности открывал примитив как сакральный текст отечественной культуры. Его язык — примитивизм — использовался как национальное художественное аргю. Обращаясь к первоосновам искусства в лубке, вывесках, детских рисунках, художники стремились утвердить цельность, незыблемость этого мощного праязыка. Русское искусство авангарда родилось в стране, еще не изжившей крайности, порожден-

ные петровскими реформами, — европеизированность верхов сочеталась с густой патриархальностью низов. Гоген в поисках нетронутого цивилизацией мира, как известно, отправился жить на Таити. Нашим художникам достаточно было отъехать в окрестности любого русского города, как, например, Вологды, как это сделал Кандинский в молодости во время своей этнографической экспедиции, чтобы поразиться экзотике архаической крестьянской жизни. Древняя, но не ушедшая культура вдохновляла так же, как манящая свобода открывающегося нового столетия.

Особенность наивного искусства в том, что оно не имеет собственной истории стиля — с преемственностью, полемикой и историческими корнями. Осмыслением народного искусства и объектов этнографии как эстетических объектов занимались авангардисты начала XX столетия. Они же и их сподвижники открыли и полюбили искусство любителей и детское творчество. Но никто из творцов в этих видах деятельности не был субъектом художественной истории.

Если перенестись в более близкие времена, которым было свидетелем старшее поколение нынешних исследователей, интерес к наивному искусству питали представители андерграунда, наивное искусство рассматривалось в годы полураспада советского тоталитарного режима как островок свободного творчества. Наивный художник в глазах интеллигенции 1960—1970-х гг. в какой-то мере идеальный образ творца, не знающего ничего ни об истории, ни об идеологии, творящего по наитию, интуитивно находя художественные средства. В своих произведениях наивный художник создает образы рая, подобного утраченному «золотому веку» самого искусства. Безусловно, в те годы наивное искусство наделялось его поклонниками многими чертами, которые его создатели в него и не вкладывали. Чистых, незапятнанных наивных художников противопоставляли карьеристам — самодеятельным, писавшим портреты вождей и образы старых рабочих—наставников молодежи. Как нетрудно догадаться, нравственное различие между теми и другими было невелико, если вообще существовало. Их идейное противопоставление было важно для тех, кто восторгался искусством наивных, или отвергал его, как некоторые чиновники тех лет.

В 1980-е годы в отечественной культуре свершалась драма демифологизации исторических личностей прошлого. Были опубликованы и всеми прочитаны прежде официально запрещавшиеся знаменитые антиутопии Замятина, Хаксли, Оруэлла. Антиутопии воспринимались пародией на утопию социалистической «фабрики новых людей», как называли коммуны 1930-х годов. Коммунары, участники самодеятельности, в широком смысле все

поколение советской выковки объявлялись «новыми людьми». С переменной общественного сознания эти «новые люди» оказались полностью развенчаны.

Однако на смену одним иллюзиям в художественном сознании пришли иные. В частности, возникла новая утопия: мирной реанимации мифологического сознания в отдельно взятом творчестве одного художника (или небольшой художественной группы). Этим занялись независимо друг от друга художники, склонные к созданию собственного мира, в который проецируются игровые и досуговые занятия, будто и не претендующие на то, чтобы называться искусством. Увлечение было распространено и среди нехудожников — молодежи, представителей различных социальных групп. Отчасти это было откликом на чтение сказки Д. Толкиена про чудесных человечков, которая предлагала играть в другой мир. Играми в создание миров и народов интересовались и раньше, но как-то вдруг оказалось, что игра обратилась в тенденцию. Эта тенденция раскрылась в рамках профессионального искусства, хотя главные ее представители обратились к искусству вначале как любители, и в целом игру в создание своих миров можно рассматривать как вторжение в область «ученого» искусства наивной веры в возможность индивидуального миростроительства. Как и в начале XX столетия, образованным людям хотелось уподобить свое мышление первобытному, но то, что в примитиве воплощается как сон, бред или крик души, в искусстве художников все же было художественным жестом, элементом маскарада, стилистическим приемом.

Вышеописанная тенденция отразилась в творчестве Леонида Тишкова, а также Ольги и Александра Флоренских. Но помимо этих талантливых художников несть числа полупрофессиональным и любительским группам, а также отдельным авторам, выдумывавшим собственные «ладогонии». Конечно, многие из них вдохновлялись наивными художниками и были почитателями примитива в целом.

Рассуждая о своеобразном преломлении понятия «миф», надо коснуться и того, чем стала на сегодняшний день религия. Утрата религиозной веры для массы людей была утратой духовных устоев, но потребность верить, обожествлять оставалась, выливаясь порой в странные или даже страшные формы. Религия давала быту устойчивые ритуалы, а сознанию — стереотипы объяснения многих жизненных ситуаций. Несомненна связь религиозности и душевного, психического состояния человека (Юнг отмечал, что католики реже обращаются к психоаналитикам, чем протестанты и иудеи).

Широкое обращение современных художников-любителей к религиозным сюжетам заставляет поразмышлять на тему, какова сегодня народная вера и в какой мере религия служит источником сюжетов для художника, а в какой Божественное вмешательство в жизнь человек неожиданно дает ему духовные силы, чтобы создать произведения высокого художественного калибра (хотя вовсе не обязательно связанные с религиозной тематикой).

Конечно, не только индивидуальная мифология и своеобразно преломленная религия питали наивное искусство. Ему всегда был присущ непосредственный отклик на события современности. Вплоть до 1980-х гг. требование актуальности предъявлялось к самодеятельным художникам организаторами юбилейных или приуроченных к съездам партии выставок, а исследователи могли находить актуальность примитива в его полузапретном существовании и тесных связях с андерграундом.

Во второй половине 80 — начале 90-х гг. наступил короткий всплеск политически актуального самодеятельного творчества как одного из составляющих политического движения. Тогда на уличных рынках выставлялись картины антисталинской направленности. Комментировалось все — борьба с пьянством, съезды, указы и пр. Ныне, в конце 90-х гг., приходится с некоторым разочарованием констатировать, что в России любительское творчество в области изобразительного искусства не несет в себе проблем, актуальных согласно тем критериям, которые выдвигаются теоретиками современного искусства. Отстраненность примитива от смены художественных течений, его замкнутость, сосредоточенность художника на себе делают это искусство вневременным, неподвластным ходу времени. Интерес к нему со стороны художников-профессионалов присутствует всегда, но лишь время от времени ведущие художественные течения, опирающиеся на примитив, оказываются в центре внимания.

Выдвижение примитива как образца современного народного искусства представителями государственной культурной политики — очевидное свидетельство «прирученности» наивного искусства, его «безопасности», а следовательно, и смещения его с переднего края художественных исканий в спокойные заводы народного художественного достояния. Это не означает, что сократилось число поклонников примитива, тех, кто интересуется этим искусством, коллекционирует его. Напротив, интерес к этому виду творчества расширяется, число поклонников его расширяется.

И все же даже беглый взгляд на историю открытия примитива доказывает, что сегодня влечение к примитиву выглядит иначе, чем вчера. Ныне сама судьба включения примитива в художественную жизнь XX столетия становится предметом исследования. После того, как рухнула советская идеологическая модель культу-

ры, не стало андерграунда, наивное искусство утратило ореол неподвластности официальному давлению. Напротив, оно продемонстрировало высокую способность к протестности, легко влилось в открывшийся художественный рынок и кинулось в объятия официальных структур, которые теперь отвернулись от прежде любимой ими самодеятельности и стали поощрять наивных художников.

Во многом эта новая ситуация напоминает ту, что сложилась уже давно в Европе. Здесь наивные художники составляют особый сегмент рынка, достаточно невысоко котирующийся. Всем уже давно надоели хорваты со своей подстекольной живописью, а ведь когда-то в Мюнхене традиционными образцами этого вида творчества восторгались Кандинский и Габриэла Мюнтер. Неумелость, отсутствие профессионализма, незнание законов построения картины, сугубо частный, личный характер творчества, не затрагивающего каких-либо глубоких проблем, — все это давно разочаровало западноевропейских любителей искусства. Низкая оценка наивного искусства была, в частности, зафиксирована в том, что оно не допускается по статусу для участия в престижных международных ярмарках.

Интерес «продвинутых» художников Европы был направлен начиная с конца 1940-х гг. к тому творчеству, которое получило название ар-брют, или искусство аутсайдеров. Теперь уже не в любительских работах необразованных уборщиц, какой была Серафина, а в едва контролируемом сознанием творчестве душевнобольных усматривается свобода от диктата мейнстрима и свежие источники вдохновения. Правда, широкое применение транквилизаторов значительно подрывает агрессию внутренней творческой стихии, но зато возникают специальные учреждения, как «Гуггинг» в Австрии, «Ла Тинайя» в Италии, где культивируется искусство аутсайдеров.

История всего того, что входит извне в художественную жизнь, приносится туда теми, кто стоит на ее вершинах, ими же и создается. История наивного искусства или искусства аутсайдеров в большой степени история контекста культурного ассимилирования их творчества. В зависимости от того, что именно кажется ценным в артефактах, созданных нехудожниками, в них усматриваются те или иные черты. Так, различие между наивным художником и аутсайдером в основном в том, что наивный художник рассматривается как персонаж, стоящий вне социальных и культурных страт, доминирующих в обществе, а художник-аутсайдер стоит вне поведенческих норм, и часто оказывается принудительно изолирован от общества. Описывая наивных художников, как правило, указывают их профессию, говоря об аутсайдерах, называют их диагноз. Это вовсе не значит, что

нельзя рассматривать наивного художника с точки зрения его диагноза или аутсайдера с точки зрения его социального опыта.

Внимательные наблюдатели знают, что в творчестве одного и того же художника могут чередоваться периоды наивного творчества и создания типичных произведения ар-брют.

Среди тех, кто сегодня является поклонниками наивного искусства и ар-брют, можно выделить несколько категорий.

Первая, которой принадлежит основная роль, — это музейные работники и частные коллекционеры. Они непосредственно контактируют с художниками, поддерживают их, как могут, морально и материально. Важную роль играет стимулирующее воздействие таких контактов на любителей, которые без интереса извне могут и перестать заниматься творчеством.

Вторая, к сожалению, крайне немногочисленная категория, — это, говоря общо, историки. Те, кто собирает конкретные факты, архивы, касающиеся наивного искусства и самостоятельного творчества. Это непростая задача. Автобиографическая память наивного художника, как правило, мифологизирована, она столь же фантастична, как и его искусство. Что должен делать историк — разоблачать фантазию или писать историю этой фантазии? То же касается и изучения контекста. Декларации, которыми приветствуют наивного художника, и способы культурного присвоения ценностей его искусства — это объект критического и аналитического изучения. Им нельзя доверять на слово. Что объединяет две эти названные категории поклонников наивного искусства — это то, что они имеют изначальный и очень определенный собственный контекст отношений с наивным искусством.

У тех, кто составляет коллекции, открывает новых самоучек, основные контакты с ними располагаются в поле реальной жизни. К художнику надо поехать, с ним надо долго разговаривать, его работы нужно вставлять в рамы, перевозить с места на место, обмерять. Нужно вступать в отношения с другими людьми, если желаешь эти работы выставить или опубликовать.

У историков поле деятельности обозначено традиционно: сбор фактов, составление архивов, посещение самих художников или их родственников, коллекционеров и музейщиков и в итоге создание определенного более или менее объективного исторического текста, к которому могут впоследствии обращаться все интересующиеся данным предметом.

А вот дальше идут категории поклонников, которые могут множиться сколько угодно. Пользуясь тем, что наивное искусство не имеет собственного дискурса, ангажированной критики, академической истории и т.д., каждый специалист, принадлежащий к любому типу деятельности, волен присваивать себе этот предмет рассуждений — наивное искусство.

Творчество, базирующееся на первоэлементах художественного языка, легко можно связать с любыми аспектами или примерами человеческой деятельности, благо первоэлементы присутствуют во всех, в том числе и весьма сложных, структурах. Чтобы пояснить свою мысль, приведу пример. Если вы собрались обсудить, что такое валеры в живописи, требуется почитать французскую художественную критику, пользовавшуюся этим словом, посмотреть картины Камиля Коро. Но если вы решили поговорить о белом цвете, его можно найти где угодно — на потолке, на листе бумаги, в одежде, в живописи, и всюду он не случаен, и отовсюду можно стартовать с культурологическими рассуждениями. Такого рода рассуждения, как правило, находятся вне научного поля знаний. Можно в тысячный раз выдвигать определения некоторых терминов, не заботясь о том, что у них есть история, можно утверждать, что наивное искусство никем не оценено, не задумываясь о тех, кто на протяжении всего XX столетия его продвигал и сохранял, и т.п.

Для довольно часто возникающих рассуждений о наивном искусстве вообще, с точки зрения некоторых «знатоков», не требуется никаких специальных знаний или таланта. Поскольку наивные художники не имеют профессионального образования, они как будто и могут осмысляться вне всякого обязательного знания или умения. Или можно находить им аналогии в какой угодно области.

Термин «наивное искусство» употребляется в музейной и выставочной деятельности как одна из рубрик современной художественной продукции. Этот термин часто дискутируется среди специалистов-искусствоведов, обсуждающих его приложение к тем или иным конкретным художникам-самоучкам, он используется специалистами по народному искусству как антитеза традиционному творчеству.

Стремление нагрузить этот термин многими значениями, оторвать его от исторической конкретики во многом связано с девальвацией ориентиров социалистической модели гуманитарных исследований. В ту пору выдвигалось понятие народное искусство, причем в подмененном виде, в 30-е гг. журналы откровенно предлагали придумывать новые пословицы, вышивальщицы должны были работать по новым традиционным народным сюжетам вроде тракторов и т.д. Впоследствии искажение картины народного искусства стало более тонким и умелым.

Само слово «народный» стало каким-то паролем, ярлыком качества, означавшим лояльность коммунистической партии. Самым страшным ярлыком стало слово «антинародный».

Вместе с народностью стала неактуальной целая система понятий, выдвигавшаяся марксизмом-ленинизмом. Зато стало актуальным наивное искусство.

Его положение в художественной культуре институционализировалось. Никто его больше не запрещает, никто за него не борется. «Продвинутые» художники интересуются кичем и образами СМК, а отнюдь не картинками каких-то бабушек. Я не хочу называть имен, но все мы знаем, что то сильное эмоциональное воздействие, которое оказывали раньше многие известные наивные художники, давно развеялось, у них не заметно новых страстных почитателей. Наивное искусство вполне вписано в сегодняшнюю художественную жизнь и полностью оттеснено на задний план фотографией, тусовками эпатирующих современных художников и борьбой, происходящей между радикальными галереями, кураторами и критиками.

В 1992 г. я была куратором выставки «Сон золотой» в Центре современного искусства. Это была первая в истории России выставка наивных художников, собранная не по географическому или студийному принципу, а концептуально, чтобы показать уплывающий сон уходящей эпохи. Выставка «От наивного искусства до кича», открытая за год до того В. Помещиковым на ВДНХ, как бы уравнивала в правах и кич, и самодеятельность, давала бесстрастную антологию, а мне хотелось тогда показать обаяние этого «сна золотого». Думаю, что это удалось, так как выставка обсуждалась, имела успех. Но ведь это было начало 1992 г. Время свободных выставок еще осознавалось как завоевание. На них показывали то, что надо было показать гораздо раньше. Галерея «Дар» (само придуманное мной тогда название отражает романтическое восприятие наивного искусства) осуществлялась как программа по наивному искусству того же Центра современного искусства на Якиманке, начиная с 1990 года, и была одной из первых галерей вообще. Там как куратор я подготовила около 30 персональных выставок наивных художников, которые воспринимались в контексте экспозиций радикального искусства в других галереях, находившихся в том же Центре. Внизу была возглавлявшаяся И. Пигановой «Школа» — первая в Москве фотогалерея, рядом — строгая концептуальная «1.0.» во главе с В. Левашовым, во дворе происходили акции и перформансы. В соседнем крыле росла и процветала галерея Марата Гельмана. В этом окружении, представляя бабушек и дедушек, я вдохновлялась пафосом открытия, введения в молодую художественную культуру иных имен и произведений, связанных с иными ценностями. Параллель к сосуществованию наивного искусства с радикальным в рамках Центра на Якиманке можно увидеть в дружбе известного художника и акционера тех лет Саши

Петлюры со стариками — мужем и женой, — жившими в одном дворе с художниками, их выводили на сцену, возили с собой на художественные тусовки. Они были интересны молодежи как люди другой, уходящей формации. Но с тех пор времена сильно изменились.

Утратив обаяние новизны, наивное искусство обрело статус признания и почета в художественной жизни. Оно сильно коммерциализировалось. На государственном уровне оно оказалось способно замещать отвергнутое искусство социалистического реализма там, где проекты радикальных кураторов кажутся неуместными.

Так же, как некогда искусство социалистического реализма наделялось качествами народности, общедоступности, идейности, должно было выступать как искреннее и неподдельное выражение чувств советских художников, так теперь наивное искусство ценят за искренность, аутентичность, воплощение образов рая и архетипов и т.д. В дискуссиях о так называемой «национальной идее» наивное искусство может служить хорошим подспорьем — оно, конечно, национально, всеми признано. Некоторые любители так теперь о себе и говорят: я — примитив. Эта трогательная самоидентификация — признак более кардинального изменения. Художники, сами себя называющие наивными, уже интересуются историей наивного искусства, указывают своих предшественников — по большому счету они уже вовсе не наивны.

Есть опыт стран, где примитив является визитной карточкой национального искусства. Это США, где долго не было собственного значимого профессионального искусства, зато были потрясающие портретисты-примитивы, так называемые «охотники за головами». Это Австралия с искусством аборигенов. Это Югославия с «хлебинской школой» и многими другими выдающимися художниками.

В России, на родине авангарда, перевернувшего художественный мир XX в., только еще начинает складываться национальная школа исследователей этого авангарда. Наследие, прочитанное, а зачастую и опубликованное зарубежными учеными, теперь осваивается законными наследниками, перед которыми стоит задача выстроить историю русского искусства, включающую авангард как неотъемлемую часть. На фоне грандиозности этой проблемы вопрос о включении в историю наивного искусства далеко не столь масштабен. По уже перечисленным выше причинам рассуждать о наивном искусстве куда легче, чем, к примеру, о Кандинском.

Поклонники наивного искусства тем не менее сидят в одном поезде с исследователями авангарда, и всех мчит вперед паровоз прогресса. Теоретикам и практикам, занимающимся нашим

предметом, важно помнить, что недостаток внимания к нему в прошлом сегодня нельзя восполнить избытком энтузиазма. Картина мира наша с вами меняется как пейзаж за окном экспресса, и вся история искусства пересматривается целиком, потому что меняется видение всего — и ученого, и наивного, и безумного.

Примечания

- ¹ Голомиток И. Тоталитарное искусство. М., 1994. С. 104.
- ² Там же. С. 104—105.

МАСТЕР СЮЖЕТНОЙ КАРТИНЫ ПАВЕЛ ЛЕОНОВ И СОЦИАЛЬНАЯ УТОПИЯ XX ВЕКА

Тема НАИВ-АРТ разрабатывается в России с конца 1960 — начала 1970-х гг. Публикация югославского ученого Ото Бихали-Мерина в журнале «Декоративное искусство СССР» за 1968 год о выставке инситного искусства в Братиславе и сущности наивного искусства стала ориентиром для российских исследователей в поиске отечественного материала и его анализе.

Первый исследователь российского наивного искусства Н.С. Шкаровская стала автором советского раздела во Всемирной энциклопедии наивного искусства¹. До сегодняшнего дня по широте и объему материала эта книга остается первым и единственным энциклопедическим изданием по истории мирового наивного искусства.

В конце XX в. среди многочисленных имен российских наивных художников можно выделить Павла Петровича Леонова из деревни Меховицы Ивановской области. Он самобытен не только по образам мировидения, но и пластическим структурам картинного пространства. Круг его тем непредсказуемо широк. Художник с энтузиазмом откликается на события прошлой, настоящей и будущей истории.

О нем можно говорить как о знаковой фигуре в культуре XX в. наряду с такими художниками, как Анри Руссо, Нико Пирросманашвили... Гран-при на международном триенале наивного искусства в Братиславе «ИНСИТА—97» подтверждает это предположение.

Сам художник серьезно относится к созданию своих картин. Для него это акт служения Отечеству. В своем творчестве он старается быть актуальным, как подобает полноправному члену социума. Многие картины Леонова размером и характером реализации темы напоминают росписи о «правильной» и счастливой жизни в советских Дворцах культуры.

Ключ к дешифровке творческой позиции художника можно найти в его жизни, которая достаточно типична для классиков наивного искусства.

Павлу Леонову пришлось испытать в жизни много трудностей и несправедливостей. Родился он 20 декабря 1920 г. в деревне Орловской области. Он вспоминает: «Отец мой был садист, эгоист, распутный алкоголик и злейший враг для своей семьи»².

Закончив семь классов, Павел работал в совхозе библиотекарем, пионервожатым. К праздникам писал лозунги, мечтал стать художником.

В конце 1930-х гг. он уезжает в город Орел за «лучшей жизнью», которая обернулась для него скитаниями по стране в поисках работы: Украина, Азербайджан, Грузия, Узбекистан... Был столяром, штукатуром, печником, жестянщиком, маляром, строителем, художником-оформителем. За подделку хлебных карточек сидел в тюрьме.

В конце войны воевал. Желание стать городским жителем так и не исполнилось. Вся его молодость прошла в общежитиях, в постоянных переездах. И только в 56 лет Павел Петрович смог купить небольшой дом в деревне Меховицы Ивановской области и обзавестись семьей (жена, сын).

Но мечта стать художником не покидала Леонова даже в его скитаниях. В 1950-е гг. он несколько раз поступал в московский Заочный народный университет искусств (ЗНУИ), но бросал учебу. И только в конце 1960-х гг., вновь поступив в ЗНУИ к педагогу Михаилу Рогинскому, он раскрывается как оригинальная творческая личность.

Крестьянское миропонимание Павла Леонова с романтической верой в «хорошую жизнь» пластично соединилось с лозунгами «хрущевской оттепели». А моральный кодекс строителя коммунизма стал документальным руководством в жизни и творчестве.

Леонов настолько поверил в реальность провозглашаемых советским государством идей коммунистического общества и лидерство нашего государства в мире, что все свои жизненные трудности воспринимал как временные неудобства на пути к заветной цели.

Свое художественное кредо Леонов формулирует в одном из писем: «Мое полотно как зеркало, как фотография показывает жизнь Страны Советов. Она была и будет как путеводная звезда среди миллионов светил небесного пространства. Была и будет гордостью мирового пролетариата и художник Леонов наносил на полотно и будет наносить ее жизнь, быт, культуру и технику, которую не знали и не знают передовые капиталистические страны»³.

В картинах Леонова — ударный труд и радостный отдых жителей современной деревни, народные праздники и торжественные встречи почетных гостей, братская помощь другим странам. Художник свободно перемещается по странам и континентам. Создает свою утопию, свою Страну Солнца с идеальным деревенским бытом, цветущей природой, прирученными животными и птицами, где нет места злу и насилию. Здесь крестьянский труд радостен и почетен. Здесь будни как праздники.

Разглядывая свои работы, Леонов пишет: «В Стране Советов есть такие села, где утопают в зелени, в липах, елках и березах. И техника управляется из комнаты телевидением. Комбайны убирают урожай с помощью управления телевизора и электроники»⁴. «В Стране Советов такие построены дома в селе, такая имеется природа, что орлы с гор, а тетерева из леса прилетели в село. У нас в каждом доме парк, сад, масса птиц и все полезные насекомые»⁵.

Художник в мечтах видит себя активным строителем жизни. Именно творчество дает ему уверенность и ощущение полноты жизни: «Я деловой, талантливый художник. По моим проектам-картинам будут строить села и животноводческие фермы»⁶.

Однако в действительности реалии жизни и художественные фантазии Леонова не находят точек соприкосновения. Но художника это не смущает, так как уже давно его «мир грез» стал внутренней ощущаемой реальностью.

Все творчество Павла Петровича Леонова можно разделить на три периода.

Первый — это 1960-е — 1970-е гг., когда он учится в ЗНУИ, постигает законы перспективы, движения в пространстве, композиции. Первые известные нам работы Леонова из собрания ЗНУИ небольшие по формату, написанные маслом на картоне. В некоторых из них, таких как «Мать и дети», «Зима», «Автопортрет» («У водопада»), можно обнаружить решение художником учебных задач. Но картины из этого же собрания «Русские путешественники над африканским континентом» (1960-е) и «Цирк» (1970-е) говорят уже о самобытном темпераменте художника.

Этот период для Павла Леонова был настолько плодотворным, что все последующее его творчество можно рассматривать как уточнение и расширение найденной им структуры художественного языка.

После ЗНУИ, не найдя себе применение как художнику, он перестает писать.

Второй период в его творчестве непродолжительный. Он длится примерно полтора года, и его можно ограничить следующими событиями. В январе 1991 г. искусствовед Ольга Дьяконовна (автор статьи) находит Леонова в деревне Меховицы, привозит ему холст, краски, кисти и начинает его поддерживать в творческих исканиях. В январе—феврале 1992 г. новые работы художника показываются на выставке «Сон золотой» в галерее «Дар», и начинается общение Леонова с коммерсантами.

Этот кратковременный период было очень важным для 70-летнего художника, живущего в глухой деревне. С позиций своего жизненного опыта он по-настоящему осознает себя художником, и не просто известным, а знаменитым. Он знакомится с публи-

кациями о своем творчестве. Он реально чувствует интерес к себе как к художнику и всеми силами старается доказать свою состоятельность.

Его картины становятся большеформатными и превращаются в панно. Основным художественным приемом становится многоярусная композиция. При единстве темы каждый горизонтальный план ведет свою самостоятельную сюжетную линию. Выделенные во фрагмент, они превращаются в законченную картину, где доминируют силуэт, цветовое пятно. Ближний и дальний планы Леонов, как правило, строит симметрично с размеренно-статичным движением. Этот прием помогает взгляду почти беспрепятственно войти в центр композиции, где происходит основное динамическое действие.

В тех случаях, когда фантазии художника выходят за рамки реальных событий, он в уже найденных схемах по-новому организует ритмику пространства. Помещая фантастический сюжет в центральное поле картины, он не забывает отделить реальное от ирреального контрастной полосой, некой «земной твердью». И хотя эти миры соединяют прямые как стрелы дороги и могучие кроны деревьев, они живут самостоятельно и развиваются параллельно друг другу.

Повторяя свои старые сюжеты, художник (как говорит он сам) «их совершенствует». Вот что пишет Леонов о картине «Русские путешественники над Африкой» 1991 г., сравнивая ее с аналогичной работой 1960-х гг.: «Эта картина более обоснована. Это не самолет, а планер. Он наполнен водородом и легкий. Вес его с грузом 5 кг. и от дождя хорошо находиться в укрытии, и от хищников. <...> Груз тяжелый, от непогоды скрываться негде и от вредных насекомых и хищников нет надежды укрыться»⁷.

При сравнении этих двух работ, которые разделяет более двадцати лет, хорошо видно развитие композиционного мышления художника.

В первом варианте стремительное движение сюжетного развития развивается параллельно краю картины слева направо. Изображение приближено к зрителю и занимает почти все живописное пространство. Оно как бы распластано на поверхности. Композиция строго симметрична и напоминает геральдический знак.

Вариант 1991 года⁸ представляет большое панно с развернутым многоплановым сюжетом. На переднем плане мирно пасутся между пальмами журавли. Медленно плывут по реке птицы и лодки. Такое ощущение, что никто не видит и не слышит той борьбы, которая происходит на центральном фризе композиции. А там по выжженному солнцем пространству скачет уже знакомая

нам пара путешественников на зебре, преследуемая волками. Контрастная полоса темного леса отделяет небо от земли. Картина построена на динамике и контрасте движений, ритмов, пластических форм, цветовых пятен.

Это новое прочтение старой для художника темы идет от частного к общему. От отдельного эпизода к ритмически повторяемым сложным эпическим композициям. Проблемы ритма, преодоления пространства в живописи занимают художника. И он в каждой новой работе решает эти задачи, согласно идее, на интуитивном уровне.

Так, однонаправленное, многократно повторенное движение в картине «Свадьба» (1991)⁸ создает эффект панорамного всеобщего праздничного действия. Найденный композиционный прием с ярусами строк, с условными орнаментальными рамами и кулисами (роль которых выполняют деревья или в других картинах лианообразные ветви с цветами, птицами, бабочками) дает возможность художнику выделить узловые моменты в ленте событий. Он умело ставит акценты и делает паузы, вводит укрупненный рисунок и игру цветовых пятен, добивается хорошей читаемости самых далеких изображений.

Изображая реалии отечественной истории, Леонов использует композиционную схему, отличную от картин-фантазий.

На вертикально ориентированном холсте в характере утверждающего жеста он komponует все подробности сюжета. Располагая их по вертикали центральной плоскости картины, он как бы утверждает это событие как необходимый, константный момент жизни.

Через ритмику движения художник передает характер действия. В «Масленице» (1991)⁸ — это орнаментальная затейливость в безудержном потоке народного гуляния. В картине «Пасха» (1991)⁸ работает эффект крупной формы колокольни. Выдвинутая на зрителя светлым объемом, она как скала перерастает вершины деревьев и ряды домов. Но вместе с тем этот храм интимен и доступен. Его свободно облетают птицы, на уступах воркуют голуби, а синие окна открыты всему миру. Доминирующий белый кристалл колокольни символизирует идею духовного праздника христиан.

Леонов любит трактовать события в духе народного театра: монументально-эпический охват событий вне конкретной ситуации. Подобно философским категориям, у Леонова четко определяются земля и небо, свет и тень. В этих средах протекает жизнь природы и человека. Даже такие курьезные сюжеты, как «Русские путешественники спасают в Африке людей от диких животных» или «Русская и американская экспедиция идет на спасе-

ние Титаника», перерастают рамки политической заданности, иллюстративности — это, скорее, просветительское миссионерство.

И, наконец, третий период в творчестве Леонова. Он начался в конце 1992 г. и продолжается по сей день. Это время, когда художник не успевает выполнять заказы. Начинает писать быстро, малярными красками, широкой кистью, копируя себя. Его палитра становится темной, письмо — небрежным. В этой живописной скорописи художник начинает использовать народные приемы махового письма. Правда, иногда он делает исключение, когда пишет для известного ему заказчика.

Но художник Леонов продолжает нас интересовать. Его живописные высказывания носят ярко выраженный личностный характер. Он точен в передаче настроений, переживаний, идей. Он неожидан в композиционных решениях. Он убедителен в своих фантазиях.

Его работы объединяет авторское чувство внутренней активности в ощущении жизни. Несмотря на драматизм судьбы, картины Леонова полны оптимизма, ясности взгляда. Они являются для него постоянным стимулом жизнеутверждения.

Произведения Павла Петровича Леонова дают наглядный пример спонтанного, интуитивного выхода творческих возможностей художественно одаренного человека. Перед нами, безусловно, творчество самородка, развившееся в соприкосновениях с реалиями жизни.

Основной вклад Павла Леонова как художника в культуру XX в. — это сохранение гуманистических, нравственных и эстетических ориентиров, визуальное создание образца общественных отношений, в которых нет места фальши, мнимым ценностям, ложным целям. В своем творчестве он воплотил образ идеального мироустройства, который живет в его душе и к которому он всю жизнь стремится.

Примечания

¹ World Encyclopedia of Naive Art / Ed. by O. Bihalji-Merin & Nebojsa-Bato Tomasevic. Belgrade, 1985.

² Письмо П.П. Леонова к О.В. Дьяконицкой от 4 мая 1991 г.

³ Письмо П.П. Леонова к О.В. Дьяконицкой от 11 января 1991 г.

⁴ Там же.

⁵ Письмо П.П. Леонова к О.В. Дьяконицкой от 9 апреля 1991 г.

⁶ Там же.

⁷ Письмо П.П. Леонова к О.В. Дьяконицкой от 26 августа 1991 г.

⁸ Картина из собрания О.В. Дьяконицкой.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ ЯЗЫК В ПРИМИТИВИСТСКИХ КАРТИНАХ НАТАЛИИ ГОНЧАРОВОЙ

Ценителя искусства интересуют не предметы, изображенные на картине, его интересует, как эти предметы изображены, какие положены краски и как положены¹.

Предметом нашего изучения явились картины-примитивы, созданные Н. Гончаровой в 1907—1911 гг., в которых, с нашей точки зрения, с наибольшей убедительностью выражены характерные особенности многообразного почерка художницы. В произведениях, относящихся к наивному реализму, черты примитивизма проявились не только в стилистической манере произведения, но и в необычном подходе к решению живописных проблем с помощью старых и новых технических приемов. На картинах-примитивах, которые относятся к различным циклам и годам, автор оригинально разрешает колористические задачи. Отмечаются своеобразное «пластическое» построение объемов и лепка форм, которые достигаются в академической живописи с помощью сложной свето-теневой моделировки. В примитивистских произведениях обращает на себя внимание совершенно иной подход к построению красочных слоев. То же самое можно сказать о нетрадиционных методах, строящих в картинах перспективу.

На основании результатов, полученных при изучении творческого наследия Наталии Гончаровой, удалось констатировать влияние технической импрессионистской манеры на живопись картин, относящихся к 1907—1908 гг. На некоторых полотнах были выявлены модифицированные живописные приемы темперной и масляной живописи. Основные черты живописного почерка художницы в совокупности с второстепенными мазками и прописками принимают активное участие в образовании живописного эффекта.

Живописная основа и жидкое грунтовое тесто, которое наносилось на холст самой художницей, по своей характеристике не является чем-то исключительным для произведений примитивистского толка. Наиболее важными и сложными для изучения являются красочные слои любого живописного произведения. Изучая построение красочных слоев картин Наталии Гончаровой, следует отметить, что работа над задуманным сюжетом начиналась с

нанесения на грунт карандашного или тонкого кистевого рисунка, в котором закреплялись композиционное расположение и форма всех деталей, фиксировались взаимосвязи отдельных элементов сюжета. Рисунок в картинах художницы является каркасом, тем конструктивным началом, которое обеспечивает стройность и устойчивость всех композиционных деталей.

По поводу живописи и рисунка Н. Гончарова высказывалась следующим образом: в живописи «я стремилась достигнуть твердой формы, скульптурной отчетливости и упрощенного рисунка»². Упрощенный рисунок является основой в полотнах, относящихся к следующим циклам: «Сбор винограда», «Жатва», «Сбор плодов», «Религиозный цикл». Произведения, относящиеся к перечисленным циклам, можно считать памятниками примитивного искусства.

Приемы письма в примитивистских произведениях в корне отличаются от канонов, принятых в масляной живописи. Доскональное изучение всех красочных слоев, определение специфики авторского мазка и системы последовательного живописного построения картины «Пирующие крестьяне» (цикл «Сбор винограда»), а также «Танцующие крестьяне» из этого же цикла отмечают не совсем правильные, с точки зрения анатомии, ракурсы движущихся в танце фигур. Вычурные повороты голов пирующих крестьян также воспринимаются нереально. Художница передала движение фигур, как ей диктовало творческое чувственное восприятие, но при этом не нарушалась монументальность танцующих и пирующих крестьян. Через нарочитую неуклюжесть пропорций и скованность движений крестьян в «Несущих виноград», через ритм и положение ног, а также ракурс всех фигур передается характер нелегкого труда виноградарей.

Картины этого цикла вызывают однозначную эмоциональную реакцию в результате применения наивных форм и некоторых других характерных живописных приемов, которые встречаются только в примитивных полотнах.

При изучении многочисленных картин художницы обращает на себя внимание устойчивый технический прием, который прослеживается почти на всех картинах, — это ограничение красочного пятна контрастной обводкой.

Акцентированный контур композиционных элементов цветной или черной линией в картинах Н. Гончаровой является одним из основных живописных приемов. Устойчивое повторение описанного технического приема, по всей вероятности, можно объяснить большим влиянием манеры письма Матисса, который «оконтуривал упругими, темными линиями звучное пятно основных цветов...», и далее «этот прием стал своего рода опознавательным знаком новой русской живописи»³.

Наталья Гончарова придавала большое значение цвету, в нем она видела магические свойства. Цвет в ее картинах не является абстрактным цветовым пятном. Особенно убедительно проявляются роль и значение цвета в произведениях с наивными чертами и примитивной техникой. Цвет помогает понять психологические нюансы сюжета, а также полнее раскрыть содержательную сторону порой незамысловатого сюжета.

Н. Гончарова дала характеристику каждому красящему пигменту, принимая во внимание его влияние на эмоционально-сознательную сферу. Безусловно, определение психологической реакции на различные цвета носит сугубо субъективный характер, который зависит от индивидуального психического склада, т.е. статуса самой художницы.

При знании содержательной стороны гончаровской цветовой шкалы совершенно по-иному воспринимается сюжет, взаимоотношение всех деталей композиции. В расположении живописных деталей, в цвете, в так называемой колористической гамме зашифрована тайная мысль художницы. Действительно, этот феномен имеет место в некоторых ее произведениях, что и подтверждается художницей в записках, в которых она дает тонкий анализ цвета с учетом сюжетной коллизии в декорациях, написанных на сюжет балета И.Ф. Стравинского «Свадебка».

В связи с наличием смысловой цветовой шкалы возникает вопрос, в каких случаях можно «читать» цветовую летопись художницы и всегда ли передача цвета в картинах Гончаровой была адекватна настроению автора?

Из архивных источников известно, что появление черных мазков на холсте художница объясняла депрессивным состоянием, следовательно, настроение, безусловно, играло не последнюю роль в решении цветовой проблемы.

При изучении красочных слоев примитивистских картин отмечается применение в основном локальных, контрастных цветов, которые разбиваются пятнами повторных прописок; чаще всего они носят характер лессировок.

Яркие цветовые пятна, обведенные чаще широким контуром, приобретают особые смысловые качества. Не последнюю роль играл характер оконтуривающего мазка: его цвет, ширина, протяженность определялись автором в зависимости от содержательного и колористического аспекта произведения. Так, например, в картине «Лев» (цикл «Сбор винограда») широкая охристая линия подчеркивает контуры всего изображения, тем самым как бы утверждает силу и мощь царя животного мира. В то же время птица Феникс, образ которой является продуктом творческой фантазии художницы, дается автором в динамике, которая подчеркнута и усилена необычным разворотом всего тела птицы.

Готовая вот-вот оторваться от земли, она не имеет контрастной контурной обводки, которая, казалось бы, сковывала ее свободный, энергичный полет.

На картинах «Пирующие крестьяне», «Несущие виноград», а также «Танцующие крестьяне» светло-охристый, довольно широкий контур следует по абрису крестьянских фигур, создавая впечатление радостного свечения около крестьян, одновременно усиливая энергичные движения и ракурсы. Охристый мазок, ограничивая фигуры, подчеркивает границы касания живописных плоскостей, тем самым слегка отодвигая их от фона, усиливая впечатление иллюзорной глубины. Присутствующая на некоторых картинах фрагментарная обводка выделяет наиболее выразительные линии на активно движущихся фигурах, делает более убедительным условное движение. В некоторых случаях на темной обводке были выявлены светло-охристые мазки, передающие акценты света.

Яркие пятна, ограниченные контрастной линией, своеобразное фактуропостроение, конструктивное решение элементов композиции — все эти технические приемы имеют особую значимость в живописном процессе художницы. Характерными для примитивистских картин являются упрощенная передача светлыми, корпусными прописками имеющих четкие границы световых бликов на одеждах крестьян, а также обозначение складок темными мазками на материи скатерти на картине «Пирующие крестьяне» и на рубашке «Курильщика». Впоследствии живописная трактовка складок становится еще более примитивной. В картине «Сушка белья» множество пересекающихся в разных направлениях цветных линий должно создать впечатление волнующейся на ветру одежды прачек.

В картине «Пирующие крестьяне» художница стремится уйти от плоскости живописной основы, создавая условную глубину с помощью пяти перспективных плоскостей. Применение в контрастном сочетании красных, зеленых, синих, белых цветовых пятен образует специфичную цветовую композицию, которая не может иметь оригинальной, индивидуальной тональности. Красочное тесто художница наносила при живописной проработке предметных форм различными кистями — плоскими щетинными и круглыми мягкими. Менялась консистенция красочного теста, что позволяло изменять высоту рельефа авторского мазка, а следовательно, видоизменять структуру красочной поверхности. На живописной поверхности картин можно различить темные тусклые мазки прописки светлого тона, блестящие от применения лака. Расположенные рядом, они создают оптическую световую вибрацию, основанную на различной светоотражательной способности, которая не фиксируется в эмоциональной

сфере, а воспринимается спонтанно в качестве неосознанного живописного эффекта.

Для почерка художницы характерны структурные, прямые мазки, на границе живописных деталей можно увидеть небольшие зигзагообразные мазки. На картине, которая относится к примитивистским произведениям художницы — «Пейзаж с красной землей», и на полотне «Пейзаж с козами», относящихся к 1907—1908 гг., удалось обнаружить соединенные в столбик прямые мазки, различающиеся по тональности. Сгруппированные в конгломераты, они лежат в разных направлениях, создавая большое светоотражающее поле, их свободное расположение на живописном фрагменте напоминает мозаичную технику с нежными тональными переходами.

Вернувшись к картине «Пирующие крестьяне», мы предлагаем познакомиться с результатами параллельного анализа между сюжетным действием в картине и красочным наполнением живописных единиц. Перед раскрытием связей между сюжетной линией и красочной шкалой приведем некоторые характеристики цвета, данные Н. Гончаровой: так, например, черный цвет она считает символом бездны, в то время как белый цвет означает внезапную смерть. Желтый цвет ассоциируется в эмоциональной сфере художницы с возникновением веселья, солнечной радости. Красное пятно обозначает чувство силы, гнева, т.е. напряженной эмоциональной реакции. Розовый цвет несет на себе значение начала и исчезновения счастья и одновременно пробуждение чувства жизни. Синий и зеленый цвета обозначают покой. Учитывая изложенную эмоционально-смысловую трактовку, данную Н. Гончаровой каждому цвету, мы предлагаем следующее толкование цветowych пятен с учетом эмоциональной реакции, заложенной в сцене.

Красная занавеска, находящаяся на дальнем плане в картине «Пирующие крестьяне», говорит о жизненной энергии, силе собравшихся за праздничным столом крестьянских тружеников. Успешный сбор урожая вселяет в них покой, обозначенный синей занавеской, которая находится непосредственно за спинами пирующих. Одежда крестьян выдержана в сине-зелено-красных, коричневых тонах, т.е. цветах, которые с еще большей силой подчеркивают приподнятое настроение крестьян. Белое пятно рубашки одного из пирующих и скатерти вовсе не означает внезапную смерть, а скорее всего состояние глубокого сна, который наступает в результате труда и положительных эмоций.

Наша интерпретация значения цвета и связь его с содержанием сюжета остаются на уровне субъективного логического предположения автора статьи.

Выше было отмечено, что художник в своих ранних произведениях, относящихся к наивному искусству, еще не полностью освободился от импрессионистской технологии, что подтверждается результатами, полученными при изучении картин из серии «Сбор плодов», относящихся к 1908 г. Цветовая палитра с преобладанием сине-зеленых тонов близка к импрессионизму. Близким к импрессионистской манере является построение форм и светотени с помощью близких по тону цветов, различающихся только по насыщенности цвета. В картинах отсутствует принятая в реалистической живописи пластическая свето-теневая лепка форм и объемов. На картинах этой серии нет и намека на живописное построение света, тени, характерное для последующих примитивистских картин Н. Гончаровой, созданных в 1911 г. Особое внимание привлекает живописная проработка женских и мужских лиц, которая отличается большим своеобразием и оригинальностью.

По первоначальной охристой прописке, которая не является подмалевочным слоем, проложены пространственные световые массивы, делающие лица неподвижными, маскообразными. Новая форма живописной подачи лица впоследствии усложняется и утверждается в более поздних произведениях. Видоизмененные приемы прослеживаются в основном в религиозных композициях.

Основное внимание художницы в произведениях этого цикла было направлено на формирование религиозных образов. Сложная гамма чувств и представлений диктовала художнице, каким должен быть на холсте тот или другой религиозный образ. Одно ясно, что образы Н. Гончаровой необыкновенно выразительны. Все фигуры святых приковывают к себе пристальное внимание и заставляют удивляться мастерству автора, сумевшего с помощью приемов, заимствованных из темперной живописи, и технических приемов масляной живописи вылепить сильные и слабые психологические характеры. Так, например, усиливая контраст между светом и затененными участками лица, автору удается запечатлеть жесткость и решительность на лице Архангела Гавриила; снижая резкость перехода от света к тени, лик приобретает душевную мягкость и доброту, примером может служить лик целителя Пантелеймона, а также взволнованность и покорность, отраженные в лике Богородицы с Младенцем.

В зависимости от задуманного образа первый красочный слой наносился темной или светлой охрой, в некоторых случаях первоначальный слой прокладывался грязно-зеленой краской, которая по своему цветовому значению напоминает санкирь. Последний широко применялся в иконописи. Более темные мазки охры подчеркивают объемные формы, разрез глаз, форму носа. На некоторых ликах белильные и светло-охристые пропис-

ки выделяют световые пятна, полукружие глазной впадины. Белильный мазок на спинке носа, раздваивающийся на переносице, подчеркивает световой акцент. Расщепление авторского мазка наподобие «ласточкиного хвоста» довольно часто можно встретить на иконах, относящихся к различным школам и временным периодам.

Душевное состояние религиозного образа наиболее красноречиво передается через живопись глаз, в которых отражаются мудрость, сосредоточенность, некоторое напряжение и даже таинственность. Глубина взгляда достигается благодаря слиянию темной радужки с черным зрачком. Световой удар или смещается, или полностью отсутствует. Этот живописный прием не нов, он часто применялся в масляной портретной живописи. Таким образом, обобщая результаты изучения красочных слоев религиозных композиций, следует отметить, что благодаря возникновению на границах касания живописных плоскостей краевого цветового контраста на ликах появляется выражение мягкости или жесткости (Архангел Гавриил и противоположность ему целитель Пантелеймон).

Свободно владея различными техническими приемами, Н. Гончарова выбирала ту манеру письма при построении религиозных образов, которая помогла ей выразить в своеобразной живописной форме свое понимание индивидуальной психологической содержательности образа.

В живописной интерпретации одежд святых, которые украшаются многочисленными складками, можно увидеть две совершенно разные манеры. Так, например, на картинах «Архангел Гавриил» и «Целитель Пантелеймон» направление складок ниспадающей одежды первоначально намечалось контрастными темными линиями, после чего следовала разработка пигментом. С помощью цветовых перепадов условно обозначалось понижение степени освещенности на одежде святых. Завершают так называемую свето-теневую моделировку складок белильные прописки, напоминающие пробела в древнерусской темперной живописи.

На других картинах религиозного цикла можно отметить изменение вышеописанной живописной системы. Нарушается последовательность живописного построения, направление складок намечается различными цветовыми линиями, отсутствует цветовая шкала, которая создавала впечатление снижения степени освещенности. Таким образом, цвет теряет свое конструктивное начало, световые белильные прописки отсутствуют. На некоторых религиозных полотнах живописная трактовка складок заменяется растительным узором. Примером могут служить картины «Троица», «Архирей».

Религиозные образы, олицетворенные художницей на холстах в масляной технике, являются продуктом субъективного творческого восприятия канонических религиозных изображений. Формирование религиозных композиций происходило в сознании автора картин независимо от православных канонов.

В картинах Н. Гончаровой несложно обнаружить приемы, встречающиеся в произведениях древней темперной и старой масляной живописи.

Несмотря на большое разнообразие средств художественной выразительности, думается, что Н. Гончарова не только не нарушала живописных канонов, она следовала основному закону масляной живописи, высказанному Михаилом Ларионовым: «Живопись должна строиться по своим собственным законам...»⁴

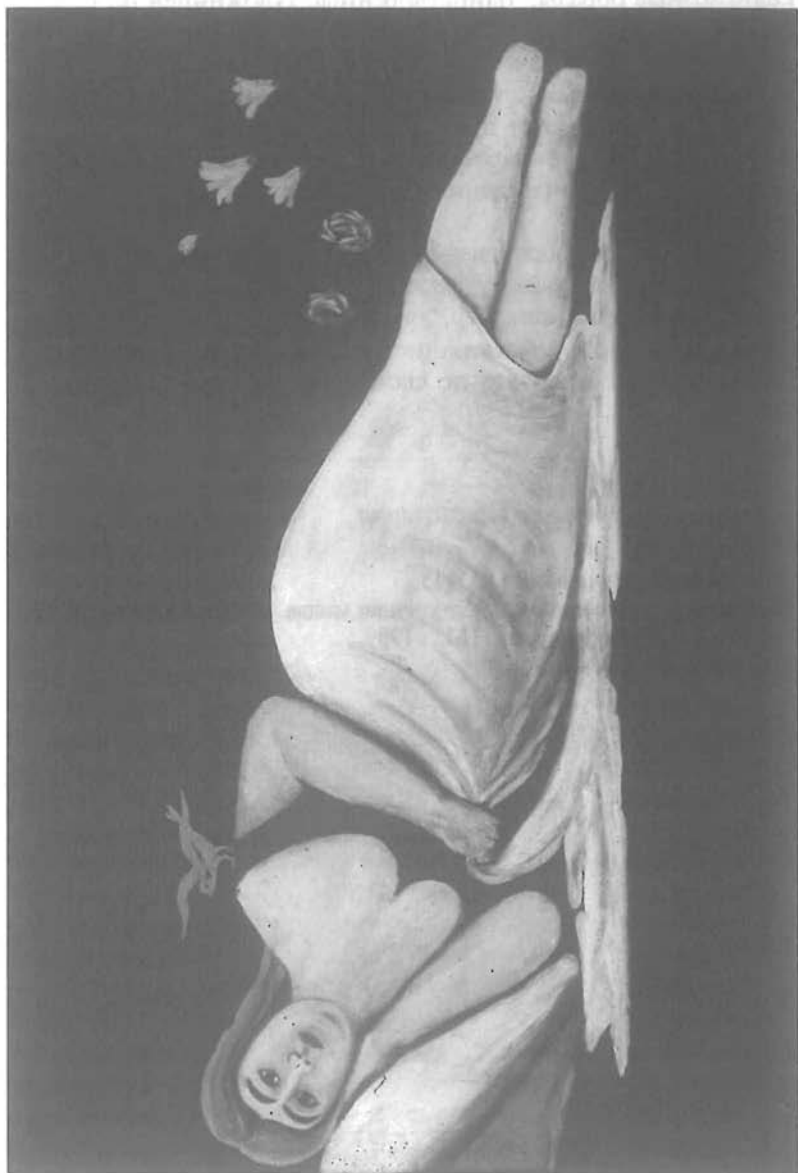
Примечания

¹ Ларионов М. Лучизм. М., 1913.

² Беседа с Н. Гончаровой // Столичная молва. 1910, 5 апреля. С. 3.

³ Поляков В. Кубофутуризм. М., 1999.

⁴ Ларионов М. Указ. соч.



Н. Пирросманашвили.
Ортанальская красота. Гос. музей искусств Грузии

РЕЛИГИОЗНЫЕ КОМПОЗИЦИИ
НАТАЛИИ ГОНЧАРОВОЙ

«Если бы я была меценатом или страной, я бы заказала Гончаровой Библию», — писала в 1929 г. Марина Цветаева об одной из самых передовых русских художниц начала XX в. — Наталии Сергеевне Гончаровой.

Вместе с Михаилом Ларионовым Гончарова была лидером неопримитивистского движения в России. Неопримитивистские тенденции носили общеевропейский характер — они были свойственны и немецкому экспрессионизму, и французскому фовизму, но именно в России эта тенденция была развита в целостную программу, затем в направлении искусства, главным принципом которого стала опора на национальные традиции во всех исторических проявлениях. Неопримитивизм зародился в России около 1907 г. и до 1914 г. оставался господствующим направлением в русской живописи. Неопримитивизм обозначил первые шаги русского авангарда, устойчивость которых определялась прочной связью с народным первоисточником, национальной архаикой — древней иконой, лубком, каменной резьбой, живописью подносов и вывесок, народной игрушкой. В 1911 г. представитель ларионовского круга Сергей Бобров говорил: «<...> Отныне наша родная старина, наш архаизм ведет нас в неизведанные дали <...>».

В 1910—1911 гг. Гончарова переживает пик своего примитивизма. В это время она создает фундаментальный корпус произведений на религиозные сюжеты, в которые она, по выражению Эли Эганбюри, «вкладывала много религиозной русской души».

Отличительной чертой этого времени является глубокий интерес молодых русских художников к древнерусской живописи. Выдающийся религиозный философ Иван Ильин размышлял: «Почему русские поколения XIX века прошли мимо русско-византийской иконы и открыли ее только в начале XX века? Потому что русская интеллигенция XIX века все больше уходила от веры <...> Огонь религиозного чувства загорелся лишь после того, как в первой революции был изжит запас отрицательных аффектов, скопившихся в эпоху политического нигилизма. Началось обновление всей духовной обстановки и расцвела религиозная глубина художественного акта».

Художник и критик Максимилиан Волошин в 1914 г. оценивал это так: «В дни глубочайшего художественного развала, в

годы полного разброда устремлений и намерений разоблачается древнерусское искусство, чтобы дать урок гармонического равновесия между традицией и индивидуальностью, методом и замыслом, линией и краской».

Сама художница утверждала, что «религиозное искусство и искусство, прославляющее государство, было и будет всегда самым величественным, самым совершенным искусством», потому что оно не грешило теоретичностью, а было традиционным. Опора Гончаровой на традиции, прежде всего русско-византийские художественные традиции, ее обращенность к древним иконам, рукописям и старинному церковному лубку в соединении с «глубиной собственной веры» позволили ей, используя наблюдения Ивана Ильина, «найти верные образы, <...> линии, краски» для выражения «своей художественной тайны». Гончарова (дед которой со стороны матери был профессором теологии) очень хорошо знала и чувствовала национальную религиозную культуру, она глубоко прониклась уникальными качествами русской иконы и степенью ее обращенности к внутреннему миру человека, мерой ее совершенства. Как художника Нового времени ее волновали претворение в иконе категорий времени и пространства, представления о вечности и достижения чисто живописные. Художница задумывала большую работу над Библией и Евангелием, которая в полноте своей так и не осуществилась.

В своем иконографическом и формальном увлечении иконописью (апогей которого приходится на 1910—1911 гг.), понимаемом ею как «свободно трактованная традиционность», Гончарова не сковывала себя кругом сюжетов и следованием строгому канону, порой сильно преображая первообразы. Недаром произведения этого ряда она называла строго и просто — «религиозные композиции», иногда давала уточнение сюжета. Синтезируя древнерусское наследие, свою глубокую религиозность и новое художественное мышление, Гончарова стремилась создать свой собственный канон, что привело к сложению индивидуальной творческой линии, иконографии и сюжетному ряду.

Среди этих работ есть произведения, связанные с устойчивыми формами бытового и церковного ритуала — посещение церкви и присутствие на богослужении («В церкви», или «Женщина в голубом», 1910) или изображение собственно литургического действия («Архиерей», 1911). Но чаще всего Гончарова обращается к традиционным евангельским сюжетам и образам, преимущественно русско-византийской традиции, реже — западной. Она пишет «Богоматерь на престоле с предстоящими святыми» (ок. 1910), «Троицу» (ок. 1910), «Богоматерь с орнаментом» (1910). Композиции «Богоматерь с младенцем» (1911) и триптих-деисус

«Спас» (1910—1911), наполненные золотым сиянием, восходят к старинным русским иконам с орнаментированными фонами.

Гончарова любит большие многочастные композиции — триптихи, тетраптихи и полиптихи, в значительной степени эта многочастность идет от русского иконостаса. Если сюжет был ей подсказан западной традицией или источником, то это же подсказывало ей и формат композиции, вытянутый, как правило, по вертикали, ассоциирующийся с устремленной ввысь архитектурой и удлинненной формой витража. Здесь мы встречаемся с принципом двойного преобразования. Такой своеобразной композицией является «Венчание Богоматери» (ок. 1911), в которой Гончарова точно воспроизводит одноименный русский лубок XIX в., который, в свою очередь, несет черты ренессансной иконографии.

Начиная с 1910 г. в творчество Гончаровой входит тема Апокалипсиса. Она пишет большое полотно с изображением таинственного и сурового «Старца с семью звездами» (1910—1911). Композиция является точной живописной цитатой из «Откровения» Иоанна Богослова (гл. 1, ст. 12—16): «Я обратился, чтобы увидеть, чей голос, говоривший со мной; и обратившись, увидел семь золотых светильников и, посреди семи светильников, подобного сыну Человеческому, облеченного в подир и по персям опоясанного золотым поясом: глава Его и волосы белы, как белая волна, как снег; и очи Его, как пламень огненный; <...> Он держал в деснице Своей семь звезд».

Эта композиция является своего рода прологом к девятичастным циклам 1911 г. «Сбор винограда» и «Жатва», которые Марина Цветаева называла «крестьянскими», идущими «от Апокалипсиса».

Оба цикла сохранились не полностью и сейчас разбросаны по собраниям всего мира. Оба они были написаны в мастерской в Трехпрудном переулке. М. Цветаева свидетельствовала о том, что маленькие размеры мастерской предопределили появление циклов как формы построения больших композиций, образно называемой «створчатостью», роднящей работы Гончаровой с иконой. Подобный метод можно объяснить не только стесненностью обстоятельств, но прежде всего художественной необходимостью. Обе серии были задуманы и реализованы на холстах разного размера и формата, а сами картины представляют собой самостоятельные композиции, где каждая последующая не является продолжением предыдущей. Выявление внутренней логики построения этих живописных ансамблей представляется затруднительным, так как многое еще остается неясным. Не сохранилось ни прямых авторских свидетельств, ни фотодокументов, где бы были отражены принципы построения этих серий. Кроме того, в

отличие от цикла «Жатва» полный состав серии «Сбор винограда» неизвестен. Обе серии были полностью показаны только на персональных выставках Гончаровой в Москве и Петербурге в 1913 и в 1914 гг. Однако благодаря авторским надписям на оборотах картин, соответствующим номерам каталога выставки 1913 года, можно попытаться реконструировать циклы.

Каждый цикл внутри себя объединен общей идеей и системой метафор, а также манерой исполнения, применением повторяющихся живописных приемов (своего рода модулей) и, кроме того, взаимопритяжением частей по принципу дополнения и определенной композиционной симметрии. Принцип симметрии традиционно присущ фольклорному и каноническому искусству, которым пропитано искусство Гончаровой.

Представляется наиболее вероятным, что оба цикла выстраивались по горизонтали, имели главный центр, по обе стороны от которого симметрично располагались остальные восемь композиций; в свою очередь, эти девять частей делились на три группы, имевшие также свой сюжетно-смысловой центр.

Судя по живописным качествам, первым был создан цикл «Сбор винограда». В нем в отличие от «Жатвы» еще присутствует связь с реальными эпизодами крестьянской жизни, в сознании Гончаровой всегда имевших глубинный смысл (крестьянский, понимаемый ею в своем исконном значении как христианский). Цикл «Жатва» более глобален по замыслу и метафоричен по образному решению.

Цикл «Жатва» включает в себя картины: «Дева на звере», «Пророк», «Царь», «Павлин», «Ноги, жмущие вино», «Феникс», «Жатва», «Ангелы метают камни в город» и «Город, заливаемый водой». Из девяти частей сохранились только семь.

Создавая цикл «Жатва», Гончарова определила свой круг сюжетов Апокалипсиса — сцены Божьего гнева и возмездия, описанные в главах 14, 16—18.

Так, следуя сюжету «Откровения», открывать цикл должен фрагмент «Жатва», давший название всей серии, в котором заключена возможность философского прочтения момента предстания. «И взглянул я, и вот светлое облако, и на облаке сидит подобный Сыну Человеческому; на голове его золотой венец, и в руке его острый серп. И вышел другой Ангел из храма, и воскликнул громким голосом к сидящему на облаке: пусти серп твой и пожни, потому что пришло время жатвы, ибо жатва на земле созрела. И поверг сидящий на облаке серп свой на землю, и земля была пожата» (Ап. 14; 14—16). В картине лицо «сидящего на облаке» обращено к земле, серп уже выпущен из рук, в руках и вокруг него срезанные спелые колосья. Солнце и луна соединились, что в народном представлении всегда знак беды,

катастрофы. В восприятии Гончаровой не существует временных границ. В пределах одного холста она соединяет несколько последовательных действий, изображая событие одновременно в прошлом, настоящем и будущем.

Следующей идет сцена обрезания виноградных лоз и выжимания вина, чему соответствует фрагмент серии «Ноги, жмущие вино». «И другой Ангел вышел из храма <...> также с острым серпом. <...> пусти острый серп твой на землю, потому что созрели на ней ягоды. И поверг Ангел серп свой на землю, и обрезал виноград на земле, и бросил в великое точило гнева Божия. И истоптаны ягоды в точилье за городом, и потекла кровь из точила даже до узд конских <...> (Ап. 14; 17—20). Гончарова пишет срезанную виноградную гроздь, бочку, полную спелых винных ягод, пару темных от сока ног и вино-кровь, уже хлещущее из бочки и заливающее землю.

Далее по тексту «Откровения» семь Ангелов опрокинули на землю семь чаш гнева Божьего, несущего страшные бедствия. Гончарова рисует картину глобального разрушения в композиции «Ангелы метают камни в город». «Седьмой Ангел вылил чашу свою на воздух: и из храма небесного от престола раздался громкий голос, говорящий: совершилось! И произошли молнии, громы и голоса, и сделалось землетрясение, какого не бывало с тех пор, как люди на земле. Такое землетрясение! Такое великое! И город великий распался на три части <...> и град, величиной в талант, пал с неба на людей» (Ап. 16; 18, 19, 21).

Образ «великого города», называемого Вавилоном, повинного в «крови святых и пророков», воплощен в образе «девы на звере». «<...> и увидел я жену, сидящую на звере багряном <...> Жена же есть великий город, царствующий над земными царями» (Ап. 17; 3, 18). Главы 17 и 18 посвящены описанию суда над «великой блудницей». «Дева на звере» — центральная композиция цикла, в образе которой Гончарова усиливает эффект неминуемости возмездия. Глава 18 завершается сценой потопления: «И один сильный Ангел взял камень, подобный большому жернову, и поверг в море, говоря: с таким стремлением повержен будет Вавилон, великий город, и уже не будет его» (Ап. 18; 21). Гончарова, вероятно, эту сцену из Апокалипсиса преобразует в сцену наводнения, что следует из названия несохранившейся картины «Город, заливаемый водой».

На этом перечень привлеченных сюжетов Апокалипсиса исчерпывается. Помимо сюжетов Гончарова дает изображения «персонажей», многократно присутствующих в канве «Откровения». В изображениях «Царя» и «Пророка» Гончарова поднимает тему власти и духовного служения. «Царь» с державой и жезлом в руках — символами императорской власти, в диадеме, в сопро-

вождении зверя, символизирующего мощь царя, вероятно, олицетворение власти или обобщенный образ «царей земных». В противоположность ему «Пророк» — служитель слова, в облике старца с посохом, странника, во след которому смотрит «змей». На пророка как свидетеля деяний Бога возложена особая миссия — нести Его слово народам и «не запечатывать слов пророчества книги сей; ибо время близко» (Ап. 22; 10). Гончарова также вводит в свой цикл популярные в христианской символике изображения павлина и феникса, в раннехристианскую эпоху являвшихся символами бессмертия и воскресения Христа. Они не упоминаются в Священном Писании, но крайне важны для авторской концепции в целом.

Гончарова в своей художественной свободе прочтения текста сочетает дословное следование ему, давая прямые изобразительные цитаты, с собственными видениями, дополняя художественную канву первоисточника образами христианской символики.

Но закономерности развития сюжета Апокалипсиса и внутренней структуры цикла не совпадают, и Гончарова располагает картины, не соблюдая логики развития событий в первоисточнике. Но тогда как? «Нужно бы уж очень хорошо знать меня, чтобы догадаться», — говорила художница в подобном случае.

Пока не удалось выявить никаких документальных свидетельств о том, как располагались картины серии. Текст каталога персональной выставки в Москве 1913 г., который готовился при непосредственном участии Гончаровой и которому она придавала исключительное значение, дает нам определенную долю уверенности говорить, что в нем и была закреплена концепция построения цикла: *Павлин, Ангелы метают камни в город, Феникс, Царь, Дева на звере, Пророк, Ноги, жмущие вино, Город, заливаемый водой, Жатва.*

Гончарова задумывает оригинальную внутреннюю структуру своего живописного рассказа, образуя визуально очень гибкую пластичную волнообразную композицию, где общим центром является картина «Дева на звере» с симметричным расположением остальных картин. Кроме того, каждая из трех подгрупп также имеет свой центр («Ангелы метают камни в город», «Дева на звере», «Город, заливаемый водой»), которые являются акцентами авторской задачи — тема Судного Дня является в ней ведущей. Выстраивая цикл, Гончарова рассчитывает на воображение и сотворчество зрителя, которое соединяет видения в общую канву.

Цикл спаян в единое целое закономерностями общей линейной, пространственной и цветовой композиции. Композиционное решение во многом определяется его ритмом. Единицей ритма, своего рода модулем являются разноцветные узкие сег-

менты, которые наделены самостоятельным содержанием и выразительностью. Пучки сегментов выступают то в роли пучков травы («Феникс»), то в виде брызг вина-крови («Ноги, жмущие вино»); отдельные дуги, вероятно, призваны изобразить или траектории полета камней («Ангелы метают камни в город»), или служат для построения условных планов («Пророк»).

Большую роль играет также ритмика линий и цвета. Необычное композиционное решение, смелые ракурсы и масштаб, выдающие художника Нового времени, сочетались с формальными приемами, идущими от иконописи. В основу колористического строя цикла Гончарова кладет несколько локальных цветов, достигая выразительности их контраста. Почти все сюжеты и персонажи изображены на глубоком синем фоне, на котором загораются желто-оранжевый, кирпично-красный, пурпурный, белый, черный цвета. Краски положены аккуратно, нигде не перемешиваются и заполняют большие плоскости. Выразительному узору цветовых пятен Гончарова подчиняет линейные границы, вызывая этим эмоциональный эффект или подчеркивая символическое значение изображенного.

В решении пространственных задач — передаче условного объема, света и тени — Гончарова прибегает к чисто авангардистскому приему: в пределах одного сегмента разбеливает локальный цвет до белого или гасит звучание цвета, перекрывая его тонким слоем черной краски.

Все эти пластические приемы, призванные создать особое ощущение пространства, перестают быть просто техническими приемами и достигают большего. Гончарова в своем «декоративном» изложении «возвышенного текста» создает миф, не имеющий границ времени и пространства, времени в его беспредельной длительности и пространства внеземного измерения, неосознаемого, мистического, бесконечного как бесконечно Откровение.

НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ КОЗЫРИН

Ульяновский областной музей народного творчества является центром, который на протяжении 10 лет изучает и стимулирует развитие любительского искусства и, в частности, творчество художников так называемого наивного направления в искусстве.

Работы ульяновских художников-примитивистов вошли в коллекции многих музеев страны. Е. Фофанов, М. Двугрошев, Н. Козырин стали участниками Международной выставки народного искусства «Инсита—94». Имя Н. Козырина включено в проект Российской энциклопедии наивного искусства (авт. Н. Шкаровская).

22 июля 1999 г. в одном из самых престижных художественных центров Москвы, в Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, открылась выставка картин наивного художника Козырина Н.И. (1908—1995) из г. Димитровград Ульяновской области.

Его произведения соседствовали с работами блистательных мастеров классики и авангарда. На открытии выставки присутствовали ведущие специалисты, занимающиеся проблемами примитивного искусства. 24 июля 1999 г. в «Новостях культуры» ОРТ кандидат искусствоведения Светлана Бестужева заявила, что произошло открытие художника мировой величины, равное открытию Пиросмани. Заместитель заведующего отделом изобразительного искусства Министерства культуры РФ В.И. Перфирьев отметил, что впервые за историю отечественного искусства в залах столь престижного музея состоялось открытие выставки работ художника-самоучки — «простого гения из народа, уровень работ которого просто удивителен». «Это счастье этого края, счастье Ульяновской области, счастье этого музея (УОМНТ), который имеет возможность на реальных вещах выступать на уровне крупнейших музеев соответствующего профиля», — произнес В.А. Перфирьев на открытии выставки.

Приглашение организовать выставку Н.И. Козырина поступило от директора ГМИИ им. А.С. Пушкина И.А. Антоновой, которая, посетив в 1997 г. Ульяновский областной музей народного творчества и познакомившись с творчеством художника, сказала, что «объехав почти весь мир, нигде не встречала в произведениях живописи такой душевной красоты».

Подготовка к выставке длилась около двух лет. При отсутствии государственного финансирования были привлечены средства

спонсоров, необходимые для достойной реализации столь престижного для нашей области проекта. Проекта, который получил высокую оценку специалистов и имел большой успех у публики.

По мнению искушенных экспертов, в историю искусства внесено еще одно имя талантливого художника из народа. И это стало событием не только для Ульяновской области, но и для всего движения художников наивного искусства, для специалистов, посвятивших этой проблеме многие годы.

Дарование Николая Ивановича Козырина — богатство и национальное достояние. И сегодня можно только порадоваться тому, что лучшие работы этого художника являются собственностью Ульяновского областного музея народного творчества. И что их, несмотря на трудности, удалось сберечь, сохранить и донести не только до узких специалистов, но и широкой публики.

Очень важно эту традицию продолжить и дальше, чтобы не дать уйти работам наших художников за рубеж, не дать им пропасть в неизвестности, что и происходило с творчеством «наивов» в нашей области до открытия Музея народного творчества.

Свою первую картину Николай Иванович Козырин написал в 80 лет. Прежде он никогда и ни у кого не учился живописи и, как всякий самоучка, опровергая общепринятые правила, создавал свои. И не помышлял тогда Николай Иванович ни о выставках, ни о славе. Писал от души и для души. Может, именно поэтому его простодушные творения несут в себе столько тепла и очарования.

Каждый из нас наблюдал когда-либо за перевоплощением ребенка в игре. Полностью погружаясь в воображаемый мир, он живет там, ведет эмоциональный диалог с несуществующими друзьями и недругами, отправляется в путешествия. Что-то похожее происходило во время работы и с Николаем Ивановичем.

Художник рисовал дерево... Но, к моему величайшему изумлению, начал работу с... корней. Вот корни «вобрали в себя влагу», и тогда появился ствол, затем ветки, и лишь потом распустилось множество любовно выписанных листочков. Наконец наступило время «посадить» траву и цветы, закрыв корни.

Он не рисовал — он чудодействовал, он творил жизнь, трепетно и любовно. Трепетно относился Николай Иванович и к своим работам: «Каждая из них дорога мне, как выращенный ребенок. И не надо никаких денег; пока я жив, пусть они будут рядом». Он очень переживал, когда работы забирали на выставки, и с грустью спрашивал: «Где же я буду теперь гулять?» Прокладывая многочисленные дороги и тропинки, перекидывая ажурные мосточки и мосты, он совершал свои «прогулки» летом и весной, на рассвете и на закате («Рассветало», «Весна. Раннее

утро», «Летнее утро»). И только в последний год жизни (1995) написал три зимних пейзажа, заботливо «одев» лыжников в яркие шапочки и шарфы.

Родился Николай Иванович Козырин 4 ноября 1908 г. в с. Ерлыково Миякинского района Уфимской губернии. Его первая работа «Речка Дёма» не случайна. Именно здесь прошла самая светлая пора его жизни. «Нет покоя в этом мире, единственное время, когда я жил спокойно, — до революции. Потом пошли красные, белые...»

Рос Николай Иванович в большой крестьянской семье. В иные годы за стол усаживалось до 18 человек. В родительском доме умели хорошо работать, любили музыку, играли на гармониках, балалайках, душевно и красиво пели, по праздникам ставили любительские спектакли. И очень любили и баловали самого младшего из детей, рожденного 16-м. «У деда — продавца скобяных товаров, — вспоминал Николай Иванович, — стол был дивный, из восьми отделений. И в одном из них, только для меня, всегда был припасен и леденец, и пряник. Вот ведь какого эгоиста растили!»

Николай Иванович говорил, что тяга к рисованию у него проявилась рано. «Помню, я сначала прутиком на земле рисовал, затем набрал в горах цветных камешков и стал ими “пачкать” все заборы и стены. В пять лет старший брат подарил цветные карандаши, пообещав: (“Не я буду, если тебя, Колька, в академии не выучу”. Не успел — помер», — смахивая слезу, вздыхал Николай Иванович. Еще запомнилось ему, что в 1920 году в родном селе от урагана случился пожар, оставивший лишь несколько дворов. Богомольные старушки, чтобы было на что лоб перекрестить, просили маленького художника «намалевать» лики Божьей Матери, Николая Угодника. И «малевал» Коленька, не жалея своих первых акварельных красок. Судьба семьи сложилась трагически: отец был раскулачен, братья репрессированы. Дальше потянулись годы непрерывного труда, испытаний, лишений.

До войны Николай Иванович окончил молочный техникум и работал технологом на Урале, в Средней Азии, Башкирии. Женился, родились дети, пятеро, все вышли в люди. Затем война. Воевал в пехоте, выходил из окружения, под Старой Руссой Новгородской области был тяжело ранен в плечо. Пока по косточкам восстанавливали правую руку, левой рисовал стенгазеты.

В послевоенные годы целых 20 лет, до пенсии, Николай Иванович работал виноделом в г. Мелекесе (ныне г. Димитровград Ульяновской области), над чем частенько подтрунивал: «В

канаве я лишь раз полежал, после сразу взялся за голову, а вот все мои сослуживцы, даже женщины, давно сошли с круга».

С гордостью вспоминал Николай Иванович о доме, выстроенном собственными руками на берегу реки Черемшан: «Я мог выполнить любую работу и по столярному, и по слесарному делу. Там, где иной поспешит и один гвоздь вобьет, я для крепости — три». Дом получился на славу: высокие потолки, большие светлые окна, все ладно и надежно.

На пенсии, пока было здоровье, без дела не сидел. Особенно увлекался рыбалкой. Азартное это дело — рыбная ловля, да и семье помощь немалая.

К своей детской мечте вернулся, когда уже не было сил выходить из дома: сказались война и прожитые годы. Сначала карандашом копировал снимки из газет, потом по памяти нарисовал портрет однополчанина, бородатого весельчака К.И. Крюкова. А чуть позже появились его дивные воспоминания в красках. Его произведения внешне спокойны и в своей «оцепенелости» живут как бы вне времени. А их духовная жизнь полна раздумий и воспоминаний, но воспоминаний только светлых. Дороги и бесконечные тропинки всегда куда-нибудь приводят: к морю, в горы, к горизонту, к храму. «Было время — церкви разрушали, теперь я их восстанавливаю, рисуя», — говорил Николай Иванович, любясь своими белокаменными творениями («Семейный поход», «Дорога к духовности», «Трудный вопрос»).

Образы рождались бессонными ночами. Затем он очень долго и обстоятельно трудился. Писал неторопливо, без суеты. Нежно прикасаясь кистью к холсту, он, как в детской книжке-раскраске, ровно покрывал чистым цветом целые поверхности: небо, землю, воду, явно любясь полученным эффектом. Удивительное же, от Бога, чувство цвета помогало художнику создавать сочетания часто совершенно неожиданные, но всегда выразительные и гармоничные. Работал Николай Иванович масляными красками на фанере, оргалите, реже — холсте. Холст готовил по всем правилам, зная, что хороший грунт, специальный лак помогут «зазвучать» любой краске. Заботился он и об «одежде» для своих «детей». Каждой работе — свою рамочку, свой цвет багета.

Мудрая крестьянская обстоятельность чувствовалась не только в занятии любимым делом, но и в устройстве была, в общении. Доверием одаривал не всех и не сразу.

В свои 80 с лишним лет Николай Иванович обладал ясным умом, чувством юмора и редким для многих качеством — самоиронией. Шутить умел, не улыбаясь. Просто умиляли его отношения с дочерью. В последнее время за Николаем Ивановичем ухаживала Людмила Николаевна. Сама уже бабушка, она всегда

внимательно прислушивалась к отцу и неизменно называла его папочкой.

Порядок любил во всем. Однажды, позвонив мне, он сказал, что мои письма разложил по датам, пронумеровал и теперь будет их перечитывать, пока я не приеду сама. Эту аккуратную стопку писем я увидела в свой следующий приезд. А еще его лицо — лицо с деликатно подведенными бровями. Интересно, о чем думал перед зеркалом этот светлый человек, рисуя на бледном лице тоненькие голубоватые линии?

Николай Иванович очень сожалел, что поздно взялся за кисть. «Может, и вышел бы из меня настоящий художник, а то ни то, ни се, то “наивным” назовут, то “примитивным”», — сетовал он после того, как впервые увидел свои работы по Центральному телевидению (репортаж с выставки «Шедевры наивного искусства», Москва, 1993 г.). Эти «ярлыки» ему очень не нравились, ведь он считал себя художником-реалистом. А когда впервые увидел работы Анри Руссо, радостно воскликнул: «Так ведь он же самый настоящий реалист. У него все, как в жизни!»

Реальность, к которой так стремился Николай Иванович, скорее подобна снам наяву. Его пейзажи, словно волшебные декорации, то наполнены пронзительным светом и звонкими переливами («Прибалтика. Утро», «На форелевой речке»), то сдержанны и словно погружены в тихую печаль («Перед Новым 1995 годом», «Осень»). Постоянно в них только одно — уравнищенность, часто симметричность композиции, где все «целесообразно» и нет ничего лишнего и случайного, где каждый сантиметр полотна таит в себе немало любопытных подробностей, где важно все — от цветочной тычинки до медленно плывущих облаков. Здесь встает и заходит солнце, таинственно мерцает луна. Изумрудные сосны и золотые березы тянутся к голубым и синим, «эмалевым» небесам. На словно расчесанных лугах пасутся грустные коровы и лошади, на зеленых холмах — уютные дома с нарядными крышами. Пейзаж был, пожалуй, самым любимым жанром Николая Ивановича. Именно в нем художник достигает удивительной гармонии.

Декоративные качества, которые присущи всему творчеству Николая Ивановича, его любовь к цвету особенно ярко проявляются в многочисленных натюрмортах, где, как на скатерти-самобранке, всего вдоволь. На глухом, часто черном фоне горят желтые, красные, зеленые, словно вылепленные яблоки, груши, гигантские тыквы («Натюрморт с грушами», «Натюрморт с тыквой», «Цветы»), и очень изысканно смотрятся нежные природные оттенки грибов, огонек свечи и золото молодого вина («Натюрморт с графином», «Натюрморт с грибами»). Звонкие,

чистые цвета создают эффект мозаики, детского калейдоскопа. Как ни поверни — празднично и необычно.

Портреты же, выполненные с фотографий, отличаются от натюрмортов цветовой сдержанностью. С одного из них («Портрет отца») словно сквозь нас, грустно и отстраненно смотрит красивый седеющий мудрец. Лаконичными изобразительными средствами художник сумел передать редкое достоинство и духовное спокойствие своего отца, а еще, пожалуй, знание судьбы, его ожидавшей.

Не забывал Николай Иванович и «братьев наших меньших». Просто завораживают глаза старого кота, в колдовском янтаре которых словно сокрыта тайна, нам неведомая. Николай Иванович изображение «Сибирского трехцветного кота» называл «Портретом кота». «Портрет» очеловеченного кота вошел в каталог выставки «Инсита—94». Теперь его тайну разгадывают в 20 странах мира.

За семь лет творчества, дарованных Николаю Ивановичу судьбой, им был создан свой неповторимый мир, где все равны: и человек, и зверь, и растения, где неизменно царят Мир, Покой и Красота.

ВЫМЫШЛЕННАЯ СРЕДА — РЕШЕНИЕ ИЛИ ЗАГАДКА?

Присущая человеку мечта о гармонии приводит его к попыткам организовать пространство вокруг себя в соответствии с индивидуальными представлениями о совершенном мироздании. Не удовлетворяясь привычным окружением, некоторые «чудаки» посвящают годы, а то и десятилетия тому, чтобы приблизить действительность к своему идеалу пространственной оболочки существования. Созданные ими монументальные творения нельзя строго отнести к какому-либо определенному виду изобразительного искусства. Эти микрогалактики могут включать в себя элементы архитектурных построек, скульптуры, инсталляции, парковые сооружения и различные объекты, объединенные идеей автора-мечтателя.

Миры фантазий (как их окрестил Джон Майзелс), вымышленные ландшафты... Они являются зеркалом души их создателей, которое нередко воспринимается окружающими как кривое. И хотя случаи появления необычных рукотворных образований в пустынных, сельских районах, вблизи мест поклонения известны достаточно давно, традиционное сознание и по сей день не всегда готово адекватно принимать продукт «чуждого» самовыражения независимо от того, кому принадлежит авторство материализованных фантазий: уважаемому члену «просвещенного сообщества», невежественному крестьянину, странствующему паломнику, отшельнику или человеку с потревоженным рассудком. Исторически сложилось так, что любое отступление от «нормы», закрепленной в общепринятых канонах, долгое время расценивалось как угроза или вызов культурным устоям, недостойный внимания и изучения. Даже непривычное вещественное окружение «социально успешных» граждан вызывало опасения современников. В качестве примера можно привести впечатления Иоганна Вольфганга фон Гете и его друга, художника Кристофа Кнайпа, от посещения виллы принца Паллагонии близ Палермо (1787). «Дорога к дому необычно широка, и каждая стена превращена в непрерывный цоколь, на котором превосходные пьедесталы поддерживают странные группы, чередуемые с вазами... Я называю их группами, но это слово не совсем подходяще, поскольку они не являются продуктами расчета или даже каприза; они — просто случайная беспорядочная смесь... Эти фигуры в большинстве своем животные или человеческие монстры...» Фантастическая

среда, созданная принцем Фердинандом Гравиной (точнее, под его «идейным руководством»), наводила посетителей на мысль о невменяемости хозяина дома, ибо только сумасшествие воспринималось окружающими как оправдание увиденного. Безоговорочное право на «шаг не в ногу» оставалось привилегией безумцев, остальные, желающие сконструировать собственный микромир, автоматически признавались как минимум чудаками. Вплоть до XX в. традиционный скепсис по отношению к занятию «не своим делом» или непрофессиональному творчеству также не способствовал появлению серьезного отношения ко всему, что не вписывалось в рамки привычного.

Так, не вызывало одобрения обывателей строительство Совершенного Дворца почтальона Шевеля, возведению которого он посвятил более 30 лет своей жизни (1879—1912). Лишь благодаря своей монументальности сохранилась знаменитая «Ротенефская скала», на которой в течение 25 лет (1885—1910) аббат-отшельник Адольф-Жюльен Фуре вырезал более 300 каменных фигур, расположенных на площади около 600 квадратных метров, открытой всем океанским ветрам. Многие творения были уничтожены в результате пожаров и вандализма.

Однако постепенно непонимание и нетерпимость со стороны большинства зрителей-современников сменились живым интересом и восхищением. В этой связи следует упомянуть момент «журналистского преследования» Симона Родия, итальянского каменщика, построившего знаменитые «Уаттские Башни» близ Лос-Анджелеса, и тот факт, что Сад Эдена (Канзас, США) — детище Самюэля Перри Динсмур — является национальным достоянием и посещается множеством туристов.

Всего на сегодняшний день описано более 100 удивительных ландшафтов, разбросанных по всему миру от Калифорнийского побережья Соединенных Штатов до Восточной Европы, Азии и даже Африки («Дом Совы» Хелен Мартинс), каждому из которых присущ свой неповторимый колорит — колорит «раз-обусловленного» видения. И хотя мы не можем утверждать, что в элементах фантазийных конструкций совсем не прослеживается влияние тех или иных художественных и культурных «текстов», конечный продукт творчества уникален, так как при его создании автор руководствовался лишь собственным сценарием, весьма далеким от ориентации на традиционные «красивость» и «полезность». Именно поэтому авторство вымышленных сред, как правило, принадлежит художникам-аутсайдерам. Их потребность в альтернативном мире слишком велика, чтобы отказаться от возможности его создания. Обращаясь внутрь собственного Я, аутсайдер получает уникальный шанс отрешиться от внешних информационных потоков и всю жизнь размышлять над своей «Библией»,

содержание которой открывается нам лишь в художественном преломлении.

Ведь ландшафтные произведения автора — это фантастические предметы, образующие нечто целое; они не могут существовать как автономные художественные объекты. Сложное образование, подчиненное мысли творца, не терпит постороннего вмешательства с целью расчленения; оно четко обозначает границу, за которой мы — гости «нереальной реальности».

Однако корни креативных процессов могут быть найдены не только в стремлении человека к абсолютной индивидуализации, но и в ощущении близости к природе, фольклорным традициям, примитиву как основе мировосприятия. А потому есть среди визионеров и такие, которые охотно приглашают в свои владения, одновременно поощряя визитера множеством рассказов. Их сознание скорее наивно, чем аутично; придуманная среда для них является средством выражения жизненной философии и своего отношения к реальной действительности. Им не нужна защита от внешнего воздействия, но требуется адекватное самовыражение.

Степень отвлечения — абстракции — от традиционного понимания мира у «истинных аутсайдеров» и «наивов», погружающих себя в вымышленную среду, различна, однако потребность в создании пространства, предполагающего сращивание человека и его окружения, их взаимное дополнение, одинаково высока. И те и другие абсолютно искренни в своем самовыражении, и те и другие действуют на основании исключительно «внутренних побуждений и порывов». Так что же мешает нам рассматривать ландшафтное творчество как «сырое», но прекрасное в своей дикости; созданное «вне» (outside), но оцененное внутри (культурной системы)?! И если уж предпринятая в XX в. попытка противопоставить Аутсайдер-Арт ценностям официальной культуры завершилась его включением в состав этих ценностей, то вымышленная среда является единственным объектом, который нельзя заключить в музейную раму с целью «окультурить» и «вписать». И пусть информация об искусстве «посторонних» поступает к нам по традиционным каналам, а натиск культурной машины на этих людей усиливается, они продолжают существовать, удивляя нас своей непосредственностью и внутренней гармонией. А если вдруг появляется возможность соприкоснуться с их чуждой и чудной вселенной, не нарушая ее покой, попробуйте сделать для себя это открытие — и оно станет одним из самых ярких впечатлений в вашей жизни!

Вымышленная среда — решение проблемы взаимоотношений ее создателя с окружающей реальностью. Для нас же это загадка, странный лабиринт, в котором легко заблудиться, если не знать, где магический выход.

Тодор Тодоров

Родившись в 1948 г. в селе Козичино (Болгария), Тодор до определенного времени ничем не выделялся среди остальных: учеба в строительном техникуме, служба в армии, работа кино-механиком в селе. И так до тех пор, пока в 1970 г. он не начал рисовать. Став в 1990 г. официальным безработным, он, по собственному мнению, без работы не остался. Внезапно пришло осознание своего жизненного предназначения, заключенного в посредничестве между высшим Добром и земным существованием.

Для выполнения миссии, отведенной ему свыше, Тодоров построил из подручного материала — веток, кусков бревен и др. — хижину в безлюдной местности и провозгласил ее Храмом Доброты на Земле. Обнеся территорию Храма редкой изгородью и установив необходимые «информационные щиты», Тодор стал проводить службы, завел книгу учета редких посетителей, а в свободное время занялся сочинительством стихов. Стены и крышу нового Храма Тодоров украшает своими картинами, выполненными на кусках фанеры или досок. Эти незатейливые, на первый взгляд, работы являются отражением специфического отношения художника к различным аспектам духовного существования — к любви и вере, к забвению и вечности, к Добру и Злу. Женское тело художник считает эпицентром своей Вселенной, относительно которого выстраивается вся система мироздания.

Взаимоотношения с внешним миром Тодоров строит на основе «проповеди»: изрекая «непреложные», с его точки зрения, истины, он «наставляет человечество на праведный путь». В этой связи существует «легенда»: согласно ей, представители местных властей обратились к Тодорову с просьбой зарегистрировать права на землю, на которой он обитает. В ответ на подобное заявление Тодоров заявил: «Вы просите меня, наместника Бога на Земле, Мессию Добра, зарегистрироваться в вашей организации? Вы просите зарегистрироваться Бога? Это Вы должны прийти ко мне, чтобы я вас зарегистрировал!»

Приливы творческого вдохновения посещают Тодорова не часто. За последние 10 лет им создано не более 30 работ. Однако все они идут из глубины души автора и являются абсолютно искренними иллюстрациями его мыслей и чувств.

Алексей Иванович Рудов

Родился в 1926 г. в деревне Маковицы. Рос работающим сельским пареньком, терпеливо переносил все тяготы жизни и военных лет. Устроился работать на железную дорогу, благо она

проходила через его же село. Двадцать с лишним лет жизни были отданы этой работе — вот такая, можно сказать, трудовая карьера...

В возрасте 50 лет Рудов тяжело заболел, получил инвалидность и вышел на пенсию. Привычный к труду, он не любил праздного времяпровождения. Врачи посоветовали заняться творчеством — лучшее, сказали, лекарство. Попробовал... и понял: вот оно, долгожданное, важное, вечное... Из подручных материалов, в основном веток, корней и древесного гриба, Алексей Иванович начал создавать композиции, минимально воздействуя на творения природы. И не просто композиции, а целые смысловые комплексы, каждый из которых выражал определенные мысли автора по поводу той или иной стороны жизни.

А жизненная философия у Рудова, как и у отца его, простая. О природе заботиться, ибо часть мы природы нашей; о прекрасном помышлять, ибо возвышает нас прекрасное; Бога поминать да о Родине не забывать — все Рудов за долгую жизнь обдумал. Теперь надо и другим рассказать, особенно молодежи. А потому считает себя Алексей Иванович просветителем более, чем художником.

В целях образовательных и открыл он в 1980 году музей, где все его соображения и изобразительные послания вместе собраны — чтобы легче было текст житейской мудрости читать. Чтецов тоже немало — все окрестные ребяташки Рудова знают и уважают. А иногда и из райцентра начальство заглядывает или школьники приезжают.

Работы свои Рудов не продает, хотя и просили его об этом. Не пристало, говорит, словам из текста выпадать. Все они для него родные — тут, за окном, встанешь утром, и душа радуется. А вот экскурсии водит с удовольствием, считая это основной своей миссией.

Так и живет художник и «музейщик» Алексей Рудов и мечтает, чтобы похоронили его тут же, рядом с его творениями.

*Владимир Гаврилов,
Инна Ивенская*

**«ПОД КРЫШЕЙ ДОМА МОЕГО...»
(Попытка систематизации творчества А.П. ЛОБАНОВА)**

Нет душевнобольных художников. Художник или есть, или его нет. И не болезнь это определяет.

*Татьяна Каспер, Президент
благотворительного фонда «Касталия»¹*

Александр Павлович Лобанов — один из самых масштабных художников-аутсайдеров России. Впервые его произведения были показаны в экспозиции психопатологической экспрессии на кафедре психиатрии Ярославского медицинского института (ныне ЯГМА) в 1988 г. С 1997 г. он — неперенный участник всех 15 выставок арт-проекта «Иные» (из Ярославля), проведенных в России, Германии, Франции. В 1999 г. в Ярославском художественном музее состоялась первая персональная выставка Лобанова, приуроченная к 75-летию мастера. В 2000 г. его рисунки демонстрировались на престижной международной экспозиции в Париже «50 лет экспрессии в психиатрической среде», и художник вошел в ее каталог. Его работы хранятся в коллекции «Иные», в государственных музеях Ярославля, Иванова, музеях творчества аутсайдеров (Москва) и Art-Brut (Лозанна, Швейцария).

Лобанов родился в г. Молога Ярославской области в 1924 г. Последние более полувека проживает в загородной психиатрической больнице «Афонино». Имя художника постепенно становится прижизненной легендой, обрастает мифами, но познать известность ему не суждено.

По воспоминаниям брата, Александр в юности любил рисовать и мастерить поделки. Глухонемота прежде всего, а также умственное недоразвитие лишали его полноценного общения. В 1947 г. из-за агрессии к родным Лобанова госпитализировали, и яркость, многообразие жизни, ее событий оказались для него предельно закрытыми.

Проследить в развитии творчество ярославского фантазера — задача нелегкая: диалоги невозможны из-за глухонемоты, работы художник не датировал, нередко на тыльной стороне листа с давно сделанным рисунком (вероятно, из экономии) помещал свежий, неоднократно возвращался к полюбившимся сюжетам,

воспроизводя их в последующем, иногда подписывал работу давно прошедшим временем, не точно осознавая его ход и смену жизненных ситуаций.

Большую помощь в систематизации наследия художника оказывают скудные сведения, полученные от по-дружески опекающих его людей — врача В.И. Шестакова и больничного водителя Геннадия, а также фотографии середины 70-х гг., запечатлевшие аутсайдера на фоне ранних произведений. Этого крайне недостаточно, чтобы полно описать мировоззрение и внутреннюю мотивацию мастера, ассимилирующие психические переживания в сложный магический клубок «таланта и безумия».

Сказочник своего ИНАКОбытия, творец «соцюрреализма» создал необыкновенную «страну чудес», в которой прописал себя, вооруженных героев и ружья-трансформеры. Ничего не остается, как принять, «что душевнобольной художник изначально живет в мире нереального, столь важного для развития творческого воображения»².

Глубокое совместное клинико-искусствоведческое исследование наследия Лобанова, сопоставление с судьбой автора и некоторыми историческими реалиями позволяют приблизительно увязать его творчество и «психиатрический опыт» с прошедшими десятилетиями (увы, не годами!) и выделить несколько этапов.

Ранний «протестный» период скорее всего приходится на конец 1950-х. Лобанов с трудом подчинялся укладу больницы, не желал свыкаться с ограничением свободы, но постепенно увлекся спонтанным творчеством, которое принесло успокоение. Работа тех лет «Мальчик стреляет во врача»³, аффективно насыщенная, отразила сильнейшие душевный бунт и переживания. Без сомнений, сюжет возник и как один из возможных способов отомстить за «несправедливость» — недобровольную госпитализацию.

Рисунки художник складывал в чемодан и редко кому показывал. Лобанов много и охотно интерпретировал иллюстрации журнала «Огонек», репродукции картин (например, «Охотники на привале»), понравившиеся карикатуры, политплакаты, инструкции по технике безопасности. Сюжеты выбирал по принципу наличия в них оружия, к которому был всегда неравнодушен. Родные вспоминают, что и ранее, во время Великой Отечественной войны, Саша особо интересовался винтовками солдат, определенных к ним на постой, и всерьез обиделся, когда те не подарили в шутку обещанное оружие.

Картинки Александр копировал вместе с сопровождающими их текстами, делая многочисленные ошибки. Ранние рисунки Лобанов не подписывал. Позже стал приносить в них собственное имя в третьем лице: «А.П. Лобанов рисованье писать хоро-

шо», «Немой рисует хорошо», «Саша Л. стреляет, спит сны охотник»⁴. Эти вольно трактованные реалистические изображения, как правило, показывают молодых, почти всегда усатых мужчин (сверстники?), обязательно в головных уборах — шляпах, кепках, фуражках. В руки персонажей автор вкладывал стреляющие ружья. Возможно, подобные сюжеты, полные наивной подражательности, неопытного в искусстве человека ассоциировались им с собственным несчастьем — необходимостью изоляции в больнице. В «протестный» период из-под рук художника вышло много охотничьих и военных сцен, ситуаций «несчастливого случая» при нарушениях обращения с оружием. Такие композиции слегка приукрашены фантазией, часто сделаны на случайных листах бумаги, исполнены акварелью, цветными карандашами, чернилами, тушью.

Со временем ружья перестали стрелять, и хотя «зло» еще появлялось («мирных» жителей уносили громадные орлы, нападали дикие кабаны), но оно уже не требовало прежней, столь же агрессивной ответной реакции. В поисках «Я»-идеала образ охотника приобретал автопортретные черты, подсказывая, что мироощущение преследуемого сменилось мироощущением защитника (естественно, вооруженного), положительного героя. Статичные композиции обводились узкими темными рамками, создающими впечатление полной завершенности.

В те далекие годы (как и позже) аутсайдер срисовывал достижения индустриальной эпохи: самолеты, танки, крейсера, броненосцы, тракторы. Особая тема творчества — многочисленные портреты Сталина, реже Ленина — пристрастие на всю жизнь. (Изображая их, художник как бы отказывался от «Я»-идеала, заменяя его массовым, воплощенным в вожде, в руки которого обычно вкладывал винтовку. Возможно, он видел в «отце народов» общего заступника, а впоследствии ставил на его место и себя, ведь не случайно репрезентативные автопортреты композиционно и украшениями напоминают сталинские.

Но истинной сверщенностью оказались для Лобанова эпохальные символы защиты — огнестрельное оружие. Он с чертежной тщательностью вырисовывал их, уделяя основное внимание затворам, сначала курковым, потом винтовочным, сочиняя собственные модификации. Повторенное в разных вариациях, оружие присутствует в каждом листе (одно из редких исключений — «Самолет»), его держат в руках персонажи или оно само является главным предметом показа.

Постепенно сложился изобразительный язык произведения: определенный формат листов, построенность и статичность композиций и отдельных фигур, чертежная конкретность, приближенная наметка складок одежд при общей локальной раскраске, прямые, четкие буквы надписей и подписей, несоблюдение мас-

штабности, ритмичность (два-три охотника сразу, ряды винтовок или ружей).

В начале 60-х драматическое восприятие действительности уступило место важной теме «взросления» автора, становлению «Я»-идеала в сторону уверенного и даже героизированного образа. Приобретая внутренние силы для самореализации, в расцвете лет (35—45) Лобанов с усердием творил собственный ИНОЙ мир, в котором не оставил места страхам, обиде, сомнению. Теперь наряду с портретами вождя, окруженного пышным обрамлением из советской символики, винтовок, пистолетов, лавровых ветвей, орнамента, он приступил к многочисленным собственным изображениям (костюм, галстук, кепка), скопированным преимущественно с одной фотографии. Эти строгие автопортреты с двухствольной винтовкой в руках обрамлены разного типа орнаментальными рамками, символами и опять же огнестрельным оружием и сопровождаются неоднократно повторенной чеканной подписью. Для глухонемого, лишенного привычного вербального общения, повторение своего имени — способ утвердить себя, «поговорить» с людьми о себе.

По словам врачей, каждый рисунок художник начинал с расчерчивания рамки (теперь орнаментальной), которой, похоже, придавал огромное значение, словно ограждению, отделяющему свое от чужого. Оружие он фантастическими вариантами укладывал вокруг себя, уstraивая из него «заборы», нимбы, окаймления, охраняющие ИНОЙ мир автора. Завершенность и продуманность композиций без пустот вызывают искреннее восхищение аккуратностью исполнения. Особенно трогательными выглядят изображения «вся эта война», дополненные мирной фауной (собачками, птицами) и цветами.

В 60-е годы Лобанов по-прежнему населял свой мир охотниками в еще более диковинных головных уборах, военными (Суворов, Кутузов, Чапаев) и помещал рядом автопортреты. Он не изменил главному пристрастию — ружьям, винтовкам, пистолетам, револьверам, которые уже не только не стреляли, а также не направлялись в определенную цель и зрителя. К концу десятилетия техника рисунков разнообразилась — теперь для раскраски художник применял одновременно акварель, цветной карандаш, фломастер, шариковую ручку. Иногда мастер выдавливал пасту из стержней на импровизированную палитру и рисовал заточенными спичками или кистью на бумаге.

70—80-е гг. — «золотой век» творчества Лобанова. К этому времени завершён поиск «Я» и «своей Миссии», окончательно утверждены ценности и приоритеты. Известно, стремление к красоте и ее сотворение обладают мощной адаптационной функцией. Создавая автономную «страну чудес» с ее гербами, рамками-границами, героями, ярославский аутсайдер интуитивно ис-

пользовал народные представления о прекрасном: симметрию, узорочность, рекуррентность, многокрасочность. К сожалению, почти невозможно расположить работы в последовательный временной ряд, но можно очертить новые закономерности произведений. Прежде всего уменьшилась доля жанровых сюжетов — преобладают автопортреты, портреты Сталина, гербы, модификации ружей, в основном «трехлинейек» — винтовок С. Мосина образца 1891 года с «изобретенным» Лобановым сдвоенным затвором. Трудлюбивая разработка затвора вызывает ассоциацию с неутомимостью Михаила Калашникова, современника Лобанова, который разработал более 100 образцов автоматического оружия. Ярославский же оружейник неутомимо «проектировал» бесчисленные модели многоствольного. Но только затвор стал для художником фетишем, идолом, конкретной реальностью, материальной, как сама жизнь, надежным и безотказным символом чудо-техники, гиперкомпенсирующим ограниченные возможности автора.

Художник заказал несколько фотографий в фас, в профиль, в три четверти и творил на их основе автопортреты. Он украшал собственные изображения изумительно орнаментированными многослойными рамками, комбинациями пистолетов и винтовок, травными узорами, советскими символами. Нет сомнений, что душевноИНОЙ человек осознавал себя, принял собственное имя, заужал себя умением рисовать, нашел место в жизни, пусть и ограниченной стенами больницы. Постепенно развивающаяся личность Лобанова (скорее всего благодаря неустанному рисованию, а значит, необходимостью наблюдений и «философического» осмысления) стала самодостаточной и довольно общественной. Советская символика, щедро разбросанная в произведениях, свидетельствует об основательной социализации аутсайдера, бессознательно тяготеющего, но в полной мере не осознающего принадлежность к безусловно одобряемым стереотипам. Многочисленные комбинации «наших» предметов, подсмотренные в журналах, книжках и своем быту, разукрашенные невероятными способами и причудливо соединенные друг с другом, дополняются повторяемыми ясными, четкими, иногда узорными буквами. Подписи занимают важные места, утверждая имя художника среди этой «мешанины». Фантазия автора не знает пределов: из-под рук выходят «нелепицы» вроде скрещивания винтовок с топором, ножницами, якорем, пилой, птичьими ножницами, ножницы-кинжалы, чайники-керосиновые лампы...

Многие работы «созидающих» 70—80-х на первый взгляд кажутся парадоксальными. Но мало-помалу понимаешь, что их простая логика убедительно демонстрирует не столько «болезненность мышления», сколько детскость души с представлением «как чувствую, так и рисую». Этот тезис подтверждают удиви-

тельные лобановские гербы, сочиненные из элементов разных времен: крылья царского двуглавого орла, но с лошадиными головами (мирные, неопасные животные) соединяются с советскими звездами, серпами и молотами, лавровыми венками, красными знаменами, «глобусами» с очертаниями, напоминающими материки. Этот синтез непременно охраняют руки с пистолетами. Данная сюжетная линия приоткрыла внутренние душевные (личностные) изменения: художник больше не боится внешнего мира, он взял из него важные для себя атрибуты и перешел к их «показу», исключив всякую повествовательность. Иногда исчезают рамки вокруг изображений — значит, мир для него превратился в более открытый и понятный и уже не требует предельной защищенности.

По-видимому, Лобанов пришел к выводу, что достиг совершенности в «проектировании» сдвоенных винтовочных затворов и решил их увековечить. Появились изображения этого предмета в виде «памятников»-символов. Один из них богато орнаментирован и исполнен с большой техничностью. Он показывает, что художник относится к своему «детищу» с трепетной любовью и создал, как ему кажется, «само совершенство». Позже мастер отошел от пышной орнаментики, склонившись к лаконизму и монументальности. В изображениях появились новые элементы — картуши, подобия стел, напоминающие ритуальную эстетику надгробий. Именно в них он начал помещать затворы, не заслоня последние никакими узорами. Более того, по сторонам подобных «монументов» рисовал «часовых» — военных с винтовками. Раскраска таких композиций утратила яркую полихромность, имитируя «камень».

Особняком стоит незабываемая и совершенно сюрреалистическая композиция «Револьвер с пулеметной лентой». Черно-белый, украшенный узором револьвер расположен на круглой подставке, а его дуло поддерживается резным точеным столбиком, напоминающим ножку стола. По бокам небывалого сооружения изображено по горшку с цветами — то ли «стража», то ли посмертное подношение... Непредсказуемая композиция исполнена с отточенностью, достойной конструктора. А может быть, наше воображение современных людей видит то, чего нет? Может быть, просто окно, поэтому и цветы? Или просто красивые предметы захотелось соединить в одно целое?

В эти же годы Лобанов с упоением фотографировался. Его осенило сфотографироваться с муляжным оружием в руках. На полученные снимки он накладывал разрисованные «боевым арсеналом» рамки с подписями и нес изделие на пересъемку, получая необычные портреты. Вскоре мастер придумал постановочные фотографии, выступив в них художником, сценаристом, актером. Для этого фантазер изготавливал из картона декорации,

приносил их в фотоателье, устанавливал, оформлял декоративный фон своими произведениями, устраивался среди них и просил снимать.

Изучая творчество 45—65-летнего ИНАКОмыслящего художника, осознаешь, что многое ускользает из понимания. Почему возникли редкие фигуры мужеподобных женщин? Или мужчин в головных уборах, напоминающих русские кокошники и индейские перьевые повязки? Что заставило Лобанова нарисовать полуфигуры военных в облаках наподобие ангелов? Почему многоэтажный дом с пустыми проемами окон и забронированным входом подпирают ряды винтовок, тогда как жизнь перенеслась на крышу, увенчанную флюгерами, ветряными мельницами, повозками? Что творится под крышей дома твоего? Узнаем ли мы?..

В настоящей статье не представляется возможным охватить подробно все темы и отдельные сюжеты огромного материала. Надеемся, что изучение творчества аутсайдера продолжится, ведь произведения мастера интригуют, их хочется долго и внимательно рассматривать.

В 90-е гг. художник продолжает рисовать, часто повторяя старые сюжеты на небольших по размеру листах. Он все еще не пользуется очками, не хочет съезжать из привычного больничного уголка в более комфортную палату, не осознает свою известность. И только иной раз неулыбчивое лицо загадочного фантаста освещается изнутри — он по-своему доволен вниманием...

Как маленький мальчик с восторгом играет пистолетиками и воображает себя героем (таковы наша история и ментальность, формирующие фантазии детей), так и выдумщик Лобанов, не ставший взрослым, всю жизнь проводит в вымышленном мире невсамделишного оружия. Увы, этот мир лишен поэзии, в нем много жесткой правды о том, что невысокий, одинокий, глухонемой, «маленький» человек нашел единственный способ существования и «покорения» действительности среди винтовок и пистолетов, нарисованных с несокрушимой правдой и возведенных на пьедестал. Художник играет в свои военные атрибуты и не подозревает, что стал удивительнейшим мастером «соцюрреализма», аналогичного которому в нашей культуре трудно найти.

Примечания

¹ Каталог выставки «Территория души». Киев, 1988. С. 7.

² Мигунов А. Приоритеты маргинального искусства // Декоративное искусство. 2000. № 1—2. С. 2.

³ Размеры рисунка — 17,5x27,5, всех остальных 32x40. Названия всех рисунков предложены авторами статьи.

⁴ Орфография художника всюду сохранена.

ГАРМОНИЯ МИРА В НАИВНОМ ИСКУССТВЕ

Гармония, как духовная, так и физическая... — это жизнь, полнокровность жизни, ритмичность.

В. Белов

В течение трех десятилетий в Оренбургском областном музее изобразительных искусств создавалась коллекция наивного искусства. Из сотен имен самодеятельных художников на областных, городских выставках были выбраны самые талантливые, яркие представители наивной живописи, три имени — С.Г. Степанов (1923—1995), В.И. Шнайдер (1934—1995), А.П. Кашигин (р. 1935). Нам посчастливилось десятилетиями покупать у них лучшие произведения, покупать тогда, когда подобная практика не поощрялась, когда других покупателей у них не было. Таким образом, в музее сложились три персональные коллекции высокого достоинства. За эти годы Степанов вошел в «Мировую энциклопедию наивного искусства», Шнайдера и Кашигина мы не раз показывали, и с неизменным успехом, на выставках у нас и в других городах и в Москве, в 1997 г. Шнайдер привлек внимание специалистов на международной выставке «Инсита—97» в Братиславе, в прошлом году его работы (они оказались в руках частных лиц после московской выставки) были проданы на аукционе «Сотби».

То есть прошедшие годы подтвердили верность нашего выбора. А полный состав коллекции позволяет с ней серьезно работать, делать обобщения, касающиеся вообще наивного искусства.

Для наивного художника занятие искусством не есть нечто отдельное от его повседневной жизни, для него это так же органично, как дышать, слышать, смотреть. И это прежде всего надо иметь в виду, когда рассматриваешь сделанные им вещи, «вещь» — слово точное. Для наивного автора как-то отдаленно, абстрагированно воспринимается духовная субстанция сделанного, он и говорить об этом не будет, зато, радуясь как ребенок, покажет, как здорово у него получилось — «вот такой тонюсенькой кисточкой, как стежочками расшил травку, цветы, деревья, о, как сделал!» А. Кашигин всегда убеждает, что его работы нужно через лупу смотреть — «сколько в каждом сантиметре цветных разных точек», он же делает произведением искусства свою старую красочную палитру, любуясь ее красочным релье-

фом, пристраивает еще кисти и в восторге заявляет, что вот они, рога быка, — вещь всамделишная, настоящая.

Занятия искусством — очень важная часть жизни, и их нельзя изъять ни от чего другого: ни от его души, ни от других занятий, его любви, его радости и печали — все это едино. И потому без понимания авторского «я», вне потока его представлений о жизни, о человеке, о природе, о добре и зле, невозможно рассматривать его работы отвлеченно, формально, абстрагируясь от содержания, от эмоционального, этического, философского их наполнения, от социального начала, национального и собственно «человеческого». В том-то и дело, что наивные художники как бы хранят генетическую память об отношении своих предков к жизни, ее ценностям, как бы сохраняют первоначальную свежесть, незамутненность взгляда, целостность сознания, не обремененного скепсисом, сомнениями, цивилизация как будто для них ослабляет свои цепкие, мертвящие объятия, не затрагивая главного в их душе, не замутняя их взгляда и духовного облика. Для них мир каждый день рождается заново, в нем все разумно, все соподчинено, все обозримо, в мире он не гость, но и не хозяин, он сам и есть этот мир, и, чтобы остаться в нем своим, он должен не утратить свое душевное равновесие.

Гармония в мире — зеленая пышная трава, обнимающая землю, шелестящие на ветру деревья, мирно пасущиеся животные, а рядом безопасные для всех и всего люди на берегу с удочками или занятые делами разными. Идиллическая картина гармонии в мире хрупка, ох как страшно ее потерять! У картины «Новые мостки» С.Г. Степанова есть другое название, я его слышала от автора: «У каждого будут свои мостки» — все больше «личных» мостков у крупноголовых, крепких мужичков и все реже, беззащитнее лес на берегу. Единственно драматическая в основе своей работа у Степанова, для которого и смерть — естественный этап жизни, он неизбежен, а потому и принимает ее, как русские крестьяне, философски, как смену состояния: белый цвет как бы вбирает все жизненные яркие краски, очищающая, светоносная белизна, цвет становится светом, гармония сохраняется.

Простота и мудрость — для них сближенные понятия, они будто несут в своем подсознании убеждение своих предков, русских людей XIV—XV веков, в том, что гордыня — величайший грех и «голубиная кротость превыше всего».

Гармония и в том, что всегда в картинах — ясное небо, синее с белыми облаками, отсутствие всяких природных эффектов, в ясности составных частей, в картине — центричность, кулисность построения, повторяемость деталей, функциональное постоянство цветовых акцентов: трава — только зеленая, небо —

только синее, снег — только белый; постоянство, устойчивость в мире или, как мы говорим, вздыхая, стабильность — это то, что утверждают наивные художники как огромную ценность, условие нормальной жизни человека.

Художники, на знакомстве с которыми зиждется мое сегодняшнее выступление, очень далеки от каких бы то ни было научных познаний, они приоткрывают перед нами интуитивное, как бы изначальное представление о модели мира, и не кусочка его, а именно — мира, Вселенной; для них мир и есть совершенная гармония. Мне кажется, творчество наивных художников в какой-то мере подтверждает интересную, хотя и спорную теорию основателя нового направления в психологии — онтопсихологии — итальянского ученого Менегетти о забытом «золотом веке» человечества, о «чистом, незамутненном цивилизацией и требованиями социума человеке!»

Самое главное, что потерял за десятки тысяч лет человек, — свою органическую связь с природой, умение и желание жить согласно ее требованиям, в ладу с ней. Мир не монолит, не нечто застывшее, он един — в равновесии составляющих его частей, взаимодополняемых, взаимозаменяемых, каждая из которых представляет столь же совершенно целое. С этой точки зрения невероятно интересны фрагменты работ этих художников, при увеличении это картины в картине: свой сюжет, свои действующие лица, свои взаимоотношения, все цельно с точки зрения и композиции, и цвета...

С народным творчеством наивное искусство роднит оперирование как бы «общими величинами», постоянными, вне индивидуальных признаков, как бы узнаваемы ни были окрестности Зубаревки в картинах Шнайдера или г. Орска у Степанова, но прежде всего это вообще земля, природа, если же Шнайдер пишет Дом отдыха «Кураганка», то «горки» появляются как своеобразные знаковые обозначения места. И человек в их картинах — вариации одного и того же типа, у Степанова — крупноголовые, коренастые, плотненькие, у Шнайдера — худые, с удлинненными пропорциями, с лицами «каменных баб» и очень маленькими по отношению к головам руками и ногами. Разница даже в головных уборах: у Степанова — шляпы, у Шнайдера — кепка или шапка-ушанка, очень похожая на его собственную.

Слово «гармония» очень близко исконно русскому понятию «лад», слово, связанное с очень важными сторонами жизни русского человека, начиная с детских «ладушек», любимой «Лады» и жизни «в ладу» со всеми. Музыкальный лад русских народных песен, их ритм связан с ритмом жизнедеятельности человека, его душевных движений. Потому так отчетлива, прозрачна ритмическая структура работ наивных художников. Пос-

леднее значительное произведение Степанова вызывает ассоциации: полосы вспаханного поля, осиянные стерней, и темные фигурки людей на них — как нотные значки на нотном стане. Вот такая своеобразная партитура живописной работы. Вообще эта работа Степанова — как бы подведение итогов его творческой деятельности и его жизни. Вечно и прекрасно поле жизни, и художник в конце ее возвращается к истокам, его родители на вспаханной земле, и он сам спеленутый младенец, как кокон — начало жизни.

А у Шнайдера в последней серии работ, им привезенной, как никогда ранее все большее место занимает земля; как правило, в картинах Шнайдера линия горизонта большую часть изображения отдает небу и никогда еще он не украшал ее так любовно разноцветными цветами; голубые венчики цикория, ярко-голубое небо и его глаза — сияющая голубизна мироздания.

И в согласии, в ладу со всем образным строем работ — их настроение, в котором эпически протяжные, спокойно-торжественные ноты преобладают.

При наличии некоторых роднящих двух художников, Степанова и Шнайдера, особенностях, вытекающих из принадлежности того и другого к наивному реализму, художники обладают яркой индивидуальностью, неповторимостью творческой манеры, что, в свою очередь, также характерная черта наивного искусства (примитива). Их сближает и то, что они всю жизнь были и остались сельскими жителями (последние годы жизни Степанова в Орске ничего в нем и в его укладе жизни не изменили).

Но основной постулат моего сообщения — гармония как цель творчества, достижение ее в искусстве, подчас как компенсация отсутствия ее в жизни, и главный принцип тектонического, ритмического, цветового решения — остается неизменным. Вот такой художник, как А. Кашигин, пожарный по профессии, что, несомненно, повлияло на его творчество, человек в жизни неровный, стихийный, даже несуразный, путающий реальность с фантазией, у него нет стоического равновесия Степанова и Шнайдера, он увлекается и остывает, с годами он все более становится зависим от своих пристрастий в мире искусства (влияние профессионалов-художников), от их оценки его работ, от желаний больше продать и поэтому бесконечные вариации одного и того же сюжета в последние годы. И далеко не все им сделанное можно отнести к наивному искусству, диапазон работ очень широк — от кича, самого настоящего, до вещей, способных конкурировать с потоками ультрасовременной художественной продукции.

Пять лет назад в нашем музее открылась выставка Н.С. Акучукова, пенсионера, проработавшего всю жизнь инженером на южноуральском металлургическом комбинате и взявшего кисть в руки, когда появилось свободное время. По особенностям своего мировосприятия и мироощущения, по основной стилистической направленности своего творчества он может быть отнесен к наивному реализму, но к той его ветви, которая развивается как бы параллельно с профессиональным искусством, но в его определенной временной протяженности. То, что делает Акучуков, можно обозначить как своеобразный наивный «неоакадемизм», мне он напоминает Григория Сороку. Вещи исполнены в технике лессировочной живописи, технология изучена им внимательно по книгам, в этом вопросе его профаном не назовешь. Но при том такая свежесть и первозданность мира, для него техника — это азбука для неграмотного, а уж что читать будешь — сугубо твое, личное дело. И не просто гармонию мира видит и славит Акучуков, а гармонию музыкальную, поэтическую, тем более сам он воплощение гармонии: умен, обаятелен, чрезвычайно музыкален, обладает оперным баритоном и абсолютным слухом, редкое и чудное явление природы, самим фактом своего существования отрицающее даже предположение о деградации человечества.

Вообще сам факт появления наивных художников позволяет с надеждою смотреть в будущее, оправдывает само существование человека на земле, позволяет верить в неиссякаемые творческие его возможности.

НАВИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

В искусствоведческой традиции бытует представление о несовместимости музыкального искусства, представленного профессиональной композиторской практикой, и искусства наивности, простоты, бытующего в непрофессиональной среде, в частности в «городском» и «деревенском» фольклоре. Однако, как показывает анализ целого ряда музыкальных произведений XX века, искусство наивности проникло в практику профессиональных композиторов в качестве метода и даже особого эстетического и стилистического приема.

Наивность в музыке — это прежде всего безыскусность, язык самой жизни, нерукотворность, игра в богоподобие, стремление воссоздать законы мира законами искусства. Именно поэтому композиторы-наивисты обращаются к фольклору.

Эстетика наивности, простоты нашла наиболее яркое воплощение в русской традиции, особенно в творчестве композиторов фольклорной волны XX в. Обращение к фольклору, к искусству народа привело к глубокому познанию архетипа рода — массового сознания русского человека. Наивизмы используются композиторами для тонкой передачи сокровенного, скрытого смысла вещей и событий, облаченных порой в банальную, шаблонную оболочку. Такая *сложная простота* есть отражение особого рода ментальности. В этой связи, как ни парадоксально, уместно вспомнить и Стравинского, и Гаврилина, и Свиридова... Список персоналий можно продолжать, двигаясь и в другие, противоположные от России географические стороны. Однако выбор русского музыкального наследия в данном контексте не случаен. Здесь важно определить парадокс в восприятии мира русским человеком и человеком «западной» цивилизации: принцип разумности меры (*clémentio*) русского человека существенно отличается от западного (по Аверинцеву). Для западного человека мир, Сущее, делится на три составляющие части:



Русский же человек такое членение не принимает. Для русского человека середины вообще не существует. Есть только низ или верх, белое или черное, мрак или свет, добро или зло. И третьего не дано. Это особая ментальность русского духа, презентующая взаимную обусловленность двух полярных полюсов, наиболее ярко выражается средствами упрощенного музыкального языка в произведениях профессионалов-folk-наивистов, которым удалось в своем творчестве преодолеть тождество уличного и низменного. И здесь можно отметить две ведущих тенденции, сосуществующие одновременно. Это показ праздничных картин улицы, балаганности и маскарадности образа толпы, яркой атмосферы жанрово-бытовых сцен народного гулянья, связанных, как правило, с праздниками календарно-земледельческого цикла, с поворотами Солнца вокруг Земли (ЦИКЛ=КРУГ). Другая тенденция — это показ обратной стороны улицы: плачи, причет и страдания — типовые формы русского фольклора, открывающие саму суть психологизма внутренних переживаний человека². Взаимодействие таких, казалось бы, противоположных жизненных явлений, как смех (образы улицы, праздника) и страх (плачи, причет, страдания), оказываются максимально сближены, что указывает лишь на мифологический характер системы мироустройства, окружающей русского человека. Страх здесь становится синонимом самой жизни. Следовательно, в такого рода информационном поле должны действовать свои имманентные законы, призванные разрушить центростремительную драматургию, рациональную систему с четкой функциональной логикой.

Рост песенных тенденций, возрождение попевочности, главности, импровизационности приводят к *естественному упрощению музыкального языка, к возрождению модальной системы*. Именно поэтому логика музыкального мышления становится подчиненной принципу релятивности, принципу множественности и тотальной вариантности как символа естественного движения по кругу сменяющих друг друга событий.

Ярким примером такого рода является кантата Свиридова «Курские песни» — цикл, возможно, намеренно состоящий из семи номеров, расположенных по принципу контраста, звучащих как напоминание о семи днях недели — наименьшего сегмента великого природного круговращения.

Установка на «круглость» обнаруживается во всех параметрах музыкальной ткани. Особенно примечателен в этом смысле первый номер кантаты. Остинатная повторяемость зыбкого, прозрачного фона удивительным образом оттеняет мелодический рельеф — прихотливую, вариантно развивающуюся бесполутонную тему-модус, в основе которой лежит тетракордовая попевка.

Ладовая модальность, несмотря на частое движение к мелодическому устою «ре-бемоль», способна фиксировать устои на любом звуке системы, руководствуясь банальным принципом «где остановились, там и тоника», поскольку здесь вообще неуместно говорить о центре — центр обнаруживается везде, поскольку все круглое. Изысканная безыскусность ладообразования усиливается и чисто народными речевыми приемами. Наиболее яркие из них — это словесные обрывы, упрощение длинных слов и даже словесная брань.

Гармоническое развитие в цикле представляет собой свернутую горизонталь, инверсионно повернутую модель линейно-ладового развития, подчиненного тотальному принципу *ostinato*. Здесь важна не функциональность, а мелодическая связь, основанная на интонировании. Следовательно, в такого рода вертикали отсутствует конфликтность и на первый план выдвигаются красочность самих аккордов и красочность сочетания этих аккордов между собой.

Подчиненные игровой логике таких параметров музыкальной ткани, как лад и гармония, максимально упрощает и ритмическую организацию цикла. Говорить о существовании метров можно лишь условно: такты существуют так, как существует фраза (что вообще не характерно для профессионального искусства). Но бросающаяся в глаза импровизационная свобода оказывается четко организованной и проявляет себя уже не на уровне фраз, а на уровне цикла, демонстрируя все тот же ранее нами зафиксированный принцип регулярности и круговращения. Оказавшись ведущим в драматургии «Курских песен», этот принцип может служить достовернейшим эстетическим оправданием цикла, раскрывающим историю курских жителей-земледельцев, живущих не по лунному, а по солнечному календарю, подчиняясь и сливаясь с законами Божественной природы.

Таким образом, нам представляется, что эстетика наивизма, эстетика простоты, зародившаяся как одна из форм проявления протеста против существующей традиционной профессиональной культуры, не только не чужда профессиональному искусству, но и как явление, как художественный прием, метод была воспринята музыкантами-профессионалами как уникальная возможность говорить о сложных вещах простым языком.

Примечания

¹ Яркий тому пример — картины масленичного гуляния в балете И. Стравинского «Петрушка».

² Тотальное господство этой традиции обнаруживается в вокальном цикле Гаврилина «Русская тетрадь». Смысловая нагрузка, падающая на текст, задает определенный модус музыкальному развитию. Здесь важно отметить общий страдальческий тонус, из которого выбивается, пожалуй, лишь № 5:

<p>№ 1 Над рекой стоит калина Над рекой стоит калина, Под горой стоит малина, Ох, тошно, ох, худо мне...</p>	<p>№ 2 Страдальная Что, девочки, стоите, Глазки выпучили, Про мою тоску- кручинушку Ничего не знает. ... Мил друг уехал.</p>	<p>№ 3 Страдальная Ах, милый мой, Пусти домой... Проснется мать И будет спрашивать... А где была, шаловная дочь, А где ты шлялась эту ночь?</p>	<p>№ 4 Зима Ой, зима, зима моя! ... Ты виси, тоска, да проветрися... И назад ко мне не ворочайся...</p>
<p>№ 5 Сею-вею Сею-вею молодень- кая Цветиков ма- ленько... Приедут завтра ям- щики Меня с собою увезут Ведь я красивая такая...</p>	<p>№ 6 Дело было Дело было на гу- лянке, Молодой парнишечка Ко мне подсел ... Ах, коль знала бы я, Ах, коль ведала бы, Лучше б было с ма- мочкой Время проводить...</p>	<p>№ 7 Страдания Ой, не знаю, милые, И от чего за любовью гонятся, И что ей надо от нас проклятой ... холодно мне ... А мне подруженька сказала, Что ты сегодня поедешь к другой. Не верю...</p>	<p>№ 8 В прекраснейшем месяце мае ... Прощай, милый дружочек, Ты напиши мне письмецо.</p>

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ БЕЛАРУСИ

Среди наивных художников выделяется группа авторов, творчество которых инспирировано личной трагедией и носит исповедальный характер. В польской искусствоведческой литературе их определяют как художников внутренней потребности¹. Для них характерна высокая степень аутизма, погружение в состояние аффектов, боли, отчаяния. Находясь на пороге жизни и смерти, они ищут спасения в творчестве. Художественный опыт креативной деятельности, преодоление через творчество жестокой жизненной реальности дает им ощущение свободы. Их произведения являются демонстрацией страха, гнева и силы духа. Творчество этих художников подтверждает положение экзистенциализма, что любой человек изначально свободен, что он сам осуществляет выбор и сам делает себя.

К творчеству Михаила Засинца (1935—1982) обратил несчастный случай². Неизлечимая травма позвоночника сделала его в 35 лет неподвижным. Следующие 17 лет превратили бывшего механизатора в художника и философа. Молодой возраст и поддержка близких людей позволили ему окончить Московский заочный университет искусств имени Н.К. Крупской и стать постоянным экспонентом республиканских и всесоюзных выставок. Личностная ориентация на жизнь Николая Островского и соответственная журналистская пропаганда создали ему официальный имидж белорусского Павки Корчагина. Это дало хороший результат, так как принесло беспомощному инвалиду из полесской деревни признание. Безусловно, его творчество было ангажировано советской идеологией, но вместе с тем главным эмоциональным мотивом во всех его работах оставались переживание своего возвращения к жизни и понимание ее временности. Осознание своего положения между жизнью и смертью привносило в его работы ощущение хрупкости человека и мира. Пейзажи и сюжетные композиции на фоне природы интересовали художника не сами по себе, а как образы разных состояний природы, ее циклов, которые ассоциативно связывались с циклами жизни человека. Внутренняя скованность персонажей, идущая от знаковой сути наивного искусства, как нельзя лучше соответствует экзистенциальному пониманию мгновения как взаимного проникновения времени и вечности. Лирические пейзажи, сюжет-

ные работы, портретные образы — все отмечено особой отстраненностью от внешней ситуации, наполнено глубоко внутренним переживанием, которое словно прерывает поток текущего времени. Статика его картин являет прорыв к абсолюту, вновь достигаемое совершенство в каждом мгновении жизни. Наиболее разработанной в его творчестве темой является преемственность поколений, где образы зрелого человека и ребенка сопоставляются. Особенно интересны работы, в которых присущий фольклорному мышлению оптимизм уступает место трагедийному звучанию. Картина «Внук», известная еще под названием «Черный петушок — красный гребешок», представляет портрет мальчика на фоне занавеса и приоткрытого за дверьми интерьера соседней комнаты с фигурой старушки. Непривычное композиционное решение построено на диссонансе портрета ребенка и обрезанной правым краем картины головы черного петуха с красным гребешком. Лицо играющего мальчика исполнено взрослой серьезности, игрушечный медведь выпал из руки, взгляд направлен на воинствующий профиль петуха. Это явный символ, прочесть который поможет обращение к древней мифологии. Образ петуха чаще связывают с солнцем, так как он, как и солнце, отсчитывает время. Второе значение его образа относится к символике воскресения из мертвых, постоянного возрождения жизни. Черные петухи соотносились с подземным миром и обозначали смерть, Божий суд, зло. Принадлежность петуха и к области жизни, и к области смерти делает этот образ удобным для моделирования всего комплекса жизнь — смерть — новое рождение. Такое объяснение образа петуха полностью отвечает поискам автора тайны жизни, желание постичь ее через мир художественных образов. К тому же оно соответствует экзистенциальному пониманию картины мира, где крушение является неизбежным концом любой вовлеченности, и каждое поколение с равной непосредственностью стоит перед угрозой смерти.

Ян Кузьмицкий (род. 1934) вырос круглой сиротой в небольшой деревушке Богдановцы Гродненской области. Его мать умерла сразу после рождения сына, оставив ребенка на попечение 90-летней бабушки. Через четыре года он оказался совсем одиноким, всеми гонимым деревенским пастушком. В юности, попав в Калининградскую школу ФЗО, лишился ноги, стал инвалидом. В 1957 г. выехал в Польшу, затем в Австрию, превратился в бездомного эмигранта, блуждающего по европейским странам. В поисках средств к существованию стал уличным художником. В своих картинах передал отчаяние голодного ребенка, бесприютный мир бродяги, страх потерянности в жестоком мире. Для него творчество стало единственным шансом в абсурдной, бессмысленной жизни. В творчестве он реализовался как личность,

благодаря чему получил право на жительство в Швеции, добился гражданства в чужой стране. Кузьмицкий смог со своего затянувшегося маргинального положения изгоя разработать собственную тему, создать свой миф, свою легенду. Он всякий раз проговаривает ее на открытии выставок, способен повторять перед каждым журналистом, перед каждым заинтересованным зрителем. «Моя жизненная и художественная академия — это безжалостная судьба и холодная улица, это бесконечная борьба за существование», — признается художник в своей автобиографии³.

Первые работы Яна Кузьмицкого, показанные в 1971 г. в галерее Аба Хушы (Израиль), запоминаются своей необычайной экспрессивностью. Две из них — «Страдания одиночества» и «Ужас» — представляют собой поясные изображения людей, слабо очерченные в контурах, с отчетливой прорисовкой черт лица: глаз, носа, губ. Они ярко высвечены, подчеркнуты. Живопись монохромная, изображение создается за счет градаций синего тона. Чувство подавленности и протеста исходит из широко раскрытых глаз, словно гипнотизируя зрителя. Безусловно, эти образы рождены внутренним состоянием измученного жизнью человека. Галерею страдальцев дополняет испуганный вор с загибающимися жестом рук, бродяга с длинными волосами и лицом Христа, отчаявшийся человек с острым подбородком и сжатым кулаком. Творческие достижения, а также успех постепенно изменили эмоциональную окраску его картин, в них стали преобладать образы надежды. На одной из работ художник воссоздает жестокую драку подростков за кусок хлеба, на другой — пейзаж с парящими среди облаков лошадьми. Образ коня в его творчестве не столько является знаком вдохновения, сколько имеет смысл спасения. Около лошадей он маленьким мальчиком грелся темной ночью, к ним обращался с просьбой отнести его в другой мир, где торжествуют добро и любовь. В картине «Под покровом жизни» фигуры закомпонованы в треугольную композицию, созданную платком, который спадает с головы женщины. Такого приюта его душа была лишена с детства, и это стало темой для бесчисленных вариаций. Несмотря на эротичность, обнаженная женская фигура несет материнское начало. Это словно возвращение к первобытному мышлению, когда женский образ воспринимался как жизненная сила, как начало всего, хотя его Венеры не совсем основательницы рода, как палеолитические скульптуры. Они словно опять вырастают одна из одной или превращаются в странное сочетание влюбленных с одной женской фигурой.

Для Алексея Алексеева (1961, Гродно), как и для Кузьмицкого, творчество стало спасительной соломинкой, а маргинальный образ жизни темой творчества. В детстве он занимался изобразительным искусством, но в юности утратил зрение. Сейчас явля-

ется инвалидом и работает с помощью жены. Все его работы передают тягостные страдания человека, лишенного надежды на спасение. Свои произведения он строит на лаконизме светлой выразительной контурной линии, выхватывающей темное пятно символического образа из мрака окружающего пространства. Доминирующая в его работах темнота словно экзистенциальное «ничто», которое изолирует человека от его налаженных жизненных отношений, вынуждая к исключительному напряжению своего существа. Трагический образ слепоты передан через обобщенный рисунок лица с пустыми глазницами и настороженно выставленными вперед ладонями. Преобладают различные варианты образа скрученного страданиями титана. В их мощи воплощено величие человеческого духа, обреченного на вечную борьбу с окружающим миром и самим собой.

Федор Максимов (1914) родился на хуторе под Витебском⁴. Его отец, герой русско-японской войны, купил на солдатские деньги кусок земли в сосновом лесу, выкорчевал и построил дом с мельницей. Во время коллективизации усадьба была разрушена, но мастер постоянно ее восстанавливает во множестве сказочных композиций из рога и оргстекла, живописных работах. Трагедия потери собственного мира, которую пережил Максимов в юном возрасте, стала его первым опытом экзистенциального переживания, которое пробудило в нем художника. В своей жизни он не раз попадал в ситуации, когда ему приходилось переживать отчуждение себя от мира и всех сложившихся отношений. Всякий раз опору он находил в себе. Этот опыт был воплощен в творчестве.

Лес, могучие деревья, которые окружали отцовский дом, запомнились художнику на всю жизнь. В живописи они стали обобщенным образом «древа жизни», посредством которого художник выражает свое отношение к реальности. Благодаря своей универсальности этот образ совмещает в себе разные мысли. Через него представляли строение мира, демонстрировали целостное его понимание, определяли положение в нем человека. Этот же образ мыслился как особая жизненная сила, нес идею бессмертия, использовался в разных ритуалах плодородия.

Первые пейзажи Максимова представляют различные вариации усадеб в окружении деревьев: «Хутор», «Заброшенный хутор», «Усадьба». Здесь дом и деревья равномасштабны. Позднее образ дома уменьшается до маленькой идеограммы, а дерево приобретает космогонические черты. В картинах «Дом отшельника», «Весна» знак дома перемещается в правый бок композиции, что нарушает равновесие и вызывает чувство тревоги. В иных работах отсутствие образа дерева приводит к обострению трагичности мотива. Показательна в этом смысле картина «Усадь-

ба мельника». Линия горизонта скосом по диагонали поделила пространство на небо и землю. Внизу на этой грани, сдвинутые от центра, стоят по сторонам идущей вниз дороги дом и мельница. Их противостояние один одному и вместе всему миру имеет экзистенциальный характер. Пейзаж несет образ сиротства, потерянности и одновременно значимости, необычайного внутреннего напряжения. Он словно исполнен духом мужества и решимости.

Картина «Переселение хуторов в колхозный поселок» повествует о раскулачивании его отца. Широкий формат полотна. На низкой линии горизонта беспомощные детские идеограммы дома, сарая, мельницы, хозяина и черные фигуры активистов, исполняющих приговор. Один из них залез на крышу и топором рубит стропила, другой играет на гармошке, а третий прицелился пистолетом в хозяина. Разрушительному пафосу события вторят вихри небесной стихии. Написанные хаотичным ритмом мазков, они вносят в картину ощущение вселенской катастрофы. Свидетелем всего является береза, к ней обращается автор в стихах, словно прося прощение за происходящее.

Что стоишь одиноко, березка,
Ты ведь видишь, что хутор в беде.
Ты печальна, что, видимо, скоро
Та судьба предстоит и тебе.
Не скудай, а смирись с тем, что будет
Ведь не только с одной лишь с тобой.
На то время пришло роковое
Уничтожить священный покой.

Фигура хозяина и стихи написаны белым цветом. Они и есть воплощение экзистенциального переживания автора, сумевшего дистанцироваться от ситуации и найти опору в своем абсолютном Я.

В пейзажах «Придвинье», «Ласточки», «Река жизни» могучие деревья создают плотную стену леса, которая вытягивается вдоль реки или укрывает своими ветвями жилье человека. Композиция строится построчно, параллельно плоскости полотна. Три яруса — небо, земля и вода — создают традиционную трехчастную схему модели мира. Пейзажи приобретают гармонию и покой. На смену трагическому восприятию мира приходит эпическое равновесие. Даже в остро драматической работе «Ясный день на выжженной земле», написанной после чернобыльской аварии, утверждение жизни очевидно. С земли встали три величавые сосны и своими кронами закрыли два симметрично нарисованных дома. Их выразительный силуэт легко читается на фоне желтого солнечного неба. Созданный образ высокохудожественного обобщения воспринимается как классический пример народной культуры. Объясняя свою работу, автор сказал: «Наша земля

сожжена химией, атомом, но солнце все равно светит. Придет время, и на ней опять вырастут цветы».

Кое-где на пейзажах Максимова можно увидеть выразительный силуэт лодки, которую то спокойно несет течение реки, то зажимают в объятиях крутые берега. Этот образ также является символом спасения. В композиции «Байкальское ущелье. Побег из Гулага» лунный свет интенсивными желтыми лучами высветил тайну ночи: лодка с двумя беглецами плывет через Байкальское ущелье, вывозит их из заключения. Здесь вновь мир дан человеку в угрозе и опасности, которые ему предстоит выдержать.

Картина «Трудный и долгий путь к храму в 70 разрушительных лет» воспринимается исповедью целого поколения, горькую судьбу которого разделил автор. Данное автором название привязывает эту работу к конкретному историческому опыту — советскому периоду истории, но, как всегда, Максимов создал обобщенный художественный образ, который легко переводится в экзистенциальную плоскость. Вдоль линии горизонта встала привычная полоса деревьев, которую завершает храм. Следует думать, что эта модель мира, освященная крестом, более совершенна, так как осуществляет единение души человека с Богом. К нему через всю картину тянется дорога. У ее начала группа людей, от нее по одному отправляются к храму. Жизнь человека, а равно и всего поколения проходит в напряжении экзистенциального страха перед смертью, в соотносении каждого шага с конечностью земного пути. Экзистенциальное бытие есть переход в трансценденцию, восхождение посюсторонней жизни в смерть.

Рассмотренные примеры творческого самовыражения наивных художников свидетельствуют о глубине их поисков. Наивное искусство — это не только идиллическое живописание рая, это еще и демонстрация мудрости, а также верности стихийного постижения мира. Главное достоинство наивного искусства в том, что оно оперирует архетипами, которые порой превращают их творческое послание в пророческое откровение.

Примечания

¹ *Jackowski A.* III Triennale sztuki Samorodnej w Bratislawie // *Polska Sztuka Ludowa*, nr 3, s. 162; Ksawery Piwocki *Dziwny świat współczesnych prymitywów*. Warszawa, 1980.

² *Шаура Р.Ф., Красичкава А.И.* Мiхась Засінец. Мн., 1981.

³ *Kuzmicki Jan.* Exhibition in the state museum of art in Minsk. Upsala, 1994.

⁴ Фёдар Максімаў. Каталог. Віцебск, 1994.

ЧЕРВЛЁНЫЙ ЧОНТВАРИ

Статья о венгерском художнике *Тивадаре Костке Чонтвари* появилась в результате ряда авторских удивлений, совпавших с представительной конференцией в МГУ «Шедевры наивного искусства».

Но, может быть, чем случайней, тем вернее... (Б. Пастернак).
Удивление первое.

Почему Тивадар стал и сколько он пробыл художником.

Тивадар Костка Чонтвари, фармацевт по образованию, родился в семье фармацевта в 1853 году. В 27 лет, 13 октября 1880 г., у него случилось мистическое видение. Некий голос вещал Чонтвари, что он должен стать великим художником — «более великим, чем Рафаэль»¹.

Размеренная жизнь фармацевта закончилась. Чонтвари, воодушевленный зовом великого Провидения, видя в себе избранника, всю оставшуюся, *сознательную*, жизнь посвятил живописи.

Чонтвари: «*Я не говорю от себя лично, вся моя жизнь подчинена невидимой творящей силе...*» (с. 7).

Первая картина маслом появилась в 1893 г., когда Тивадару был 41 год. В 1910 г. период живописного творчества завершился. Итого: шестнадцать лет творческой жизни, более сотни чудом сохранившихся работ, тяжелая форма шизофрении, смерть почти в забвении в 1919 г.

Удивление второе. Обучение Чонтвари.

Понимая, что путь художника тернист и часто безнадежен, он приобрел аптеку, которая приносила ему постоянный доход, и проделал обычный для венгерских (и европейских) художников путь: сначала в 1881 г. — в Рим, с этого времени он отвел себе двадцать лет для решения задачи, поставленной перед ним, как он считал, великим Провидением; а затем — в Мюнхен (И. Репин называл Мюнхен Афинами Германии), где в 1894 г. учился в школе Холлоши. Оказавшийся три года спустя там же, правда, в школе А. Ашбе, *В. Кандинский* писал о Мюнхене: «*Синяя конка сновала по улицам, как воплощенный дух сказок, как синий воздух... Ярко-желтые почтовые ящики пели на улах улиц...*»

(Не отсюда ли «сказочность» большинства полотен Чонтвари?)

Венгр Шимон Холлоши видел свою задачу в формировании национального венгерского искусства, Чонтвари тоже был вооду-

шевлен этой идеей. В школе Холлоши почитали Франсуа Милле и Жюля Бастьена-Лепаж.

Чонтвари о своем понимании роли Венгрии: «Под руководством Провидения эволюция вышла из Венгрии, чтобы продолжиться в Далмации, Боснии и Герцеговине, Швейцарии, Сицилии, Египте, Палестине и Сирии, чтобы привести к старым горам, которым по шесть миллионов лет. Живописные мотивы были сформированы этими перечисленными странами, три из которых имеют историческое значение. Благодаря этой исторической необходимости венгерская нация получила закон, который доказывает, что мы работаем не как цикады, но с упорством муравья» (с. 7—8).

Затем Чонтвари отправился в Карлсруэ и в Париж. Мы можем предположить, что в Париже Чонтвари изучал Ж.-П. Сёра. Во всяком случае, просматриваются явные параллели, к примеру, с его работами: *Дома на окраине* (ок. 1883), *Купание в Аньере* (1883—1884) и т.п. Очевидно, большое впечатление произвел на Чонтвари Пюви де Шаванн и его *Бедный рыбак* (1881).

Удивление вызывает интенсивность восприятия художником новых техник, сюжетов. Чувствуется, что он старается быстро-быстро насытить себя художественными достижениями предшественников, часто цитируя их. Но и преломляя своим особым видением.

В это время появляются его первые работы: *Ястреб, убивший ласточку* (1893), *Косуля* (1893), *Женщина, сидящая у окна* (1894).

В 1896—1902 гг. Чонтвари совершает путешествие по Италии, где изучает итальянское искусство, но особенно Джотто (есть прямые цитаты из *Бегства в Египет*), путешествует по Италии, заезжает в Помпеи.

Среди работ Чонтвари этого времени: *Молодой художник* (1898), *Дом хирурга на фоне Везувия* (1897—1898), *Солнце, заходящее над Трау* (1899), *Влюбленные* (1901—1902), *Монах, удящий рыбу* (1899), *Полная луна в Таормине* (1901).

В 1902—1904 гг. художник отправляется в путешествие по Восточной Европе и в Каир. Работы этого периода: *Старый рыбак* (1902), *Автопортрет* (между 1896 и 1902), *Морской город* (1902), *Римский мост в Моштаре* (1903), *Электрическая служба в Яссе* (1903), *Каскад в Яссе* (1903), *Кораблекрушение* (1903), *Вечер в Каире* (1903), *Спаситель молится* (1903), *Стена плача в Иерусалиме* (1904), *Компания, переходящая мост* (1903—1904).

Лайош Немет считает, что к этому времени заканчивается наивно-реалистический период живописи Чонтвари и он «открывает» желанный пленэр. На наш взгляд, пленэр так и остался желанным для Тивадара (возможно, именно эта недостижимость и придает такое своеобразие его полотнам).

Чонтвари начинает большие работы: *Татры* (1904), *Руины греческого театра в Таормине* (1905), *Баальбек* (1906), *Колодец Богородицы в Назарете* (1908), *Кавалькада на берегу моря* (1909).

Удивление третье. Чонтвари — наивный художник?

Наивное видение рассматривается нами как универсальный феномен, лежащий в основе не только художественного творчества, но и в иных *космосах* культуры: мистике, науке, философии, поэзии, религии. Этот уникальный тип сознания обнаруживает себя в разные эпохи, в разных формах мироощущения и может быть выявлен при сопряжении следующих оппозиций: наивное искусство как собственно наивное искусство — наивное видение как начало любого искусства; наивное искусство авторское — наивное искусство народное; творчество как свидетельство своего исторического времени — наивное искусство как вневременное...

В. Рабинович отличает *наивное* видение от *ненаивного*, отмечая, по его мнению, главное: его *простодушие* и *бескорыстие* в пафосе «*впервые-бытия*» (В. Библер), как радостное видение художника, рисующего как в *первый раз*².

Чонтвари: «*Божественный гений производит материю своей созидательной силой, человеческий гений создает из материи свою реальность. Надо любоваться произведением, как надо созерцать каждый цветок, каждый минерал, каждое животное в их специфической единственности в пространстве*» (с. 7—8).

Просто, как *Братец Одуванчик* и *Сестрица Резеда* Св. Франциска.

Традиционная искусствоведческая точка зрения отмечает несколько признаков наивного искусства: изобразительность, повествовательность, «интерьерность» пейзажа, пространственную замкнутость сцены, упрощенный и схематизированный рисунок и т.д.

По всем этим признакам можно определить работы Чонтвари как наивные.

Но есть некоторые особенности, характерные, на наш взгляд, для работ Чонтвари. Среди них — особенная — застывший взгляд героев Чонтвари. Темные их зрачки ничего не отражают. Зададимся вопросом: какие же глаза могут ничего не отражать? Конечно, глаза тех, которые *не живут* (уже или еще), т.е. *время* для них *не существует* (уже или еще). Однако герои Чонтвари и движутся, и танцуют, и поют. Значит... они все это делают в особом пространстве безвременья, в вечности, где время — *ноль*, а значит и пространства — *ноль*, т.е. — *везде*. И этот *ноль* времени уже исполнен всеми возможностями бытия.

Чонтвари — художник вечности, *вечности заложник?*.. (Б. Пастернак). А может быть, и *пленник времени?* (тоже Б. Пастернак).

Записки художника свидетельствуют о нашей догадке: «...они живут в мире в центре безвременья, полагаясь на Божественное Провидение...» (это о горах, но идеально подходит и к нашему случаю). Взгляд, отражающий Вечность, т.е. не отражающий ничего, не существеннейший ли признак наивного искусства? Здесь нам открывается область возможных новых размышлений и догадок.

Удивление четвертое. Цвет. Червлёный или Червонный?

Из особенностей работ Чонтвари отметим то, что сразу бросается в глаза, — цвет: червлёный, т.е. темно-красный, густой, как настоявшееся вино (или кровь?). И по контрасту — червонный, насыщенный светом — алый, ярко-розовый. Даже не важно, кого или что изображает художник (молодую девушку, новый дом или только что выросшие ветви деревьев). Главное — цвета яркие, локальные. Вечность в работах художника отражается червлёным, а движение времени — проблесками света, делающего червлёное червонным. И поэтому все молодое (опять-таки не важно, отвечает ли это молодое на вопрос: кто или что) — червонное, все ставшее вечным — червлёное. Но, конечно, не только червлёно-червонное в картинах художника.

Пожалуй, можно было бы назвать *оргией* то, что вытворяют краски на его полотнах.

Удивление пятое. Горы.

У Чонтвари они живут особой жизнью. Эта жизнь составляет и жизнь людей, которые окружены горами, а *по-чонтваревски* — порождены *Горали*. Чем старше горы, тем мудрее цивилизацию они порождают. Горы — это живые мудрые существа. Старики Чонтвари (*Старый рыбак*) похожи на скалы и уступы Чонтвари: морщины, избородившие мудрые лбы и уступы, седые бороды, похожие на седые водопады (а *Леонардо* в «зеркальных» записях сопоставлял человеческие волосы с волнами на воде...), непроницаемые глаза у скал (это не описка — скалы у Чонтвари видят) и стариков...

Чонтвари: «Правда в том, что горы (у автора — уступы. — А.Р.) нуждаются в отдыхе на пятом или шестом миллионе своих лет, в то время как более молодые призваны развиваться. Они живут в лесу и не беспокоятся, они живут в мире в центре безвременья, полагаясь на Божественное Провидение. А мы в Европе можем ли мы жить в мире?» (с. 7—8).

И еще.

При невольном сравнении времени появления некоторых сюжетов у Чонтвари и у европейских художников-примитивистов выясняется: «*Косуля*» Чонтвари появилась за 13 лет до «*Оленя*» (ок. 1906) Нико Пиросманашвили; «*Спаситель молится*» (1903 г.) —

за семь лет до «Евангелистов» Натальи Гончаровой. И так с многими сюжетами. И бог бы с ними, сюжетами. Но ведь мы говорим о совершенно особом образе выражения художественной идеи. Получается — Чонтвари первооткрыватель? Много вопросов, а ответов еще нет.

Подождем...

А литература?

Конечно, основная — на венгерском языке, меньше — на английском, французском, немецком, совсем мало — на русском.

В качестве приложения публикуем даты жизни Тивадара Костки Чонтвари и даты его выставок.

Биографические данные

- 1853 — рождение Тивадара Костки Чонтвари, сына Ласло Костки, фармацевта, и Франсишки Хайсельмайер, 5 июля в Киссебене.
- 1874 — обучение в университете.
- 1875 — стажировка в аптеке в Игло.
- 1880 — 13 октября, мистическое видение. Голос вещал Чонтвари: «Ты станешь величайшим художником мира — более великим, чем Рафаэль».
- 1881 — путешествие для обучения в Рим.
- 1884 — 15 октября он покупает аптеку в Гаче, которая помогает ему существовать.
- 1894 — обучение в школе Холлоши в Мюнхене, Карлсруэ, Париже. Первые полотна.
- 1896—1902 — путешествие по Италии и Далмации.
- 1902—1904 — годы поиска главного мотива, наивно-реалистический период. Путешествие по Восточной Европе, в Каир. Он открывает для себя пленэр.
- 1904 — начинает свое полотно *Татры*.
- 1905 — *Руины греческого театра в Таормине*. Выставка в Будапеште.
- 1906 — Иерусалимские и Баальбекские полотна.
- С 7 июня по 7 июля 1906 г. — выставка в Париже. Compliments Пьера Вебера, критика в «Нью-Йорк геральд трибюн».
- 1908 — выставка в галерее искусств в Будапеште.
- 1909 — *Кавалькада на берегу моря*.
- 1910 — период творчества закончен. Рисунки шизоидного характера. Экспозиция в Политехническом университете в Будапеште.
- 1919 — 20 июля умирает.

Выставки

- 1930 — экспозиция в музее Эрнста.
- 1936 — экспозиция в салоне Франкель вновь открытых полотен.
- 1946 — выставки в Будапеште, Париже и Брюсселе.

- 1958 — полотно *Кавалькада на берегу моря* получает Гран-при на универсальной выставке в Брюсселе.
- 1962 — выставка во Дворце изящных искусств в Брюсселе.
- 1963 — выставка в галерее Иштвана Чока в Секешфехерваре и в Музее изящных искусств в Будапеште.
-

Примечания

¹ Факты автобиографии, названия, датировки произведений Чонтвари, а также выдержки из его рукописей даны по альбому: *Nemeth Lajos. Csontvary*. Budapest, 1974 (в персводе автора).

Приносим благодарность Е.И. Мальхиной, которая помогла консультациями и переводом соответствующих разделов венгерской энциклопедии.

² См. статью В. Рабиновича в настоящем сборнике.

АЛЕКСЕЙ ИВАНОВИЧ КАНЦУРОВ

Алексей Иванович Канцуров родился 11 сентября 1934 г. на Дону на хуторе Каменка Криворожского района Ростовской области в крестьянской семье. Вдоль этой реки в степях, на окраине империи селились вольнолюбивые русские люди, не терпящие над собой насилия, — казаки. Постепенно государство стало использовать их для охраны границ и службы в армии. Аскетичную жизнь заполняли два основных занятия: земледельчество и длительные военные походы. То и другое воспринималось как естественное состояние мужчины и располагало к творчеству, недаром казачий фольклор столь популярен и сегодня.

Алексей Иванович сам до сих пор считает себя казаком. Но в отличие от нынешних полуопереточных «героев», у которых все казачество начинается и кончается лампасами, Алексей Иванович — казак по духу, сохранивший не банальную внешнюю атрибутику, а мировоззрение, чувство внутренней свободы, воли, стремления к свету, к какой-то сокрытой, но вот-вот открывающейся радостной правде.

Казак! Златой клинок
Возьми как лиру,
Смотри, как вновь рождается весна...
Даруя жизнь проснувшемуся миру,
Она идет, цветами убрана.
Сияет солнце, пташек щебетанье
Ты слышишь вновь
Под стук копыт и шорох струй.
Скорее в степь! Там всюду ликование.
Казачка ждет горячий поцелуй.
Весна, весна, дубравы зеленеют.
На зов ликующей откликнулась земля.
Верба над плесом косы распустила,
Младые шепчут с нею тополя.
А из станицы идут в поле
Стальные кони — трактора.
Бегит за ними мальчик Коля
С двумя дворняжками собак.
А на горе бараны бьются лбами,
Чабан о розовом коне
Играет с ветром на зурне.
Казак! Златой клинок люби как лиру,
Святая лира — мать твоя.
Любуйсь! Весна-красна идет по миру,
С иными песнями она.

1973 г.

Казалось бы, откуда взяться радости? Мальчиком Канцуров застал войну — для него она навсегда осталась воплощением абсолютного Зла. И до сих пор он не смог забыть страданий человека под бомбами и артобстрелом.

Но алый горизонт
Взглянул с испугом я.
И матери сказал:
О мама, Вы не правы,
Ведь это не туман и не заря,
А дым и блеск войны кровавой.
Не грозы это, а бомбы рвутся, мама.
Не плачь, погаснет страшной
Ночи тень над нами,
И по птичий гомон светлый день
Мир осенит веселыми лучами.
1973 г.

Жизнь хрупка и нежна, и ее надо защищать от обиды и зла. И кто же сделает это лучше казака на коне? В многочисленных стихах Канцуров соединяет шашку с лирой, певца с воином. Не надо заботиться о рациональной жизни, ибо она прекрасна, невинна и самостоятельна, как трава, надо лишь воспевать ее прелести и не пускать к ней врага, который всегда ходит где-то рядом.

По дороге идут роты,
Барабаны громко бьют,
Под весенним ясным сводом
Люди мирные живут...

Благодаря пропаганде Алексей Иванович воспринимал Запад как некое абсолютное Зло, готовое в любой момент вторгнуться в человеческую жизнь.

Славлю землю свою
В строках этих простых
В борьбе павших за мир,
Дело так же живых.
Шлю проклятье я тем,
Кто не сеет, не жнет,
А для новой войны
Грязный план создает.
1971 г.

Очень серьезно относился к своей службе на флоте, воспоминаниями о которой наполнен целый цикл его работ. Может быть, это время и было для него пиком жизни — твердый статус, уважение командиров, сознание своей нужности. Ему предлагали даже остаться на сверхсрочную службу, но он выбрал гораздо более сложный штатский мир и шагнул, как казалось, навстречу своему счастью.

Ты проснися, вставай, тебя птицы зовут,
Для тебя они звонкую песню поют.
В этой песне веселой о том повещается,
Что весна на заре в венце светлом рождается.
Поскорее открой свои черные вежды,
И поверь в свою веру, любовь и надежду.
Ты под шорох струи и весеннюю сень
Сядешь с милым своим под сосновую тень.
Твои руки сплетутся в дрожащем пожатьи,
Миг желанный настанет в вашем первом объятьи.
1975 г.

В 1968 г. Канцуров перебрался на жительство в Москву, где работал тяжело и много, выбрав одну из самых изнуряющих профессий — каменщика. Тихий и бескорыстный, он так и не «заслужил» отдельной квартиры. До сих пор живет в комнате коммунальной квартиры, куда ЖЭКовское руководство стремится подселить «своих людей». Но эти удручающие обстоятельства проплывают мимо художника, который так и не стал городским жителем. Живет аскетически, не зная об этом, имущества не имеет. Но это не ярость подвижника и не кредо ортодокса. Простота свободы от лишнего не вымучена у него умом, а дана Природой или Богом. Даже если бы он не писал картин — он был бы наивен в своей чистоте, не тронутой цивилизацией. Врожденный такт и поразительная интеллигентность проявляются во всем, но особенно наглядно по отношению к женщине, которая для него сказочно возвышенное и прекрасное существо, дарующее счастье герою-защитнику.

Казачка девушка Татьяна
Во сне улыбки дарит мне.
И каждый раз среди тумана
На белом скроется коне.
Куда несет ее, не знаю,
Тот конь ретивый всемогуч.
Быть может там земля иная,
Иного солнца всходит луч.
Весна, возможно, там иная,
Поток прозрачный и кипуч,
Луна, быть может, золотая
Колесом проходит среди туч.
И, может, нет там ветров буйных,
Как в мире этом часто есть,
Зато красавицы певуньи
В краю волшебном, видно, есть.

Но, видимо, далекий от житейских забот Алексей Иванович не смог удержать свой миг счастья, свою любовь.

Никто не знает мое горе,
Огонь любви в душе большой.

Не стихнет боль, как утихает море
После бури роковой.
Пусть ветры мне про боль и муки
Дороже жизни девушке споют,
И в мир иной волнующие звуки
Меня бесследно унесут.
А на земле живут пусть люди без кручины
И слышат треть без стон и слез,
Пусть всходит солнце не на миг единый,
Теплом лаская кущи роз.
...С болью я плачу в белой постели,
С радостью вижу во сне
Очи любимой и прошлые вёсны,
Те, что припомнились мне.
1972 г.

Чист и застенчив, Алексей Иванович ни разу не был женат, но все время пишет стихи о любви, Родине и маме, которые сливаются в один образ.

Его счастье обитает на берегах Дона:

Неси, вороной, меня вихрем к любимой,
Несись среди гор и зеленых полей.
Под небом Отчизны прибавятся силы,
И радость вернется при звуках ночей.
Как много я прожил, болью страдая,
Со мной не сроднилась чужая страна.
Мой конь! Неси меня к милой, к родимому краю,
Там солнце нежнее, там светлее луна.
1975 г.

И он ищет путь к нему, детализируя малейшие признаки этого места. Карту местности дополняют его стихи, органически входящие в картины.

С 1979 г. Алексей Иванович Канцуров занимался в ЗНУИ (Заочный народный университет искусств). Определяющим для него явилось сотрудничество с преподавателем Николаем Михайловичем Ротановым, который славится тем, что может не только разглядеть, но и, что гораздо сложнее, сохранить индивидуальность ученика. Постепенно от больших форм Канцуров перешел к обрамлению некоего центрального сюжета множеством мелких вещей. Солдат, казак, он выступает охранителем Отечества и Жизни. Поэтому главные персонажи работ Канцурова — не банально воспроизведенные монументы, а своеобразные обереги. На его полотнах человек, помещенный в самый центр картины, защищает все живое, ютящееся вокруг него и спокойно занимающееся своими делами в его благотворной тени.

Незыблемая статуарность живых и потому ограниченных во времени объектов — людей, которые стареют и умирают, вещей, которые рассыпаются и превращаются в прах в те самые секунды,

пока их рисуют, — оправдывается тем, что пребывают они в вечных водах вечно текущей реки — Дона, а не Леты, реки с живой водой, а не потока забвения. Впрочем, вещей в работах Канцурова не так много, как кажется с первого взгляда, но каждая чрезвычайно важна, ибо Мир без нее не полон. А без этой полноты не сложится, не состоится красота Дона и Дома, которую необходимо оберегать. Связи берега и берегаемого, Природы и Истории для Канцурова существуют вполне реально — в виде лент, волн, посланий, переплетающих воедино все предметы в плотную ткань материального мира и языческого мироздания.

Близким, доверенным людям он подолгу рассказывает про каждый из предметов, включенных в его работы. Ведь сначала для художника, а потом для зрителя очевидно, что даже самый скромный бытовой предмет в глазах Канцурова поднимается до набора символов полноты жизни и счастья детства.

Странная двойственность пронизывает работы Алексея Ивановича. В них — гимн моментальному ощущению, сиюминутным прелестям бытия: недолгому цветению, неуловимым ароматам, короткому лету, кратковременному и быстропреходящему счастью. И при этом художнику абсолютно не важен текущий миг. Ему важно Прошлое, важно светлое Будущее. «Остановить прекрасное мгновение» — вот цель Канцурова. Но это мгновение становится Настоящим (во всех смыслах) только на его холстах; подлинная родина прекрасного — память и воображение. Реальность же — комната в общежитии, быт — кровать для сна и стол для работы, всего два предмета для всего двух возможных состояний.

Вечная, как оказалась, для России тема маленького человека в очередной раз раскрывается на примере его собственной жизни.

Душа моя полна прохладой,
Как ночь безмолвна и мрачна,
Как луч сгорающей лампы,
Забывтый всеми гасну я.
Вот вновь предсмертная тревога,
Иного мира дух, с порога
Псалтырь по мне начал читать.
Когда покинут жизни силы,
Не станет больше дух путать.
Холодным призраком могилы,
Ревущим звуком в темень звать
Летают призраки опять.

...Я лик небесный так люблю,
Как мать родную и сестру
Как брата, Родину, весну,
Счастлив, кто жизнью наслаждался,
Детьми своими любовался,

Трудом блаженства множил им.
 Пред смертью я прошусь с свободой,
 Расстанусь я с тоской невзгоды,
 И чудным отблеском зари.
 Разлука с миром — миг печальный
 Не надо песни погребальной.
 Когда взглянешь на образ снятый,
 В лице прочти судьбу прокляту...

И все равно воля к жизни, любовь к тварному миру внушают оптимизм и в итоге побеждают:

В этой песне достоверно,
 Что вокруг земля цветет,
 В этой вечности безмерной
 Душа русская поет.

Картины Алексея Ивановича хранятся в музейных собраниях и частных коллекциях, дважды его работы были отобраны международным жюри для участия в триеннале наивного искусства — ИНСИТА.

Работы Канцурова — и картины, и стихи — это и есть песня казачьей души.

Основные работы

- | | |
|--|--|
| 1. Канцуров Алексей Иванович. 1934.
О прошлом. 1992
Оргалит, масло. 45 х 70
Собрание ГРДНТ | 4. Канцуров Алексей Иванович. 1934
Мама. 1992
Холст, масло. 75 х 90
Частная коллекция |
| 2. Канцуров Алексей Иванович. 1934
С братом у места огненных лет. 1994
Оргалит, масло. 71,5х50,5
Собрание ГРДНТ | 5. Канцуров Алексей Иванович. 1934
Женщины. 1970-е гг.
Бумага, гуашь, акварель. 23х36
Частная коллекция |
| 3. Канцуров Алексей Иванович. 1934
Под небом Дона. 1995
Оргалит, масло. 61,5х86,5
Собрание ГРДНТ | 6. Канцуров Алексей Иванович. 1934
В степи. 1997
Холст, масло. 31х53
Частная коллекция |

Основные выставки:

1982 — Всесоюзная выставка (произведений самодельных художников и мастеров декоративно-прикладного искусства, посвященная XVII съезду профсоюзов)

- 1987 — Всесоюзная выставка (Второй Всесоюзный фестиваль народного творчества, посвященный 70-летию Великой Октябрьской социалистической революции)
- 1989 — Всероссийская выставка
- 1990 — Отчетно-творческая выставка (Подольск)
- 1993 — Выставка «Наивные художники мира», Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства
- 1994 — Центральный Дом художника
- 1994 — Выставка работ учащихся и бывших учащихся ЗНУИ (выставочный зал на ул. Батюнинская, 14)
- 1995 — Выставка «50 лет Победы» — ГРДНТ
- 1995 — Выставка «Осенний вернисаж» — ГРДНТ
- 1996 — Выставка «Осенний вернисаж» — ГРДНТ
- 1997 — Выставка «Осенний вернисаж» — ГРДНТ
- 1999 — Персональная выставка в ГРДНТ

Примечание

В стихах сохранены орфография и пунктуация автора.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МИФОПОЭТИКИ СКАЗОЧНОГО ПРОСТРАНСТВА А.С. ПУШКИНА В НАИВНОЙ ЖИВОПИСИ

Проблема соотношения наивного искусства с различными формами мифопоэтического сознания затрагивалась исследователями неоднократно. В ряду данной проблематики оказывается и интерпретация литературных текстов, имеющих в своей основе фольклорные прототипы.

Общепризнано, что сюжеты своих произведений «наивы» черпают из реальной жизни — будь то настоящая действительность или давно ушедшая в мир воспоминаний и снов. Действительностью для художников-«наивов» также являются просматриваемые кино- и телефильмы, прочитанные книги.

Иллюстрируя литературные тексты, наивные художники отталкиваются от своих переживаний и представлений «элементарной» жизни: с этих позиций оценивается и слово литературного текста. С другой стороны, памятью наивного художника накоплен опыт визуального восприятия. Стремление «наивов» проиллюстрировать тот или иной текст, возможно, объясняется желанием зафиксировать и тем самым сохранить такими, как они возникли в воображении, картинку, образы, саму атмосферу литературного произведения. Отношения изображения и текста у «наивов» не носят характера комментария: за редким исключением эти изображения являются вольными интерпретациями авторского текста, находясь при этом в рамках стереотипов массового сознания.

В крут чтения «наивов» попадают обычно хрестоматийные произведения, известные «со школьной скамьи». К таковым относятся и пушкинские сказки, из которых наивными художниками воспроизводятся те, что обрели наибольшую популярность у детей. Самым, пожалуй, в этом смысле распространенным стал пролог к поэме «Руслан и Людмила».

Строки «У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том, и днем и ночью кот ученый все ходит по цепи кругом...» известны каждому едва ли не с рождения. Перечисленные Пушкиным приметы волшебного леса — это синтезированные архетипические образы национального сказочного фольклора, безошибочно и сразу узнаваемые в любом изобразительном ряду.

Известно, что, создавая свои сказки, Пушкин имел несколько первоисточников, в числе которых были и народные

гравированные книги; как пишет А.Г. Сакович, «лубочные книжки представляют собой круг чтения народа России на протяжении двух веков...», а их «читателями и «зрителями» были представители все слоев населения России»¹. Именно на пушкинское время падает расцвет сказочной тематики в русской лубочной литературе. Но если «лубочные мастера перевели сказочное слово в изображение (превратили слово в изображение)», то «Пушкин перевел обратно изображение в слово»². Сегодня художники из народа переводят в зрительные образы язык пушкинских сказок, при этом в их интерпретации не сохраняется природа этого языка, «наивы» не стремятся к максимуму достоверности в передаче пушкинских образов: используя слово и текст Пушкина, наивные художники с их помощью непроизвольно, неосознанно, не ставя себе целью, самовыражаются и создают собственную модель мира.

«Наивы» не практикуют «перечитывания» текстов, они опираются на факты своей памяти. Пушкинские же сказочные тексты кажутся настолько легко воспроизводимыми по памяти, что в их перечитывании у большинства не возникает необходимости. Этим объясняется то, что ставшие топосами словосочетания «дуб зеленый», «златая цепь на дубе том», «кот ученый», «русалка на ветвях», «ступа с Бабою Ягой», «леший бродит» в сознании современного массового читателя не нуждаются ни в пояснениях, ни в комментариях. Все указанные топосы воспринимаются современным наивным сознанием без примеси смысловых нагромождений. Они наиболее постоянны при иллюстрировании пушкинского отрывка. Недавняя большая выставка «Пушкинские образы в творчестве наивных художников России» (1999) при всей ее неровности в отборе работ показала, что наивная живопись во многом отразила стереотипы восприятия массовым читателем как самого Пушкина, ставшего уже мифом в XX в., так и образом его произведений. Эти стереотипы сложились и в отношении к пантеону демонологических существ, обитающему в «Лукоморье».

В русской устной поэзии, как указывает «Большой энциклопедический словарь», лукоморьем иногда называлась далекая сказочная страна, полная всевозможных чудес. Этим фольклорным образом и воспользовался Пушкин. Следуя за текстом, наивный художник в качестве неперменного атрибута лукоморья изображает дерево, в большинстве случаев это дуб (бывает, что это дерево вообще). Если вспомнить о более глубоком семантико-мифологическом пласте, скрывающемся в образах лукоморья, то дуб «не что иное, как «мировое дерево»... не только уменьшенная копия мироздания, но и его стержень, опора, без которой мир рухнет»³. »В глубочайшей древности понятия «дерево» и «дуб» дол-

гое время были синонимами — дуб признавался главным деревом, настоящим деревом»⁴.

Не углубляясь в многослойность семантических значений, наивные художники иногда ставят дуб в центре своих живописных композиций. В этом случае «мировое дерево» становится у них универсальным модусом, от которого во все стороны разворачиваются «чудеса», описанные Пушкиным. Характерно, что в лубочных книжках «древо» не обязательно помещалось в центре композиции⁵. Нецентральное положение дуба встречается сегодня и у «наивов». Однако тогда дуб выделяется своими размерами, превосходя в масштабном соотношении все остальные компоненты композиции.

Самым редко изображаемым в живописных воспроизведениях «наивов» на тему лукоморья оказался леший. Почему? Ведь при отсутствии у Пушкина подробных описаний других сказочных персонажей все они тем не менее изображаются часто. Необходимо вспомнить, что леший — «сравнительно поздний по своему происхождению антропоморфный образ»⁶, не сложившийся, вероятно, в конкретное, зрительно представленное существо и потому не сохранившийся в генетической памяти народа как имеющий узнаваемое обличье. При этом рассказов о лешем, лесном хозяине, в устной форме сохранилось, быть может, больше, чем о ком-либо другом из демонологического комплекса; образ его сложен и многогранен, только имен лесовика в России имеется более полусотни, да к тому же чаще всего он невидим, а лишь слышен⁷. Леший многлик, согласно народным поверьям, «у лешего рога, козлячьи ноги... он меняет рост в зависимости от того, идет ли он по лесу — тогда он вровень с самыми высокими деревьями, или по луку — тогда он вровень с травой»; «леший мог явиться зверем, жеребцом, птицей, человеком, даже грибом»⁸, а также он «любит предстать перед человеком... нередко под личиной хорошего знакомого или родственника»⁹. Известно, что точные записи устных преданий о лешем относятся лишь к концу XIX в., известно лубочное воспроизведение лешего в середине XIX в. с текстом «чудо лесное поймано весною». Каково было зрительное представление о лешем в пушкинскую эпоху, мы не знаем. Вероятно, многовариантность облика лешего побуждает большую часть «наивов» отказываться от его изображения, ибо для них важна установка на узнаваемость персонажа. В случае же с лешим это проблематично.

Другое дело Баба Яга и русалка — здесь все кажется простым, ясным, не вызывающим сомнений. По сформировавшимся в массовом сознании представлениям о них первая летает в ступе по небу и метлой погоняет, а вторая — в облике девы с рыбьим хвостом вместо ног — сидит на ветвях дерева у воды. Именно так обычно изображены эти две «нечисти» у «наивов».

Однако за кажущейся ясностью скрыт глубинный слой мифопредставлений о Бабе Яге и русалке, который исчез под сложным напластованием позднейших модификаций этих образов.

У Пушкина читаем: «Там ступа с Бабою Ягой идет-бредет сама собой». Пушкин очень ясно говорит, что она идет-бредет, но не летит. В русских народных сказках она, как правило, в ступе или на ступе «едет, скачет, погоняет, след замечает», она «на своем «полезном» коне не может летать», ибо ей никогда не удастся перелететь возникающую на пути преграду, которую нельзя переехать, значит, передвижение Бабы Яги у А.С. Пушкина нарисовано «в полном соответствии с этими представлениями русских народных сказок»¹⁰. Представление о Бабе Яге скачущей, едущей в ступе с помелом наиболее древнее, имеющее корни в язычестве. Трансформация данного образа, как известно, связана с воздействием христианских воззрений, наделивших Бабу Ягу чертами ведьмы. Тогда она и стала «летать». Но как? Таких подробностей в народных сказках нет: на метле ли, в ступе ли, или каким-то еще способом. Однако в литературных обработках народных сказок «свойство передвигаться в ступе и способность летать объединяются»¹¹. И в словаре Брокгауза—Ефрона читаем, что Баба Яга «летает по воздуху в ступе, погоняя пестом и замечая след метлою»¹². Полет Бабы Яги, как уже говорилось выше, в русских народных сказках фиксируется неоднократно. В.Я. Пропп приводит два типа Яги, одна из них не ходит, а летает¹³. Средством ее передвижения по воздуху в соответствии с древними народными поверьями являлась не ступа, а помело или ухват¹⁴. Филолог Е.Н. Иваницкая замечает, что «образ летящей в ступе Бабы Яги закономерен в современных сюжетах, в наш «летающий» век... утрачивается представление о ступе как о коне, и Баба Яга теряет возможность идти, бежать, скакать — она только летает. Современная летающая Баба Яга выронила свой железный пест и сохранила только помело, которое традиционно ассоциируется с полетом»¹⁵. В нисколько степени не озабоченные утратой связи с исконной фольклорной традицией наивные художники в основном идут на поводу современных «норм» изображения летающей в ступе Бабы Яги, в редких случаях все же обращая внимание на пушкинское «идет-бредет»: тогда ступа действительно не «летит», но в руках Яги остается только помело, а пест исчезает.

Подобным же образом модифицирован тип русалки на ветвях. У Пушкина нет детальных описаний русалки, и здесь «наивы» следуют исключительно сложившимся сегодня шаблонам, хотя в исследованиях фольклористов и этнографов подчеркивается сложность, контаминированность образа русалки в народных поверьях. Описывается несколько разновидностей русал-

лок, среди которых часто выделяются два: водяные — с рыбьим хвостом, лесные — девушки с распущенными волосами¹⁶. При этом на ветвях деревьев качались обычно лесные русалки, т.е. не имеющие хвоста, водяные же русалки танцевали и грелись на полянах в лунном свете. Но уже в XIX в. оба типа смешиваются: в «Записках охотника» И.С. Тургенева один из персонажей рассказывает о рыбе-русалке, что сидела на дереве. Однако, считает М. Власова, «о рыбьем хвосте русалки в традиционных русских поверьях упоминается редко, в ряде районов России подобные существа именуются фараонками»¹⁷. А.С. Пушкин хорошо знал фольклорную основу данного образа, почти в одно время с «Лукоморьем» им было написано стихотворение «Русалка», в котором она — «женщина нагая, дева прекрасная». По мнению одного из словистов, «русалку из пролога к «Руслану и Людмиле» правильнее изображать в виде женщины, а не существа с рыбьим хвостом»¹⁸. Современные дефиниции «русалки» не расчленяют множественности ее обличей, укрепившееся сегодня представление о ней как о деве-рыбе находит отражение и в живописи «наивов».

Самая запутанная ситуация складывается вокруг кота ученого, что «ходит по цепи кругом». В наивной живописи встречаются две трактовки «кота ученого»: у одних художников он свободно ходит по цепи, которая обвивает ствол дуба, у других он с ошейником и, словно собака, привязан на цепь. Впрочем, подобным образом поступают не только «наивы»: кот, посаженный на цепь, есть и в иллюстрациях профессиональных художников, точно также поступают при его изображении дети. В собрании сочинений А.С. Пушкина под редакцией Венгерова (т. I) есть две иллюстрации, на которых в одном случае кот привязан цепью к дубу (с. 595, Крамской), в другом случае кот восседает под дубом свободно, без цепи и привязи (с. 596, Гагарин). Подобное расхождение встречается до сих пор. В эту «ловушку» пушкинского текста попали и наивные художники.

В самой трактовке кота сегодня ничего не осталось от многообразных ипостасей кота-сказителя, имевших хождение в русском эпосе: в афанасьевском сборнике сказок упоминается чудовищный кот-баюн, сидящий на столбе, побивающий весь люд, напускающий неодолимый сон и сказывающий сказки. Кот как хтоническое существо встречается в низшей мифологии, где он выступает воплощением или помощником свиты черта и нечистой силы¹⁹. В одной из сказок даже указывается место обитания кота-баюна: за тридевять земель, в тридесятом царстве, у султана турецкого есть конь златогривый и кот-бахарь (т.е. сказочник). Мотивы кота ученого широко распространены в различных мифопоэтических традициях. Современным человеком кот не воспри-

нимается «темной» силой, он давно осознается домашним животным, дружески настроенным по отношению к человеку, что в своей основе восходит к древнейшему, дохристианскому, мифологическому слою. С котом связано и множество других народных поверий: кот-баюн — это «домовой дух, сказочник, сказочник ночной, песенник колыбельный»²⁰; кот также выступает иногда хранителем кладов. Доверительное отношение к коту чувствуется и в пушкинских интонациях: «Кот ученый свои мне сказки говорил». Именно поэтому возникла читательская дискуссия на страницах журнала «Русская речь»²¹: мнения разошлись — одни выражали сомнение в том, что всеми любимый поэт мог «приковать» свободолюбивого и дружелюбного кота тяжелой золотой цепью к дубу, другие уверенно заявляли, что кот обязательно должен быть на привязи. Разгадка кроется в тех источниках, из которых Пушкин заимствовал образ дуба с цепью. М. Азадовский описывает почерпнутые из рассказов Арины Родионовны идеи и образы некоторых замыслов. В набросках к «Сказке о царе Салтане» есть запись: «Что за чудо, — говорит мачеха, — вот что чудо: у моря лукоморья стоит дуб, а на том дубу золотые цепи, и по тем цепям ходит кот: вверх пойдет — сказки рассказывает, вниз идет — песни поет». Как же могли висеть на дубе эти цепи? Согласно античным воззрениям, золотая цепь связывает небо и землю²². У древних славян существовал обычай языческого благодарственного молебна с жертвоприношениями, совершаемого у дуба (дерева Перуна), который рос на острове Хортица на Днепре. Б.А. Рыбаков указывает еще несколько подобных стоянок-святилищ на островах рек Древней Руси. Древнее представление о золотой цепи, связывающей небо и землю, вполне могло быть знакомо славянам-язычникам. Может быть, этим объясняется широкое распространение в русских народных сказках образа кота, ходящего по цепи вверх-вниз. То есть в исконной фольклорной традиции цепь не обвивала ствол дуба, а свисала сверху вниз. Мог ли к такой цепи быть привязан кот? Можно вспомнить и легендарного кота — хранителя кладов. Когда возникла данная функция кота, сказать сложно. Где прятались клады, неизвестно. Поэтому редко встречающийся образ кота-хранителя едва ли может стать убедительным доказательством привязывания его на цепь. Да и был ли он в этом случае привязан? Литературные обработки народных сказок предоставляют убедительный материал отсутствия посягательств на свободу кота. У Г. Державина «царь-девица» «гуляет в лукоморье», в «рощах зланных», где

...по веткам птички райские,
Скакивал заморский кот,
Пели соловьи китайски...

Издание «Мастерство перевода» (М., 1965. С. 349—350) воспроизводит лубок, на котором кот ходит свободно по цепи, расположенной на ветвях дуба.

Давно утраченный образ фольклорного кота-баюна и котохраниителя сегодня восполнен пушкинским котом ученым. Два принципиальных отличия в его изображении «наивами» свидетельствуют, вероятно, о живучести двух генетических типов мифомышления: один — более древний — восходит к языческим восприятиям кота как свободолюбивого и полезного человеку домашнего животного; в этом случае кота не «салят» на цепь. Другой тип сформировался с наступлением эры христианства, когда кот все настойчивее стал мыслиться сподвижником нечистой силы; в этом случае — возможно, на подсознательном уровне — кот становится принадлежащим сонму демонологических существ и оказывается привязанным цепью к дубу. Однако и тогда кот не выглядит существом злобным. Как с цепью, так и без цепи кот изображается с оттенками юмора и добродушия. У В. Соловьева, Е. Селивановой, В. Сафронова и Л. Тучкова (Киров), К. Медведевой, Э. Бобровой и Л. Болдыревой (Москва), у других авторов перед нами то мудрый, то лукавый и хитрый кот, который может улыбаться, может с мудрой печалью в глазах смотреть на зрителя, а может быть задушевным собеседником поэта.

Интерпретируя литературный текст, наивные художники воссоздают ту модель мира, которая адекватна их самоощущению в этом мире, или, говоря словами М. Лотмана, «идея художника реализуется в его модели действительности»²³. Фольклорные прототипы сказочного эпоса, воспринятые через поэтический космос великого Пушкина, оживают в картинах «наивов» с непременным добавлением известных художникам реалий окружающей их жизни.

Примечания

1. Сакович А.Г. «Некоторое царство — некоторое государство» в русской лубочной книжке XVIII—XIX веков // Сообщения ГМИИ им. А.С. Пушкина. Вып. 9. М., 1991. С. 184.
2. Там же. С. 204.
3. Петрушин Ю. Где стоит «дуб зеленый»? // Наука и религия. 1994. № 2. С. 56.
4. Похлебкин В.В. Словарь международной символики и эмблематики. М., 1994. С. 147.
5. Это наблюдение сделано А.Г. Саковичем.
6. Померанцева Э.В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975. С. 29.

7. *Власова М.* Новая АБЕВЕГА русских суеверий. Иллюстрированный словарь. СПб., 1995. С. 203—204.
8. *Померанцева Э.В.* Указ. соч. С. 33, 34.
9. *Иванова А.А.* Леший // Русская словесность. 1996. № 3. С. 3.
10. *Иваницкая Е.Н.* «Там ступа с Бабою Ягой...» // Русская речь. 1984. № 2. С. 112—113.
11. Там же. С. 115.
12. Энциклопедический словарь (Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон). СПб., 1891. Т. Па. С. 591.
13. *Пропт В.Я.* Морфология: Исторические корни волшебной сказки. М., 1998.
14. *Власова М.* Указ. соч. С. 371.
15. *Иваницкая Е.Н.* Указ. соч. С. 115.
16. См.: *Померанцева Э.В.* Указ. соч. С. 68—91; *Иванова А.А.* Русалка // Русская словесность. 1996. № 4. С. 2—5; *Шустов А.Н.* «Русалка на ветвях сидит...» // Русский язык в школе. 1997. № 2. С. 68—71 и др.
17. *Власова М.* Указ. соч. С. 299.
18. *Шустов А.Н.* Указ. соч. С. 71.
19. Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. М., 1992. С. 11.
20. Славянская мифология. Словарь-справочник. М., 1998. С. 122.
21. См.: Русская речь. 1980. № 3; 1981. № 4.
22. *Бидерман Г.* Энциклопедия символов. М., 1996. С. 292.
23. *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб., 1998. С. 2.

ИДИЛЛИЯ

22 июля 1999 г. по соседству с воплощенной идиллией прошлого — выставкой придворного костюма, еще продолжавшейся в ГМИИ им. А.С. Пушкина, — в Собрании личных коллекций музея открылась экспозиция, которую в виде *личной* коллекции трудно себе представить: «Николай Козырин. Наивная живопись».

Собиратель Ирина Павлова сообщает, что автор работ при жизни чурался применяемых к нему названий: «примитивист», «наивный художник». Правильно делал! Сами эти понятия суть определения не жанра — *сферы* приложения сил, как, например, «портрет», «натюрморт», «пейзаж» и т.д., но, скорее, *качества*, притом не только живописи, но и души автора. Грех сие анонсировать. Кроме того, судя по результатам творчества, мирские реалии слишком сильно занимали художника, потому его интерпретация себя самого как *реалиста* имела под собой основания.

В картинах Козырина много (для *такого* характера живописи много) жестов и динамики: то это рыбак, экспрессивно тянущий руки за рыбой («На форелевой речке»), то изображающий своей позой знак вопроса поп («Трудный вопрос»), то вдруг входящие в *статичный* «кадр» люди («Старость не радость»), то все же *хотящая вывезти* из леса срубленную ель — движущаяся — лошадь («Перед Новым, 1995 годом»).

Что не твердь небесную, но твердь земную зрит художник, и его самого, и зрителя должны убедить и названия иных его картин, где соответствие написанного *кистью* на холсте написанному *пером* на этикетке, конечно же, существует, хотя и особого свойства. Так, картина «Прибалтика. Утро.» географически столь же безупречно точна, как и город Зурбаган Александра Грина, а картина «Рассветало» столь же фотографически достоверна, как сомовские парковые пейзажи.

Все же и при такой вот, «несомненной» реальности изображенного гладь воды в этих и в других пейзажах Николая Козырина, останавливающая своим отражением все лишние движения и вносящая уравновешенность в изображаемый мир; равно как и дальняя даль, там, за горизонтом, сливающаяся с далью еще более дальней, создают-таки ощущение, что не одна твердь земная представала пред внутренним взором художника.

Собственно, этот «консенсус» — компромисс небесного и поднебесного — и есть настоящая идиллия. В отличие от Рая, к которому внутренним взором устремлены наивные художники, имеющего быть в предпрошлом или послебудущем, идиллия достижима и в настоящем.

В век скепсиса и иронии, избранных средствами индивидуальной бронезащиты, понятие *идиллия* употребляется чаще в смысле ему противоположном, как метафорическое обозначение того, чему — все знают — в действительности места нет и быть не может. Но вот живопись Николая Козырина демонстрирует прямо иное. По одной только этой причине — *запечатления идиллии* — подпадая под определение «наивной».

По той же причине — запечатления, а стало быть и *документального подтверждения, засвидетельствования реальности существования* идиллии, требуется и какая-то иная — не «наивная» — интерпретация творчества самодеятельного живописца.

Наконец, и еще одна, существенная, особенность. Нравственный, по сути, урок полноты жизни преподавал соотечественникам человек, вступивший в пору, которую образно можно определить как закатную, а в более грубом, бытовом понимании интерпретируемую как время доживания из последних оставшихся сил.

При том что живописание пожилых людей, пенсионеров, уже вполне признанный, хотя и не вполне объясненный феномен, на то, что творческий импульс Козырина-художника начался по достижении им восьмидесятилетнего возраста, тоже трудно не обратить специальное внимание.

На вернисаже со ступенек лестницы, ведущей к экспозиции, выступавшими говорились хорошие и верные слова о художнике Николае Козырине, о наивном искусстве как особом явлении мирового искусства, о нашей земле, рождающей вдруг такое. Однако, стоя в кругу приглашенных, представить, что один лестничный марш отделяет от чего-то действительно особенного, было трудно, а поднявшись в зал, поначалу показалось — и невозможно.

По своему опыту смотрения живописи знаю, что всегда необходимо некоторое *личное время* для того, чтобы цветное зрение наконец включилось и живопись *проявилась* — примерно так, как проявляется фотография при печати. Но обычный лимит требуемого на то личного времени заметно был перейден, а ничего *не происходило*.

Экспозиционное пространство публикой было плотно заполнено, но достаточно быстро выставка пустела. Оставалось только завидовать тем, кто сразу картины *увидел* и ушел, видимо, испытав радость от увиденного. Порадоваться хотелось.

Пока в зале велись съемки для телевидения, в ярком свете софитов картины можно было хорошо рассматривать издали — куда уж лучше для живописи, — но та и при таком смотре-нии *не открывалась*. Картина «Белый монастырь» манила глаз чистой своей белизной, но — не более.

Во всякой развеске для каждой картины есть точка смотра-ния, с которой она смотрится *лучше*, чем с других, но при том — *видна* и с других точек. У работ Козырина, вероятно, немного иначе. В белокаменный монастырь его живописи ведут не ворота, раскрытые настежь, но маленькая дверка в стене, притворенная и едва приметная, — чуть в сторону от правильной точки смотра-ния, и глаз не проникает в картину, взор отскакивает от нее, как горох от стены.

Что же открылось, когда все *же открылось*?

Наивная живопись, в ее репродукционном воспроизведении легко вроде бы читаемая полиграфическими машинами, может попасть в разряд того, о чем подмывает сказать: «Копия лучше оригинала». Однако на деле-то такая копия тем дальше от оригинала, чем больше «превосходит» его. Вряд ли кому удастся, минуя труд разгадки тайны художника, перейти барьер, отделяющий *очевидную ясность* репродуцированной живописи Козырина от разочаровывающей *неясности* оригинала. В том числе и потому, что различия воспроизведения и оригинала суть не полиграфического — мистического — свойства. В чем, вероятно, и заключается главная причина, по какой редкий коллекционер решается на индивидуальное — личное — соби-рание *такой* живописи.

Живописи Николая Козырина на Волхонке здорово повезло: поначалу в том, что директор Музея им. А.С. Пушкина профессор Антонова решила на устройство ее экспозиции, по продол-жению в том, что экспозиционеры — директор ульяновской коллекции Ирина Павлова и искусствовед ГМИИ Алина Логинова, — действуя в согласном единстве, нашли каждой работе *ее* место в соседстве с другими. Картины не спорили между собой, не мешали друг другу, что в пространстве не очень большого зала особо важно, но еще и монтажно поддерживали друг друга, создавая атмосферу визуально и энергетически комфортного про-странства. Экспозиция оказалась исполненной блестяще, без чего — кто знает — идиллия могла бы и не случиться!

Два портрета — фотография самого *художника*, где ему уже *за восемьдесят*, и его руки живописный «Портрет отца», с особой бережностью им исполненный, где последний представлен мужчиной безусловно красивым и во *цвете сил*, — составили смысло-вой подтекст и драматургию выставки.

После восьмидесяти лет прожитой жизни — немногим удается так далеко пройти по своему пути и получить шанс взглянуть на мир с этой вершины, тем паче и другим *о том* поведать — сын видит своего отца, который всегда был и по законам природы только и мог быть *старше* его, зрелым (глубокий взгляд, борода с сединой) и молодым (волосы, хоть с проседью, но черны, как смоль, усы пышны и в растопыр, кожа гладкая, лоб высок и чист) одновременно.

Два портрета, два внутренне близких и внешне схожих лица рядом — сколько лет действительно разделяет их? В какую сторону течет поток времен между ними? Что зрят — прошлое ли, будущее ли — взоры портретируемых?

О Николае Козырине известно: он когда-то брался за кисть, да *жизнь не пускала*. Так считал о себе сам художник. Но так ли это? Не в том ли дело, что прежде еще *время ему не пришло* и понадобилось жизнью дойти до восьмидесяти, чтобы час его *художества пробил* и то, что было ему суждено и что прежде им лишь предчувствовалось, он бы исполнил?

Тогда — что ж им исполнено?

Помимо единственного портрета и нескольких жанровых сцен, пейзажи, животные, натюрморты — содержание выставки.

Коты Козырина (их всего два) кого-то умилят — реакция, вполне приемлемая на уровне репродукции, но не оригиналов. С трехцветным сибирским котом («Сибирский трехцветный кот») — лапы тряпочками, — может быть, еще и достижима привычная домашняя сомасштабность, но с котом персидским («Персидский кот») — о том говорить не приходится, то Кот космический. В его посадке и пушистости, в общем выражении кото-лица (иное слово и употребить неловко!), в глазах, завораживающих взглядом, обращенным бесконечно вовнутрь, присутствует таинственность диких этих животных, сумевших на тысячелетия прикинуться домашними. К такой, жизнеподобной, фиксации таинственности добавляется фокус композиционного построения картины — точного попадания в размер, такого размещения *домашнего* кота в пространстве пейзажа — выше леса, ушами под облака, — что за явление меньшее, чем вселенское, он никак не может быть принят. Все умножается еще и секретом чисто живописного свойства, когда увиденное на расстоянии оказывается таким же и вблизи — живопись выдерживает близкое (да еще и в ярком свете софитов) ее рассмотрение, не подменяя в данном изображении — Космического кота — *достоверное живописной иллюзией*.

Иное у художника в изображении корзины, наполненной грибами, оставленной на траве в лесу на фоне догорающего заката («Натюрморт с грибами»). Скорее, это и не натюрморт — притча *о закате*. Притча не назидательная, не декларативная, но

чисто живописная — решаемая через композиционную выверенность и цветовую передачу освещения изображаемого: закат вдали *догорает*, корзинка же со *срезанными* и, стало быть (по понятной логике жизни), обреченными грибами *светит* ровным и не *расположенным* к исчезновению — *не закатным* — светом.

В этой картине можно видеть ключ к главной тайне живописца, тот вызов общепризнанным представлениям о финале жизни, который с регулярностью повторяет художник в своих натюрмортах.

Натюрморты Козырина противоположны его уравновешенным и миропокойным пейзажам. В них то же, что и в «Портрете отца», в «Натюрморте с грибами», тихое, но настойчивое и исполненное уверенности в своей правоте несогласие художника с тем, что о ходе времени общеизвестно.

Яркая гамма изображаемых срезанных цветов в вазах и плодов на столе распускается в натюрмортах Козырина, как правило, на черном фоне и аккумулирует в подчеркиваемом таким образом мощном цветовом импульсе *ток жизни*, не только продолжающийся, но и не ослабевающий в *так называемой «мертвой природе»* вопреки *уже спустившейся* — плотно обступившей ее — ночи.

Изображения не только насыщены цветом, но и исполнены светом, исходящим от них самих (вариант: от отсутствующего на полотне, но присутствующего, находящегося перед изображаемым художника — выбор решения за зрителями!).

Эта цветная яркая жизнь чаще всего не претендует на свое распространение в ночь — не несет в ее тьму ни отсветов, ни подсветов, однако при том и не пугается присутствия ночи, но правит в ней свое торжество цветения. По большому счету это согласуется с обыкновением, существующим в народном искусстве: в той же вышивке или в лаковой миниатюре цветы на черном фоне — знак любви, расцветающей под *сенью ночи*. Но, растущее у самодеятельного художника от других корней, это утверждение говорит и о несколько ином — о той имеющейся у него собственной своей версии *заката и незакатного света*, право на которую он отстаивал день за днем длением своей жизни и самими фактами живописного творчества, а правильность которой подтверждал раз за разом случающейся художественностью его картин.

По логике — по *хронологической* логике — следовало бы сказать об отличии снятых плодов, красивых, но все же *срезанных* цветов от цветущих цветков народного искусства — со вполне понятным намеком на *возраст* художника. Но художник как раз для этого и не дает оснований. Напротив, его протест привычному прочтению *известного* о времени в том и заключается, что он

находит живописную аргументацию своему решению вопроса об устройстве мира.

Более того, в многоцветном живописном пространстве, в вырванном у ночи пространстве видимой жизни Козырин находит живописную же, но уже не столько цветовую, сколько пространственную аргументацию продолжающегося жизнетворения. При внимательном взгляде на находящиеся здесь и там в *обреченных* цветах споры замечаешь, что они набухают, подобно почкам весной, обещанием новой жизни. Но удивительное дело — то не фиксации состояния, а совершаемое на глазах в процессе смотрения его *осуществление*. Само собой, такое не высмотреть в репродукционном воспроизведении картины — требуется встреча с оригиналом. Встреча, могущая быть не менее интересной, чем посещение гробницы египетского фараона.

Если в этом утверждении и есть преувеличение, то не принципиальное, потому что кому еще, кроме древних египтян (о попытках футуристов можно упомянуть, но говорить о них нет оснований), удалось найти и осуществить на плоскости пружину времени? Эти повторяющиеся бесчисленное число раз «неумелые» изображения человека — плечи анфас, лицо и ноги в профиль, — тысячелетия таящие в себе секрет постоянно взрывающейся продолжением жизни почки времени! К этому удивительному, непостижимому, магическому и в высшей степени профессиональному мастерству древних египтян адресуют натюрморты самодеятельного живописца из Ульяновска. Так сказать, привет с берегов великой Волги могучему Нилу!

Кому-то сие покажется странным, кому-то — естественным и закономерным. Здесь, ниже по Волге, в Астраханской губернии, родина великого Велимира, уже проходившего этот путь от Волги до Нила. («Реки великие синим потоком: Волга, где Раина ночью поют, Желтый Нил, где молятся солнцу...») Неизвестно, знал ли буквально о Хлебникове Козырин, но не эти ли стихи поэта в камышах одной из его картин?

Времыши — камыши
На озера береге,
Где камня временем,
Где время камнем.

(Степанов Н. Велимир Хлебников. С. 138)

...О Николае Козырине можно сказать, сожалея: всего семь лет живописал художник! Но можно: пребывание на вершине измеряется не хронометражем, но фактом ее достижения. Главное — дойти. На то стоит положить и восемьдесят лет прожитой жизни.

Вытесняемые на обочину социальной жизни, не единожды — многожды — криком немим кричат живописующие старые люди о силе, Создателем заложенной в человека, прежде не истраченной, но жадно отдаваемой, и создано уникальное, только еще разворачивающееся и открывающееся миру явление, которое уже сегодня можно назвать «русским примитивом». Не об описанных уже прежде истоках — о наших лет притоках этой живописной реки речь. Вдруг, не думали — не гадали, одним притоком больше. Но каким! Чистые, сильные струи, простор, глубокое дыхание. Волгарь! Или чего уж там — Волга?!

Не станем забегать вперед. Жизнь покажет.

Но не станем и упускать — не извлекать — данный уже нам в залах Собрания частных коллекций ГМИИ им. А.С. Пушкина минувшим летним месяцем тихий урок. Не судить о мощи стариков согласно немощи собственных представлений об отведенном человеку *сроке*. Ибо о том — *Бог судит*.

И последнее. Всегда собой же увиденное ставишь под сомнение — может, причудилось, нафантазировалось — и ищешь проверить. Бывшее еще не так давно общим мнением неприятие наивного искусства ослабло — общество им увлеклось, интерес грозит стать модой, если судить по тому, что иные уже умом прикидываются и бьют себя в грудь: «Я — наивный!» Как проверить?

В отличие от искусства профессионального, построенного на правилах и их соблюдении или *их же* нарушении, в наивном искусстве всегда есть некая неподдельная, свойственная, впрочем, едва ли не всякому самодеятельному художеству *самодельность*, несовместимая с художественным вкусом — как нотка горечи непременно есть в сладости меда.

Прощаясь с выставкой Козырина, на одной из картин под поверхностью глади реки на миг увидел — как кто-то в толпе незнакомых лиц подмигнул — грубый синий противный анилиновый краситель — и ушел успокоенный: Козырин — наивная живопись!

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ НАИВНЫМИ ХУДОЖНИКАМИ ЛИЧНОСТИ А.С. ПУШКИНА

Легендарная личность Пушкина, сказания, лубки, анекдоты, ему посвященные, полтора столетия являются неотъемлемой частью народной жизни. В народных представлениях интуитивно ощущается, что «Пушкин существует как нечто большее, чем искусство, чем литература, чем поэзия, что «в нем сосредоточено нечто бесконечное и неисчерпаемое»¹. Пребывая в ранге народного героя, Пушкин всегда был одним из многих. Со времен перестройки сонм народных героев сильно поредел. Со сменой политической системы в стране первыми потеряли статус «идеологические» герои — Ленин—Сталин, Чапаев—Буденный. Новых героев наше негероическое десятилетие не выдвинуло. В канун XXI столетия на высоком пьедестале вполне определенно просматривается лишь одинокая фигура Пушкина. Россия, со всей свойственной ей чрезмерностью, сделала Пушкина воплощением своих страстей, страданий и радостей, своего протеста и своего согласия. В современном народном сознании Пушкин обрел значение универсальной меры, с помощью которой можно оценить и понять все аспекты бытия: добро и зло, богатство и бедность, низменное и возвышенное, жизнь и смерть.

Русь вновь во мгле коварства, злобы, смуты...
И — Пушкина — двухсотый! — юбилей:
Рожденье гения поможет сбросить путы,
Нам только надо действовать смелей...
Честнее жить, на подлость — ни минуты!
И справедливо спрашивать с властей...
Служа Руси, как гений ее русский... —

пишет народный поэт из Новомосковска².

Феномен Пушкина как культурного явления состоит из множества разнообразных фрагментов, но выступающих под одинаковым названием — «мой Пушкин». «Мой Пушкин» — это мой авторитет, моя система ценностей... «Мой Пушкин» — это ворота в мой духовный мир, это моя вера³.

Наивные художники, создавая «своего Пушкина», каждый раз придумывают новый миф, который всегда находится в закономерной и живой связи с их внутренним психическим состоянием. Миф этот, во-первых, содержит произвольно-субъективную интерпретацию реальных событий из биографии поэта, во-вто-

рых, отражает конкретные жизненные переживания авторов. Поэтому в произведениях на пушкинскую тему сюжетные мотивации, трактовки образа и облика поэта могут быть очень разными, даже противоположными. Но несмотря на разнообразие, они всегда пребывают в рамках общей «базовой схемы», являющейся, в свою очередь, «отражением постоянно повторяющегося опыта человечества»⁴. Таким образом, запечатленное в наивном произведении содержание точнее назвать новым старым мифом или даже новым древним мифом.

Особенности творческой деятельности наивных художников связаны и с невысоким культурным уровнем их развития, и со специфическими особенностями психического устройства: отсутствием абстрактного мышления, «нечувствительностью к противоречиям»⁵, невыработанностью «определенных приемов пользования своими собственными возможностями»⁶.

Живущее в их сознании активное мощное желание творить — аморфно. Богатству и глубине возникающих в их душах образов и идей трудно облечься в зримые формы. Стремясь выразить собственные душевные события в образах внешнего мира, они прибегают к помощи мифологического образа Пушкина. Архетипы-представления, лежащие в основе каждого мифа и отражающие изначальную «подсознательную коллективную память»⁷, близки и понятны наивному мышлению и вполне пригодны для его самовыражения. Наивные художники, выражая тайны своей души, приспособливают, подстраивают архетипы под собственный индивидуальный опыт.

Пушкин, используемый в наивном искусстве для выражения самых разнообразных аспектов архетипа героя, ни в коем случае не является абстрактно-отвлеченной фигурой. Современное народное искусство со всей очевидностью демонстрирует востребованность Пушкина как идеального героя, «как некой постоянной величины в зыбком, чреватом саморазрушениями мире нашего российского социума...»⁸.

Наивные художники, одевая древние мифологические мотивы в современные одежды собственного доморощенного покроя, действуют соответственно не только своим эстетическим устремлениям, но и традиционным народным представлениям о нравственном и благородном. Через образ поэта они обретают возможность выразить свои мысли и чувства о Пушкине, и не только о Пушкине, и не столько о Пушкине.

Стремясь к изображению красивого и возвышенного, народные авторы часто используют образ Пушкина в качестве отправной точки для «запуска» творческого процесса. В картине М. Маськовой из Воронежской области «Пора любви. Пушкин и Натали» поражает случайная смесь взаимоисключающих элемен-

тов, из которых она «собрала» свое произведение. «Райские кущи», в которых прогуливается влюбленная пара, вызывает в памяти живопись на клеенках или вывесках. Изящная миловидность героев напоминает персонажей сериала «Рабыня Изаура». Даже цветовое решение картины определили блеклые тона «голубого экрана». Духовная бедность реального жизненного окружения, искренняя тоска по идеалу принудили художницу без особых сомнений даму и кавалера из телевизора превратить в Пушкина и его жену, благоговейно изобразить вокруг головы поэта нимб, а на садовую скамейку эффектно положить красную розу — символ любви и страдания.

В наивном искусстве, как это и бывает в народном творчестве, не требуется специальных знаний об изображаемом, их интересуется не то, какими реальными чертами характера обладали герои в жизни, а их тип. В картине псковской художницы Т. Швецово́й «Зимний вечер в Михайловском» архетипический мотив застолья не имеет никаких временных или исторических намеков, ни сколько-нибудь узнаваемых портретов. Внешний мир изображается столь схематично, суммарно и не индивидуализированно, что время создания картины с легкостью можно отнести в глубину веков. Кажется, ее образы возникли тогда, «когда сознание еще не думало, а воспринимало»⁹.

В наивной живописи художники никогда не опускаются до обыденного бытописания. В творчестве ими движут более возвышенные цели. Уже само появление Пушкина на холсте связано с неким чудом, которое означает, что художник изобразит или райскую идиллию, или ужасную трагедию. Поэтому какой бы бытовой ни казалась на первый взгляд картина, посвященная Пушкину, она всегда уводит зрителя в запредельность, сквозь временное и преходящее.

Для народных художников Пушкин живет во времени, измеряемом не числами, днями, годами. В их произведениях временное пространство многомерно, в нем прошлое и будущее гармонично объединяются и мирно живут в настоящем. Не случайно «весь пушкинский фольклор не признает прошедшего времени — все в настоящем: «Вот сидит Пушкин», «Вот идет Пушкин...»¹⁰.

Каждый художник помещает «своего Пушкина» в определенную сконструированную им историческую среду. Пушкин оказывается там, где необходимо автору. Он может жить и действовать задолго до своего рождения и спустя много лет после смерти. Картина А. Ююкиной из Астрахани «Бахчисарайский дворец. Пушкин и хан Гирей» изображает встречу поэта с героем его поэмы, умершим за тридцать лет до рождения Пушкина. На юбилейной выставке 1937 г. экспонировались картины «Пушкин,

доживший до 137 лет, в кругу пионеров», «Торжественная встреча Пушкина, приезжающего в современную Москву», «Пушкин и Маяковский».

Мифологическая личность Пушкина, являющаяся продуктом творческой фантазии уже многих поколений, в наше время обрела новое религиозно-мистическое толкование. Сегодня Пушкин вмещил в одном лице все, что раньше брали на себя большие и малые герои, святые и угодники. Вдруг ставшая всеобщей религиозность наших современников поверхностна. Образы Библии, житийной литературы интерпретируются ими свободно и самостоятельно, воспринимаются неадекватно. В России XX в. Пушкин оставался одним из немногих связующих звеньев с поверженным миром христианства. Сейчас христианские истины воспринимаются широким кругом людей в том числе и через Пушкина. Накладываясь на его образ, они обретают доступность.

Наивные художники, изображая Пушкина в формах христианской иконографии, стремятся придать своим произведениям дополнительное содержание и большую убедительность в выражении самых актуальных социальных и этических проблем нашего сложного времени.

Б. Животов из Подмосковья в картине «Мессия» поместил голову Пушкина на круглое блюдо в подражание канонической композиции с головой Иоанна Предтечи. Поэт видится художнику народным пророком, который «избавит нищего, вопиющего и угнетенного, у которого нет помощника».

Ощущение духовной силы и мистической надчеловеческой власти с большим пафосом передано в погрудном портрете Пушкина липецким живописцем Ю. Татьяниным. Предельно архаичный по форме, он напоминает творения раннехристианских художников, канонически же повторяет композицию иконы «Спас Ярое Око».

Черпая свое вдохновение из величественной христианской мифологии, в реальной жизни пребывая в экстремальных материальных и моральных заботах, наивные художники глобализируют образ поэта.

Он наш современник,
Он вновь за Россию в ответе... —

пишет о Пушкине народный поэт¹¹.

В картине Ю. Чумакова «Русь, куда же несешься ты?» Пушкин предстает среди огромного, бурно волнующегося хлебного поля с большим, в виде снопа, букетом васильков. К нему склоняются под порывом ветра налитые колосья, над его головой черные, зловещие тучи, сверкают страшные, похожие на грозных птиц молнии.

Сегодня Пушкин-герой универсален и синтетичен. Черты религиозного персонажа уживаются в нем с народными фарсовыми качествами, влияние «массовой культуры» из телевизора соседствуют с торжественным прославлением его как величайшего гения и пророка.

Примечания

1. *Непомнящий В.* Памятник Пушкину // Декоративное искусство СССР. 1980. № 5. С. 31.
2. *Медведев В.* Моя Пушкиниана. Новомосковск, 1999. С. 23.
3. *Непомнящий В.С.* Феномен Пушкина и исторический жребий России // Пушкин и современная культура. М., 1996. С. 32.
4. *Юнг К.Г.* Психология бессознательного. М., 1994. С. 110.
5. *Выготский Л.С., Лурия А.Р.* Этюды по истории поведения. М., 1993. С. 182.
6. Там же.
7. *Юнг К.Г.* Архетип и символ. М., 1991. С. 65.
8. *Лазарев В.Я., Туганова О.Э.* Трансформация образа Пушкина в тайниках современного массового сознания // Пушкин и современная культура. М., 1996. С. 200.
9. *Юнг К.Г.* Архетип и символ. С. 65.
10. *Уварова И.* Памятник Пушкина // Декоративное искусство СССР. 1980. № 5. С. 28.
11. *Медведев В.* Указ. соч. С. 26.

**ИССЛЕДОВАНИЕ ПРИМИТИВНОГО ИСКУССТВА
И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОНЦЕПЦИЙ,
СТИЛИЗУЮЩИХ ПРИМИТИВ¹**

1. ЗАДАЧА: Исследование ЗАКОНОВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТАТИКИ и ДИНАМИКИ в искусстве примитивном: а) в данности индивидуальной, типически-групповой; б) в развитии одной формы из другой.
2. МЕТОД: а) ФОРМАЛЬНО-ПОЗИТИВНЫЙ искусствоведческий — поскольку исследование связано с формально-описательным изучением объектов искусства; б) ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ — поскольку исследование будет касаться психологии художественного творчества и восприятия.
3. МАТЕРИАЛ: искусство детей современных диких и отсталых народов; искусство первобытное; примитив раннехристианского и раннесредневекового искусства; примитивизм в современном искусстве; круг стилизующих примитив художественных концепций, главным образом в искусстве Древнего Востока.
4. РАЗРАБОТКА МАТЕРИАЛА может быть: а) по отдельным видам искусств; б) по органически связанным группам искусств; в) в направлении синтетического суммирования общих выводов.

Примечание

¹ Из плана работы физико-психологического отделения РАХН на 1922 г. (РАХН — Российская академия художественных наук: 1921—1930 гг.).

Впервые с подобным материалом я столкнулся, приехав к известному ныне наивному художнику Борису Ивановичу Живо-тову. Осмотрев его огромные скульптуры, покалеченные односельчанами, я спросил, из чего же они сотворены.

— Замазит, — не моргнув глазом, ответил автор.

Как выяснилось позже, в ходе осторожного диалога, состав-ными частями замазита являются глина, а то и просто грязь и цемент. Из того же самого творит и Сасина — заключенная женской колонии смешанного режима, что в селе Шахово Кром-ского района Орловской области. Творчество это сугубо *ручное* и материалы, соответственно, подручные. Правда, каркас Борис Иванович делает сам, а Светлане помогает сварщик.

Вымышленная среда, искусственный ландшафт, созданные наивами или аутсайдерами, известны уже более века и сегодня включены в современную художественную культуру. Они появля-ются вследствие неодолимого желания создать свой собственный мир, а не приспособливаться к уже существующему. Казалось бы, это совершенно неэффективное по трудозатратам занятие должно выматывать человека. Но оно всегда оправдано целью — он строит *Лучший* мир.

Видимо, это заложено в человеке — *искать рай здесь*, на земле. Отсюда и вечные поиски средневековым сознанием раз-личных Потуданей и Эльдорадо. Но когда выясняется, что все уже давно нанесено на карту, народное сознание не хочет с этим мириться — едут искать, кто в Сибирь, кто в Тибет, а кто и в джунгли Амазонки — так далеко, насколько хватает внутреннего импульса.

Правда, есть второй вариант — можно не искать, а создавать самому: «Мы наш, мы новый мир *построим*...» Пространство для строительства может быть разным — от страны до квартиры. Основное условие — наличие неких границ, отделяющих Бытие творящего от остального мира. Граница может быть и виртуаль-ной, присутствующей в голове автора, и вполне физической, вплоть до вышек с пулеметами и колючей проволоки, как в данном случае.

Частное сознание, создающее эти ландшафты, присутствовало всегда. Только раньше подобные «причуды» позволялись общественным сознанием лишь высшему слою. И за стенами средневековых замков и в наших крепостных усадьбах их владельцы «позволяли себе» творить свой мир, сильно отличавшийся от общепринятых понятий и норм, причем не только архитектурных, но и моральных. «Отклонения» у среднего и низшего класса обычно карались, и лишь с конца XIX в. общество стало сначала *терпеть*, потом присматриваться, а теперь иногда и *гордиться и сохранять* эти видимые проявления внутреннего мира человека как примеры свободы и творчества.

Конечно, они могут существовать только при *поддержке*: в развитых странах — закона, свято защищающего частную собственность, на которой ее владелец вправе делать что угодно, а чаще — конкретного человека, в нашем случае — начальника женской колонии в Шахово, полковника Юрия Афанасьева, который для Светланы Сасиной одновременно и Союз художников, и Художественный фонд. «Я говорю: не хочу в крематорий, отправьте меня на строгий режим в Шахово! Места мне известные, я уж тут сидела. Хорошо тут! Здесь такая красота! Ну, на свободе оно, естественно, лучше, но из зон эта — самая лучшая». Сам же Юрий Афанасьев про Светлану говорит: «Все к ней относятся с уважением, поскольку у нас таких людей — один. Осужденные знают, что я ей никогда не отказываю ни в чем. Цемента не дали — вмешиваюсь, лекарства нужны — будут... Ну, приходится на уступки идти, это же творческая личность! Она без уступки не может. Творческие люди, у них у всех какие-то отклонения... К чаю она привыкла, это плохо. Дашь чаю — будет работать, чаю нет — она шагу не ступит. Как чаю попила, у нее прилив творческой энергии, она начинает работать. Чай кончился — бросает на фиг работать и ложится спать, и спит, пока чаю не принесут. А то и чай не помогает. Она такая: захочет — сделает, нет — ей хоть кол на голове теши, не будет».

После завершения постройки своего ландшафта, что, впрочем, всегда условно, ибо процесс улучшения и дополнения перманентен, его создатель *укрывается* в нем, как в норке, или наоборот, с удовольствием *вводит туда посторонних*, желая почувствовать свою радость при помощи чужих эмоций. В первом случае автор скорее всего *аутсайдер*, во втором — *наив*.

Но в обоих случаях он сугубо *индивидуален* и если и берет что-то извне, то степень переработки «материала»-делает работы абсолютно авторскими. Работы получаются теплыми, так как любой стиль все же предполагает воспроизведение приемов и характерных черт, ученичество, а они творят «из себя».

— У меня ж еще есть мечта — большого оленя слепить на задних копытах. Узнать бы мне, как лошадь ставят, чтоб стояла?

На хвост она опирается или платформой держится? Я гордая, чтобы спросить, *я стараюсь сама*. Мне никто не сможет помочь. Это же не просто слепить, чтоб прилипло. Фантазия надо чтоб работала! Скульпторщик — это самая тяжелая работа, не могу вам даже передать. Но я люблю эту работу и заинтересована. Я ее не смогу бросить. Мне все равно, сколько заплатят, я все равно буду лепить. До гробовой доски.

Эмоции, присущие такому искусству, первичны, просты и понятны — удивить, поразить, обрадовать. А чем проще и быстрее поразить, как не *изменением масштаба*, поэтому от Египта и до наших дней появляются как колоссы, так и миниатюры. Но первые всегда предпочтительнее для наивного сознания, так как, мельча, оно строит некую модель, а укрупняя — уже *сакрализует* объект. Одновременно большие фигуры служат *межевыми столбами* и обозначают границу художественного пространства.

— Я скульпторщиком хотела быть, чтоб большие скульптуры лепить. И полностью оформление делать. Могу, конечно, и что-то маленькое сделать, и человека слепить с фотографии, но больше люблю большие вещи, громаднейшие, люблю необыкновенное. Я сначала хотела поставить... Как же оно называется? Крокодил? Проклятое страшилище, дракон — динозавр, что ли? Сделала, мне говорят — нет, только не страшное! И тогда я решила поставить медведицу, ну, знаете — «Где моя большая ложка?», а в ложке цветы. Человек подойдет и улыбнется. Вот видите, львы стоят. Я ими никогда не интересовалась и не смотрела на них. А слепила же! Потом приезжает девочка и говорит: «Ну надо же, точно такие и в Ленинграде цепь держат». Теперь и я хочу цепь сделать.

Человек, творящий свой ландшафт, всегда одинок, даже если окружен людьми. Вымышленная среда, созданная им, заменяет ему общение, а проходящие люди лишь странники: ни он, ни они не смогут ужиться вместе. Это, конечно, грустно, но это — необходимое условие появления художественного пространства такого рода.

— Вы когда освободитесь, то куда? Есть планы?

— Я здесь останусь.

— Здесь?

— Ну, в поселке, возле зоны. Куда мне ехать? Некуда.

Поэтому связь творящего с сотворенным здесь неразрывна, и такие объекты, если их не берут под охрану, гибнут, оставленные своим творцом.

К творчеству такие люди зачастую обращаются после *сильного жизненного потрясения*: смерти близких, серьезной болезни. Света, например, перенесла инсульт.

— Я даже лежала в институтах — и в Склифосовском, и в Сербском. Они считали, что я безжизненный человек, что я буду привязана к постели. Но я — костыли в сторону и пошла. Теперь о болезни даже и говорить не хочу.

Однажды попробовав, такие художники уже не могут отказаться от наркотика творчества. А нам остаются овеществленные фантастические миры их сознания.

Примечание

По материалам Людмилы Альперн и Игоря Свиначенко статью подготовил Игорь Вовк.

Why is it necessary to speak of the naivety in XXI century? In spite of the beginning of a new millennium this phenomenon is subject under discussion as before. The collection deals with the philosophy of naivety, the naive art, its difference from non-naive art and other questions. It consists of articles of philosophers, art critics, culturologists, writers and painters. The collection is provided with coloured illustrations of modern national masterpieces of the naive art.

One can find origins of naive outlook in opinions of cynical school. «The shortest way to the virtue», as the contemporaries called cynicism, is still popular nowadays. The cause of popularity of these ingenuous views is simple to realise if we regard Diogenes of Sinope as inventor of a way of practical obvious philosophizing that was named in the second half of the XX century performance or action. This genre is known to consist of equally philosophy and art. The second merit of cynicism is the equal regard for animals («Kvny is a dog in Greek»). The cynicists imitated animals in search of naturality and self-sufficiency. The acute shortage of both these qualities had been realized long before J.Lacan's psycho-analysis appeared.

The reinforcement of traditional European orientation for rationalism had disastrous effects for the sphere of the naive. Descartes' formula «cogito ergo sum» deprived philosophizing of air of naivety. Sensuality and picturesqueness dissappeared. Ch.Wolffs school regarded the sensual as a harmful one in cognitive processes.

Rational orientation formed practical mentality and intellectual values of formal-symbolical thinking. One can't put naivety into this scheme. The purity of representation is provided in sign by liberation of any minor accessory or naive construction. F. de Saussure expressed it best of all.

The triumph of formal-symbolical thinking turned into the drama of mental diseases, and psycho-analitics speak enough about it. Symbolical castration is one of the main concepts in Lacan's psycho-analysis. It doesn't abolish the possibility of sexual relations, but it makes them really human and gives a possibility of rising from nuptial games of animals to the level of sexuality with a plot and its traditional themes of love literature: «What does she love me for? What does Another want?», «What do I mean for him?» and so on. But this really human

sex, symbolical and non-naive (its sphere wouldn't be complete without refined practices of masochism, exotic of body-art piercing and tattoo) has a lot of problems. Triangle of Oedipus (Mother, Father and Me) is deposited here on another triangle (Husband, Wife and Lover). All these problems are studied and solved by «scientia sexualis». Its failure was shown by M. Foucault in a convincing way in his voluminous «History of sexuality». Practical psychiatrists following psycho-analitics also show that visual image may be more valuable than verbal one in clinical practice. Visual images are less exposed to danger of influence of mental diseases, than verbal images. They may be used for successful treatment. A physician may use the visual image of an ill person if it exists as a fixed idea. For example, a lunatic wants to be incarnated in an eagle in his next life. The psychiatrist draws his eagle near the patient's eagle — and it becomes fruitful basis of constructive dialog between the psychiatrist and the lunatic. It convinces us of the necessity of the search of more natural and simple decisions of numerous modern problems of mankind.

That's why the possibility of acquaintance (in articles as well in illustrations) with the way of naive thinking, the naive outlook and naive art is valuable for anyone who is interested in problems of natural and ingenuous perception of life.

Who is a naive painter? First of all, he admires creative process, but not the result of it. A naive painter, (also as a marginal and an outsider in art) creates avoiding efficiency and professionalism. That's why he is indifferent to result. The aura of naive art is so frail, that such usual concomitants of art as success and applause may destroy it if only they are realized by a painter. Self-consciousness of creator and authority deprive such a painter of a possibility of perception of the finest fluids of naivety, ingenuousness and purity that make the naive art attractive for audience.

Only naive art has an especial privilege to stop the time.

Also this art may be named with good reason the art of dilettantes bearing in mind works of such masters as Henri Rousseau and Niko Piroshmanashvili.

The golden days of naive art are childhood and old age. The most part of works is known to have been created by naive painters in old age. Children tell their own tale. In these poles of age painter is not disposed to work in the rhythms of imitative representative creative work that produced majority of aesthetical and cultural standards.

So, a new page is written in research of enigmatic nature of naivety. The authors hope that the collection devoted to this important human feature is one more step to the clue of the phenomenon of human being.

Pourquoi est-il nécessaire de parler naïvité en XXI siècle? En dépit de début de nouveau millénaire, la naïvité est objet d'une discussion comme auparavant. Le recueil est pour but la philosophie de naïvité, l'art naïf, sa différence de l'art non-naïf et les autres questions. Le recueil se compose des articles des philosophes, des critiques d'art, des culturologistes, des peintres et des écrivains. Il est pourvu des illustrations en couleurs des chefs-d'oeuvres nationaux modernes de l'art naïf.

On peut chercher les origines du point de vue naïf en école cynique. «Le plus court chemin vers la vertu», comme les contemporains ont nommés le cynisme, est populaire aussi aujourd'hui. Les causes de la popularité de cynisme à notre époque s'expliquent naturellement si nous représentons Diogène de Sinope comme un inventeur d'une mode pratique évidente de philosopher. Cette mode est nommée la perfo (n en deuxième moitié de XX siècle. Ce genre se compose d'autant la philosophie, d'autant l'art. Les cyniques ont aussi la mérite d'attitude égale envers animaux («kvwv» est le chien en grec) Les cyniques ont imités les animaux en aspiration à la naturalité et à suffisance de soi-même. On avait vu la pénurie de ces deux qualités biens avant la psychoanalyse de J.Lacan est survenu.

Le renforcement de l'orientation traditionnelle européenne à rationalisme a eu les conséquences désespérées pour l'art naïf. Sensualité et pittoresque sont disparues. L'école de Ch. Wolff a examiné le sensuel comme une chose nuisible en les opérations mentales.

La orientation rationnelle a formé la conscience pratique et les valeurs intellectuelles de mentalité formelle-symbolique. Ce n'est pas possible d'inscrire le naïf en ce schéma. La pureté de représentation est pourvue en signe par la libération de tous les constructions accessoires ou naïves. F. de Saussure a montré cela au mieux.

Le triomphe de la pensée formelle-symbolique est transformé en le drame des maladies mentales, et les psychoanalystes parlent beaucoup cela. La castration symbolique est une des notions principales en la psychoanalyse de Lacan. Elle ne supprime pas la possibilité des relations sexuelles, mais elle en fait pour le bon humaines et donne la possibilité de monter des jeux des amours des animaux au niveau de la sexualité à sujets traditionnels des belles-lettres galantes: «Pourquoi m'aime-t-elle?», «Que veut l'autre?», «Que signifie-je à lui?». Mais ce sexe réel humain, symbolique et non-naïf (son domaine ne serait pas

complet sans pratiques raffinées de masochisme, d'exotisme de piercing de body-art et tatouage) a beaucoup de problèmes. Le triangle d'Oedipe (Mère, Père et Moi) se met sur l'autre triangle (Mère, Femme et Amant). Tous ces problèmes sont étudiés et résolus par la «scientia sexualis». M. Foucault a montré sa faiblesse d'arguments d'une manière convaincante en sa «Histoire de la sexualité» en plusieurs volumes. Les aliénistes pratiques à la suite des psychoanalystes montrent aussi que l'image visuelle peut être plus en valeur que l'image verbale en pratique de clinique. Les images visuelles sont moins exposées au danger d'influence des maladies mentales. Elles peuvent être utilisées pour le traitement heureux. Le médecin peut utiliser images visuelles de malade si elles existent comme idée fixe. Par exemple, l'aliéné veut s'incarner au aigle en sa vie future. Le psychiatre dessine son aigle près de l'aigle du patient — c'est la base bienfaisante pour le dialogue constructif d'aliéné et d'aliéniste. Ce nous convainc de la nécessité de recherches des décisions plus naturelles et simples des problèmes nombreux de genre humain.

C'est pourquoi la possibilité de connaissance (en articles et les illustrations) à la mentalité naïve, à la conception naïve de monde et l'art naïf est de valeur pour chacun qui s'intéresse à les problèmes de point de vue naturel et ingénu.

Qui est le peintre naïf? Il admire le processus créatif mais non son résultat. Le naïf (le «outsider» et le marginal aussi) crée en évitant savoir-faire et professionnalisme. C'explique son indifférence au résultat. L'atmosphère de l'art naïf est si délicate que tels corollaires ordinaires de l'art comme le succès et les applaudissements peuvent détruire cette atmosphère, si le peintre en a pleine conscience. La conscience de créateur et autorité prive tel peintre de la possibilité de percevoir les plus fins fluides de la naïveté, de pureté et d'ingénuité qu'elles font l'art naïf si attrayant pour le public.

Il n'y a qu'un art naïf qui a le privilège particulier — arrêter le temps.

Cet art aussi peut être nommé l'art des dilettants à plus forte raison en se proposant des œuvres des tels grands maîtres comme Henri Rousseau et Niko Pirosmachvili.

L'âge d'or de l'art naïf est enfance et vieillesse. Comme on sait, la plupart des œuvres est créée par les peintres naïves en vieillesse. Les enfants parlent tous seuls. En ces deux pôles d'âge un peintre n'est pas porté à créer en les rythmes de création imitative représentative qu'a produit la plupart des normes esthétiques et culturelles.

Ainsi, encore une page est écrite en recherches de la nature énigmatique de naïveté. Les auteurs ont l'espérance, que ce recueil consacré au trait humain important nous approche au mot d'énigme du phénomène humain.

Warum es ist nötig in XXI Jahrhundert von Naivität zu sprechen? Trotz des Anfanges des neuen Jahrtausendes, das Phänomen der Naivität ist wie früher eine Frage behandeln diskutieren. Das Rhamen-thema Sammlungs ist die Philosophie der Naivität, die naive Kunst, sein Unterschied von unnaiven Kunst, und die anderen Fragen. Die Sammlung besteht aus den Artikeln der Philosophen, Kunstwissen-schaftlern, Kulturologen, Schriftstellern und Malern. Sie wird mit Farbillustrationen der Meisterwerke der vaterländischen damaligen Naivenkunst versehen.

Man kann die Quellen der naive Lebensauffassung in die Meinun-gen der Kynikerschule finden. «Der kürzeste Weg nach der Tugende», als die Zeitgenossen den Kynimus genannt haben, ist noch immer bekannt. Die Ursachen dieser Popularität ist leicht zu erklären werm wir Diogenes von Sinope als Erfinder einer anschaulichen praktischen Weise zu philosophieren betrachten. Diese Weise wurde in der zweite Hälfte des XX Jarhhundert Performance oder Aktion genannt. Es ist bekannt daß dieses Genre gleich Philosophie und Kunst beinhaltet. Das zweite Verdienst der Kynikern ist gleich Verhalten zu Tieren (kvvv ist der Hund in dem griechischen Sprache). Die Kynikern nachahmten den Tieren aufder Suche nach Natürlichkeit und Selbstständigkeit. Der scharf Mangel an die beiden diesen Qualität wird lange vor dem Erscheien der Psychoanalyse von J. Lacan eingesehen.

Die Verstärkerung des traditionellen europäischen Trends zu Ra-tionalism haben schwerwiegende Folgen für Sphären den Naiven. Die Formulierung von Descartes «Cogito ergo sum» entzog der Philosophie die Luft von Naivität. Sinnlichkeit und das Malerische außer Schweite waren. Die Schule von Ch.Wolff betrachtet das Sinnliche als schädlich für die Erkenntnisprozessen.

Der rational Trend formierte die praktische Mentalität und die intellektuellen Werte des formellen Denkens. Man soll nicht den Naivität in diesen Schema einschreiben. Die Reinheit der Repr-esentation stellt in Zeichen von Freisetzung von jedem nebensächlichen oder naiven Bau sicher. F.de Saussure ausdrückte das am besten.

Der Triumph von formelles Denkens verwandelte sich in das Drama der Geisteskrankheiten, und Psychanalitiker haben genug davon gesprochen. Die symbolische Kastration ist einer unter den

Hauptbegriffen in der Psychoanalyse von J. Lacan. Sie aufhebt die Möglichkeit des sexuellen Verhältnisses nicht. Aber macht sie dem richtig menschlich und ermöglicht zu steigen von Paarungsspielen von Tieren zu Niveau der Fabelsexualität und die traditionellen Themen von Liebesliteratur: «Warum hebt sie mich?», «Was wolt der Andere?», «Was bedeute ich für ihm?» Aber hat dieser richtig menschlich Sex, symbolisch und urmaiv, viele Probleme. (Apropos wurde die Sphäre von dieses Sex nicht vollständig ohne die verdünnte Praxis der Masochismus, Exotik des body-art piercing und Tatuierung.) Das Dreieck von Oedipus (Mutter, Vater und Ich) ist an des anderen Dreieck (Mann, Frau und Liebhaber). aufgelegt. Alle diese Probleme werden von «scientia sexualis» studiert und gelosen. Ihre Haltlosigkeit war einleuchtend von M. Foucault in Ihr mehrbändig «Geschichte der Sexualität» gezogen. Die praktischen Psychiater zeigen gleich nach die Psychoanalytiker da(die visuelle Gestalt wertvoller als die Verbalgestalt in die klinische Praxis werden kann. Die visuelle Gestalten sind weniger zu dem Einfluß der Geisteskrankheiten als die Verbalgestalten aufgelegt. Man kann sie für erfolgreich Behandlung ausnützen. Der Arzt kann die visuell Gestalt von Kranke gebrauchen wenn sie als eine fixe Idee existiert. Zum Beispiel, der Geisteskranke wolt in Adier in ihr nächst Leben zu sich verköpen. Der Psychiater zeichnet ihren Adier neben den Adier von Kranke — das werde fruchtbringende Grundlage des konstruktiven Dialoges unter dem Psychiater und dem Geisteskranken. Das überzeugt uns von Notwendigkeit der Suchen von mehr natürlichen und einfachen Entscheidungen der zahlreichen zeitgenössischen Probleme der Menschheit.

Darum die Möglichkeit der Bekanntschaft (in Artikeln und Illustrationen) mit dem Weise des naiven Denkens, der naiven Lebensauffassung und naiven Kunst ist wertvoll für jeden welcher sich für die Probleme der natürlichen und treuherzigen Lebensauffassung interessiert ist.

Wer ist ein naive Maler? Erstens er ist begeistert von Schaffensprozessen und nicht von des Ergebnisses. Der naive Maler, (auch der Marginal und der Outsider in Kunst) schafft ohne Sachlichkeit und Professionnalismus. Eben darum ist er gleichgültig gegenüber dem Ergebnis. Das Aroma der naiven Kunst ist zart, und solchen gewöhnlichen Gefahrten der Kunst als Erfolg und Applaus können das zerstören wenn sie von Malers, eingesehen sind. Wenn er sich klar als Schöpfer und Autorität wird, er geht verlustig um die Möglichkeit der Wahrnehmung der dünnsten Fluida der Naivität, Unmittelbarkeit und Rheinheit die machen die Naive Kunst so attraktiv für das Publikum.

Nur die naive Kunst hat das ungewöhnliches Privileg zu stoppen die Zeit.

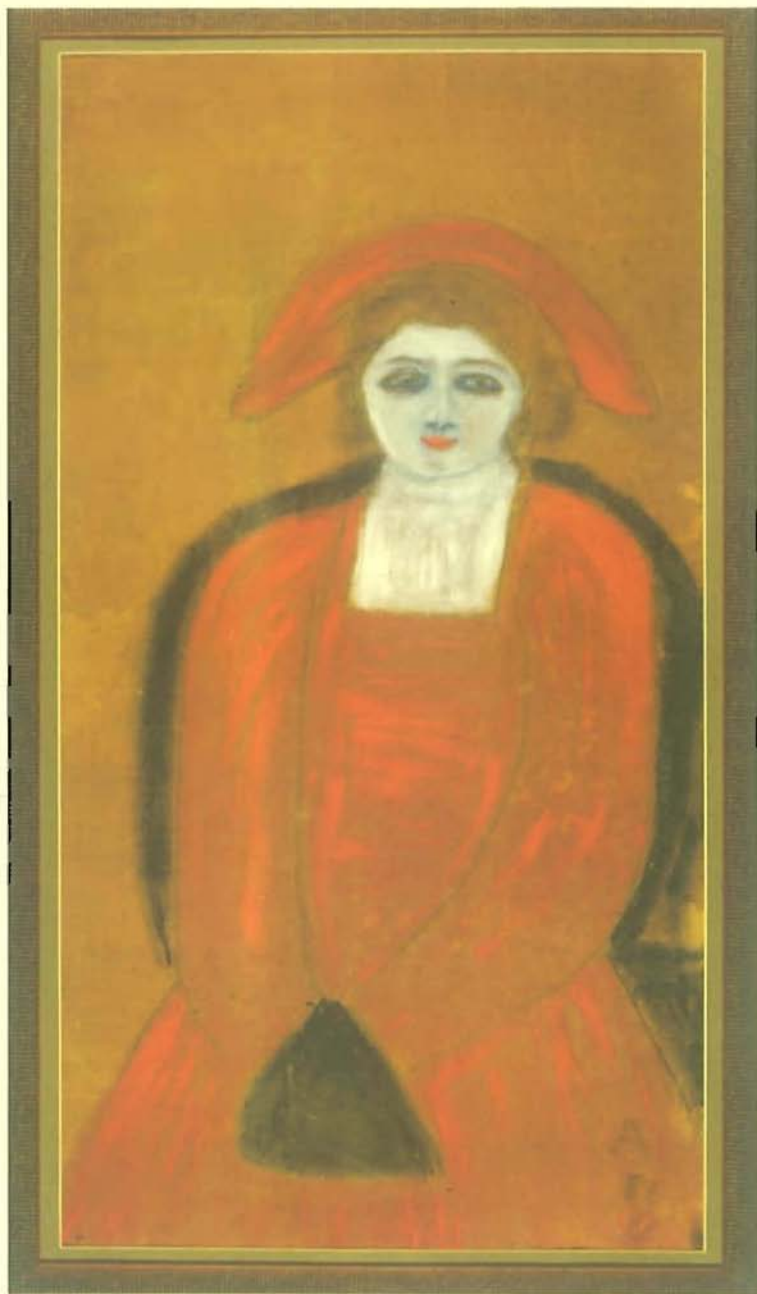
Gleichfalls kann man diese Kunst die Kunst von Dilettanten (im Hinblick auf die Werke von solchen bedeutenden Meistem als Henri Rousseau und Niko Pirosmaschwili) nennen.

Die Goldene Zeit von naiven Kunst ist Kindheit und Alter.

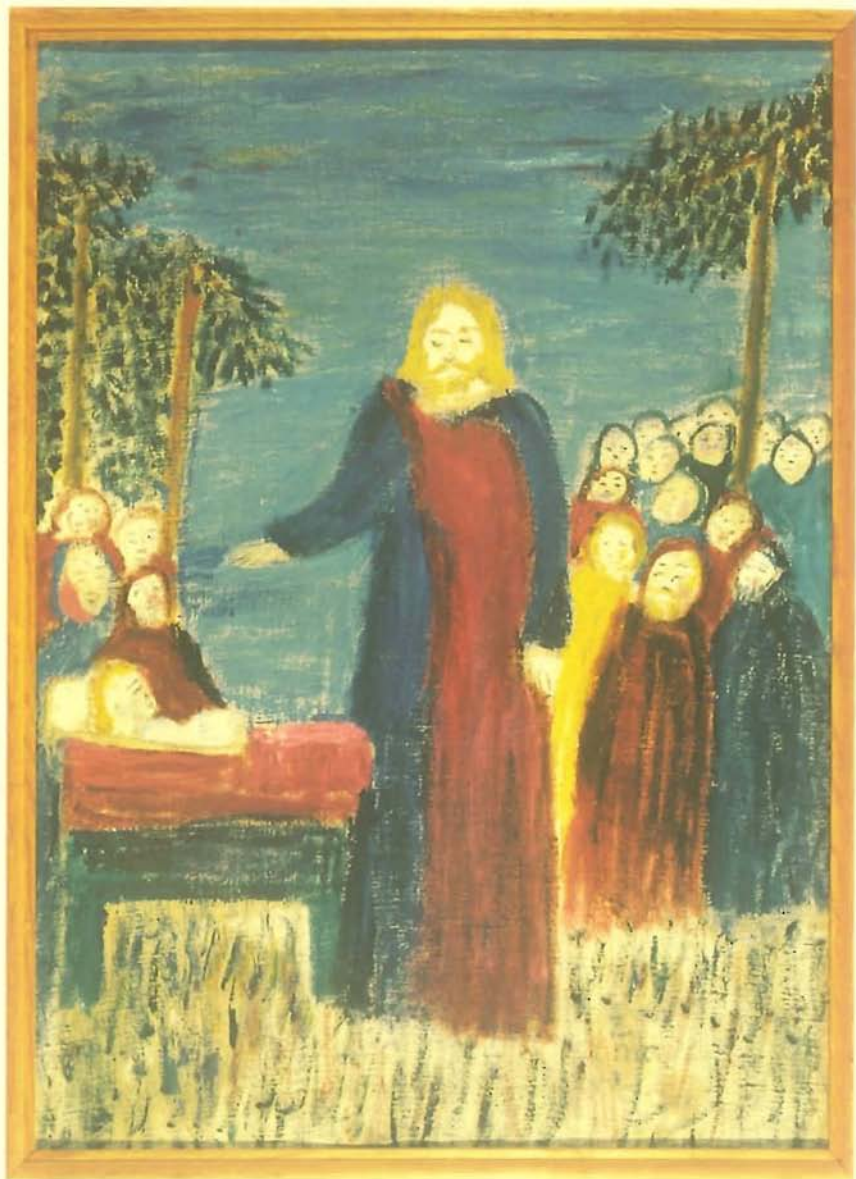
Es ist allbekannt, daß der groste Tell des Werkes von naiven Kunst wurden von Malern auf ihre alte Tage geschaffen. Kinder im eigenen Namen sprechen. Kindheit und Alter sind zwei Pole des Lebensalter. Wenn der Maler ist nicht geneigt zu werken in den Rhythmen des nachahmenden repräsentativen Schaffens, dann haben die Mehrheit der ästhetischen und kulturellen Normen gebildet.

Also, die neue Seite ist geschrieben in die Erforschung der rätselhaft Natur der Naivität. Die Autoren haben Hoffnung daß die Sammlung gewidmet dem diesem wichtigen menschlichen Zuge ist noch eine Stufe zur Lösung des Menschenphänomen.

**Editorial board: A/ Migunov, I. Lisenko,
O. Podmogilnaya, E. Kondratyev.**



*А.П. Дикарская
Портрет девушки в красном. 1973. Собр. Гос. музея-заповедника «Царицыно».*



*А.П. Дикарская
Воскрешение дочери Иаира. 1975. Собр. Гос. музея-заповедника «Царицыно»*



З.П. Бабина

Встреча. 1985. Собр. ГРДНТ — Гос. Российский Дом Народного Творчества



З.П. Бабина
Ангел. 1985. Собр. ГРДНТ

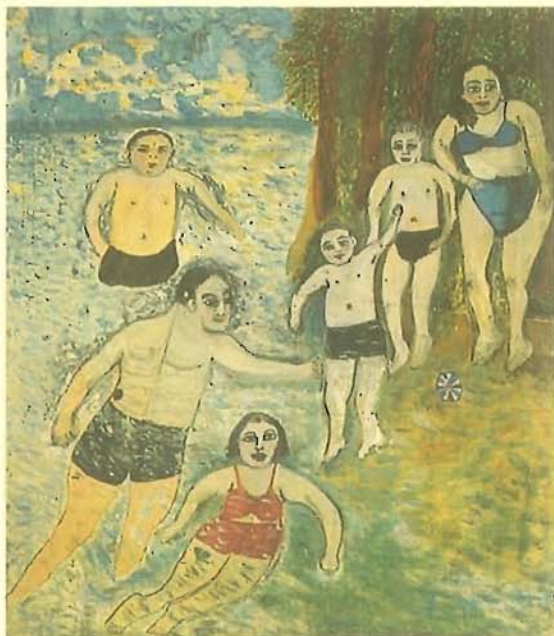


М.А. Ржаников
Дом бакенщика. 1992. Собр. ГРДНТ



Е.А. Волкова

Венера, читающая книгу. 1972. Собр. В. Волкова



А.П. Дикарская.
Купальщики. 1970.
Собр. ГРДНТ



А.П. Дикарская
Свободу Луису Корвалану!
1970-е гг. Собр. ГРДНТ



Е.А. Волкова
Леда и лебедь. 1979. Собр. В. Волкова



Е.А. Волкова
Попугай. 1974. Собр. В. Волкова



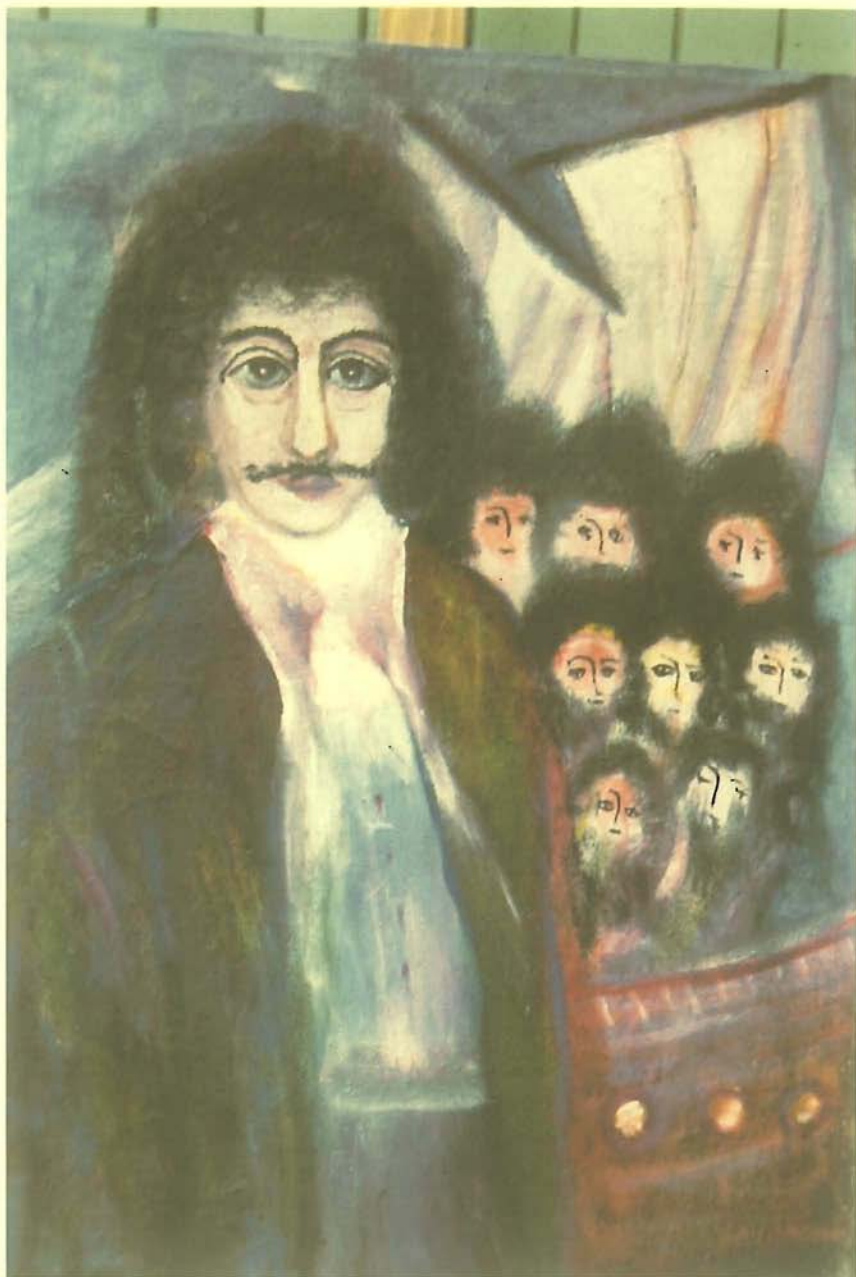
Е.А. Волкова
Чудо-рыба. 1972. Собр. В. Волкова



Е.А. Волкова
Рыба и фрукты. 1982. Собр. В. Волкова



Е.А. Волкова
Свидание. 1973. Собр. В. Волкова

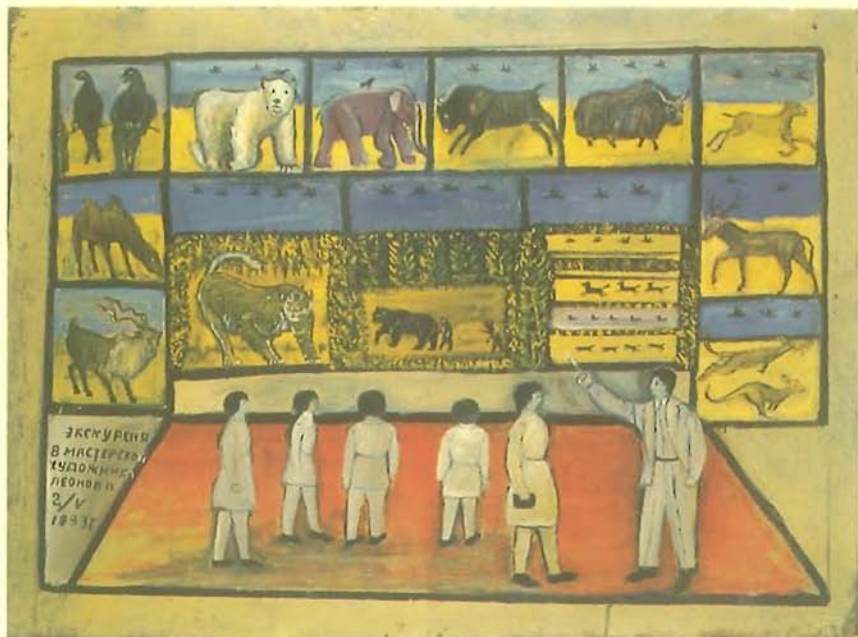


*А.В. Кондратенко
Петр I на фоне парусов. 1998. Собр. ГРДНТ*



А. Суворов

Праздничный день (авторская рама). 1993. Собр. галереи «Дар»

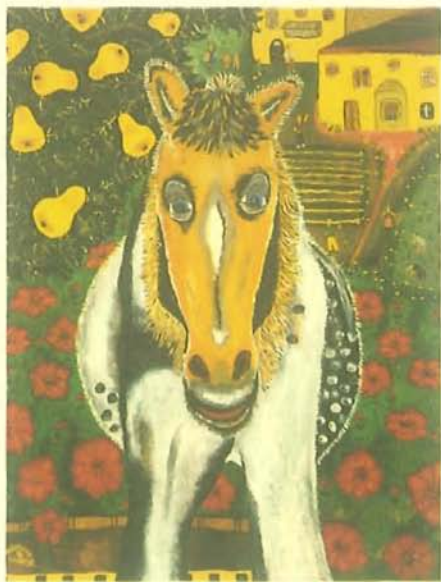


П.П. Леонов

Экскурсия в мастерской художника. 1993. Собр. галереи «Дар»



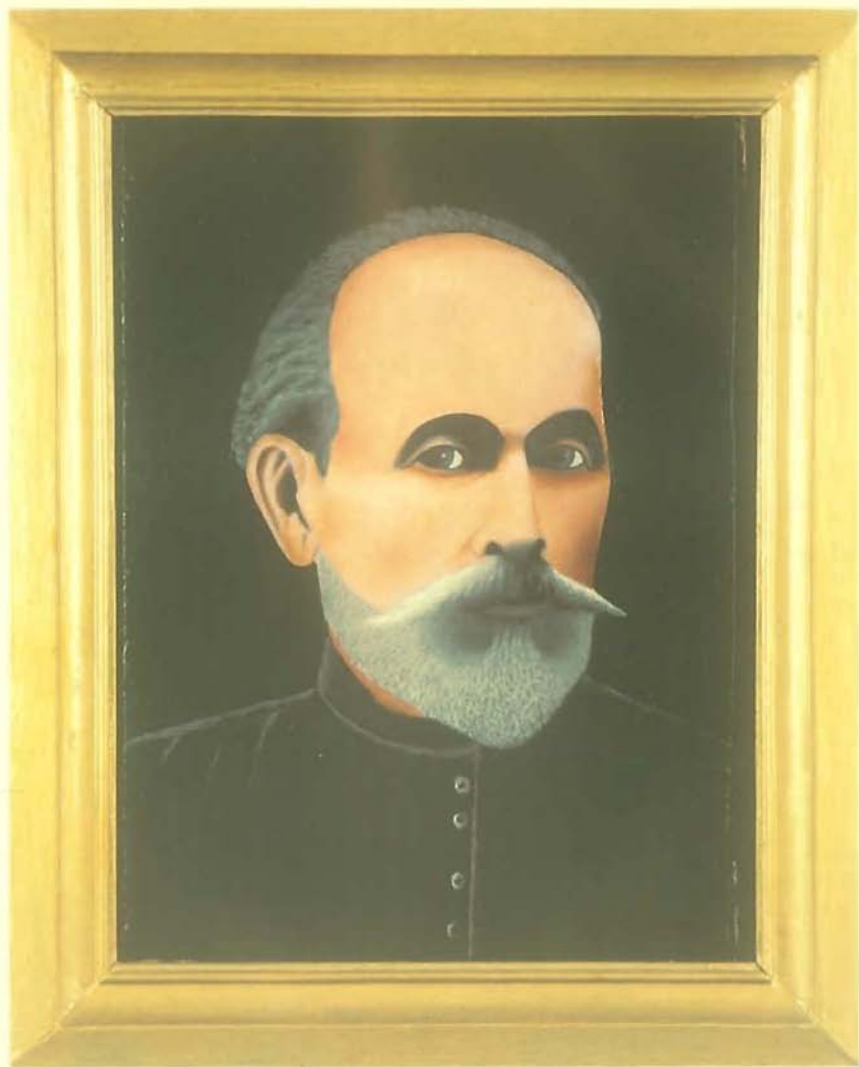
*В. Черепнина.
Портрет мамы. 1995. Собр.
галереи «Дар»*



*Черепнина
изадъ. 1997. Собр. галереи «Дар»*



*М.А. Ржаницков
Патюрморт из цветов и фруктов. 1992. Собр. ГРДНТ*



*Н.И. Козырин
Портрет отца. 1990. Музей народного творчества г. Ульяновск*



И.М. Никифоров
На фронте в землянке. 1960-е гг. Собр. ГРДНТ



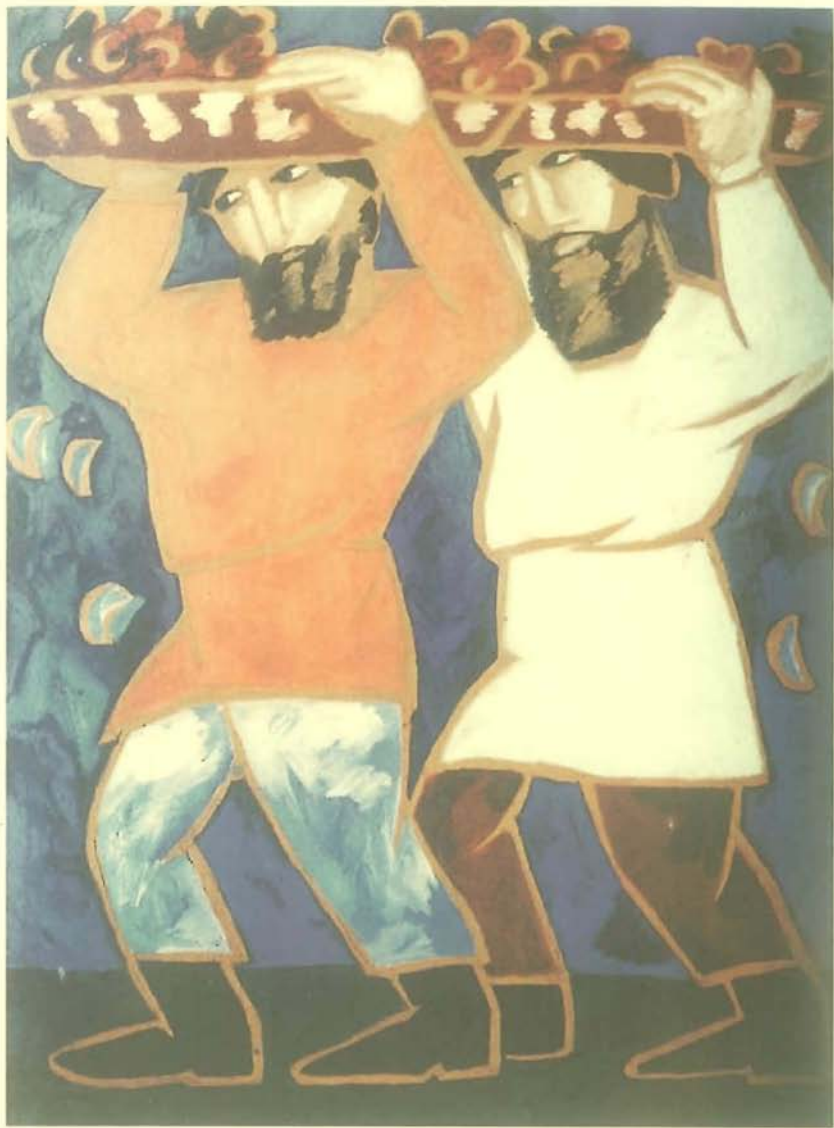
Н. Гончарова
Сушка белья. 1911. Собр. «Русский музей» г. Санкт-Петербург



Н. Гончарова
Пьющие крестьяне. 1911. Собр. ГТГ (Гос. Третьяковская галерея)



*Н. Гончарова
Курильщик. 1911. Собр. ГТГ*

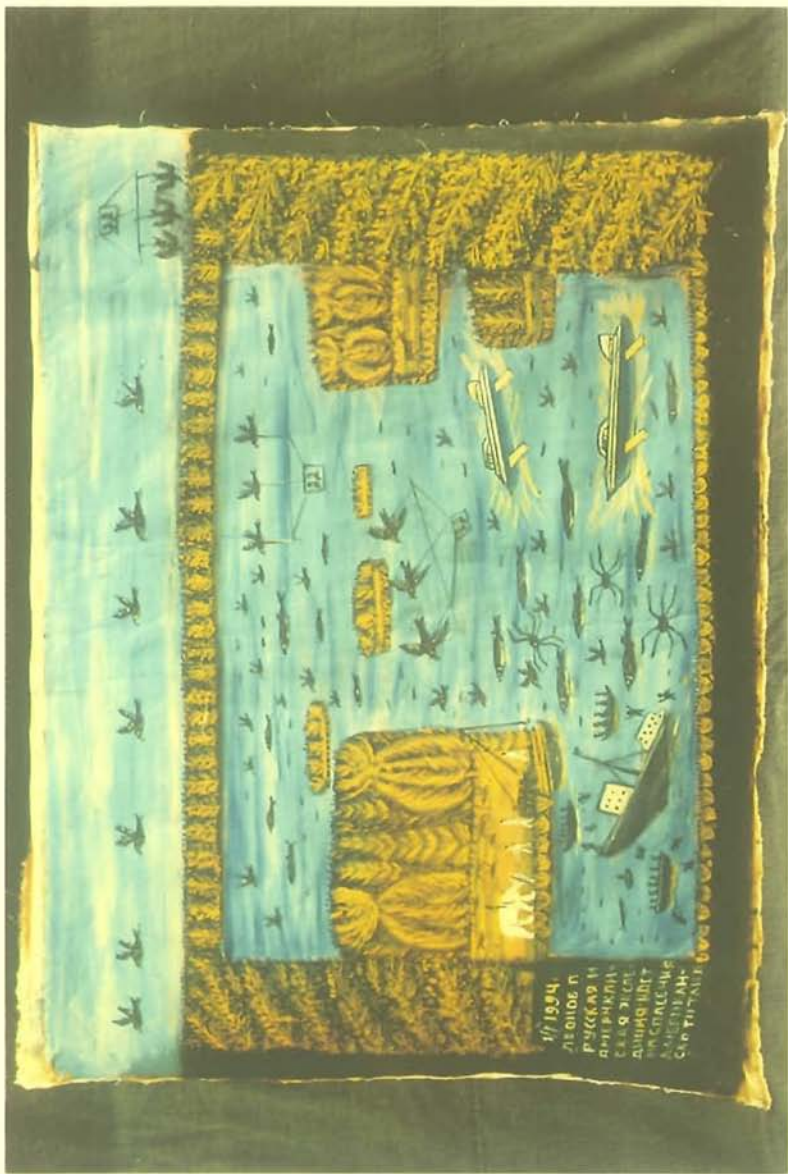


Н. Гончарова

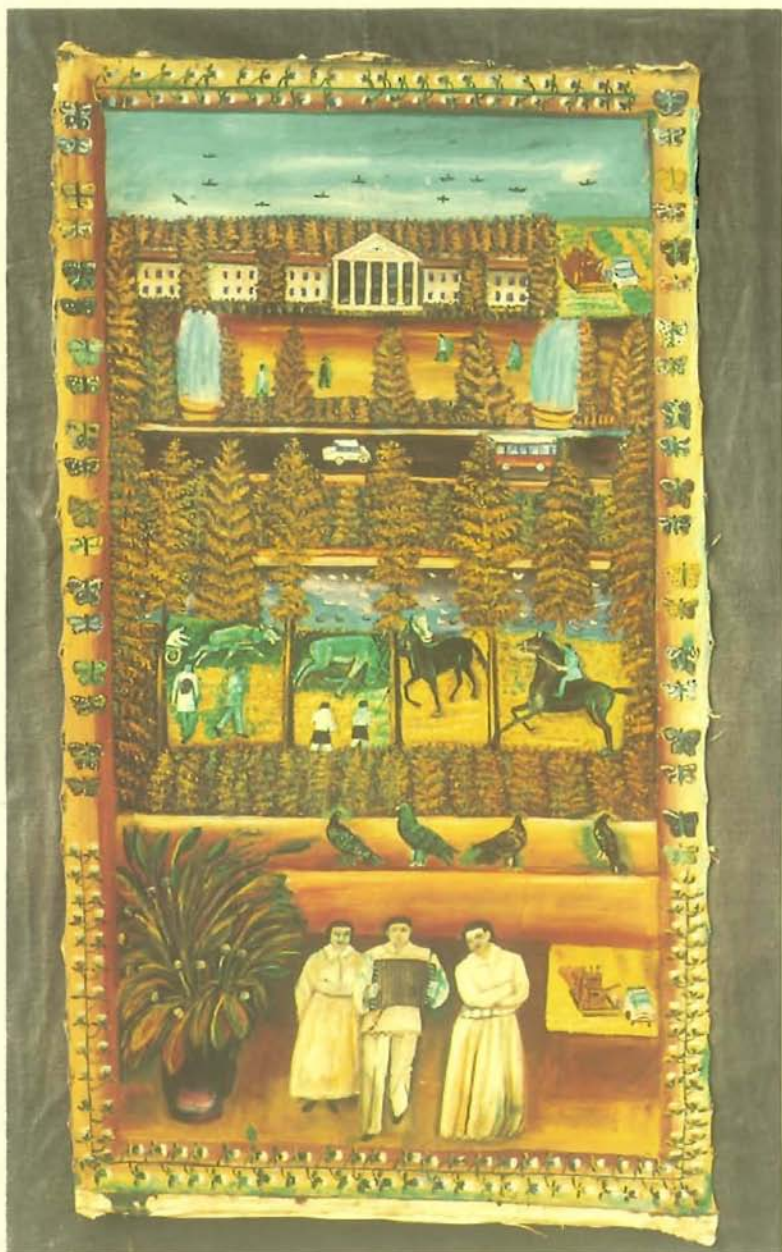
Песущие виноград. 1911. Собр. «Русский музей» г. Санкт-Петербург



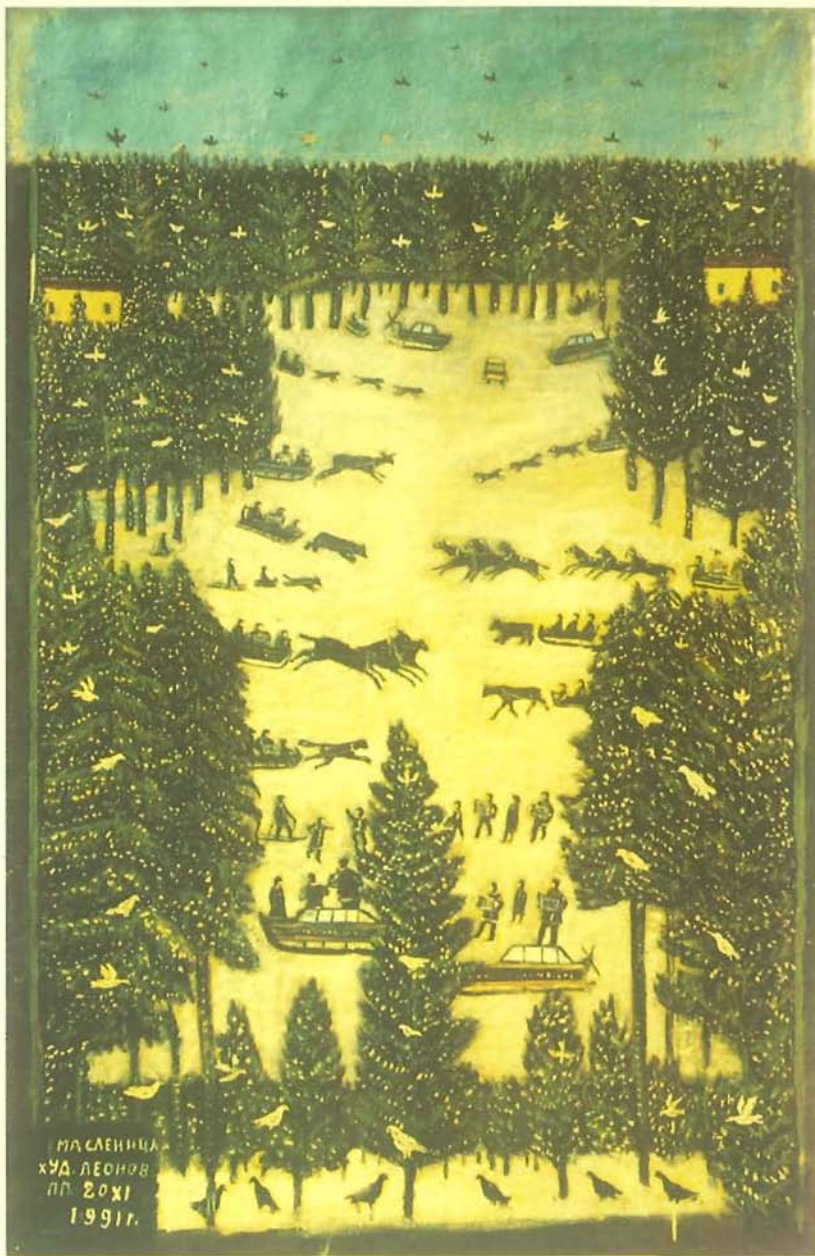
П.П. Леонов
Русские путешественники над Африкой. 1931. Собр. О. Дьяконщиной



П.И. Леонов
Русская и американская экспедиции идут на спасение Титаника. 1994. Собр. О. Дьяконовой



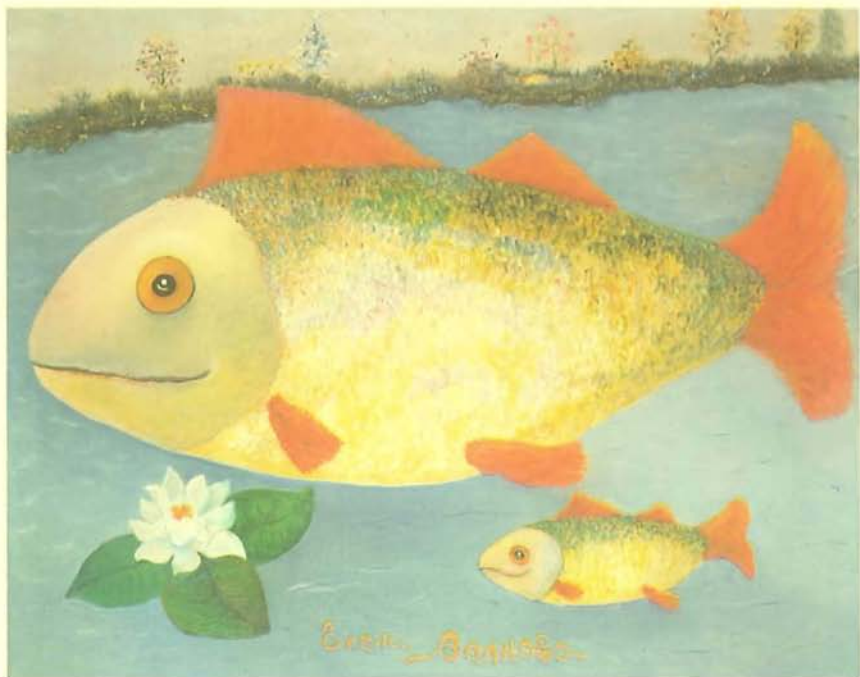
П. П. Леонов
Спорт в селе. 1991. Собр. О. Дьяконицной



П. П. Леонов
Масленица. 1991. Собр. О. Дьяконовой



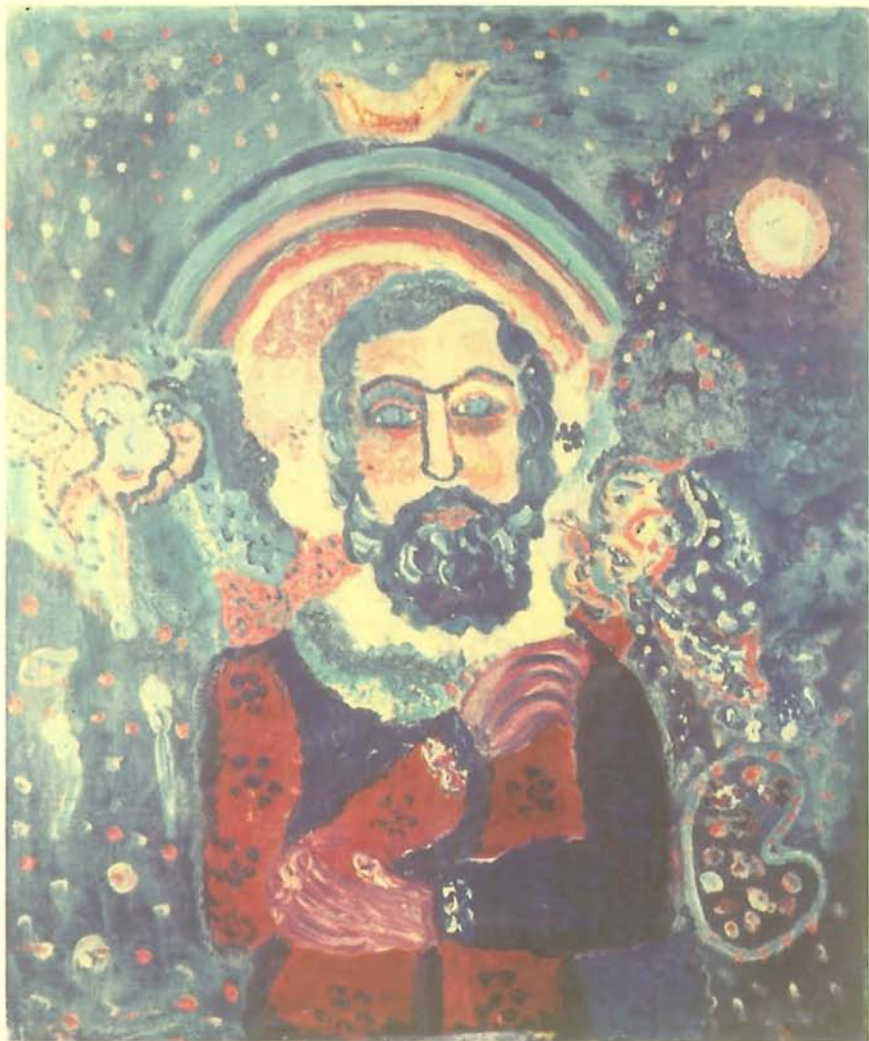
П. И. Леонов
Свадьба. 1991. Собр. О. Дьяконицкой



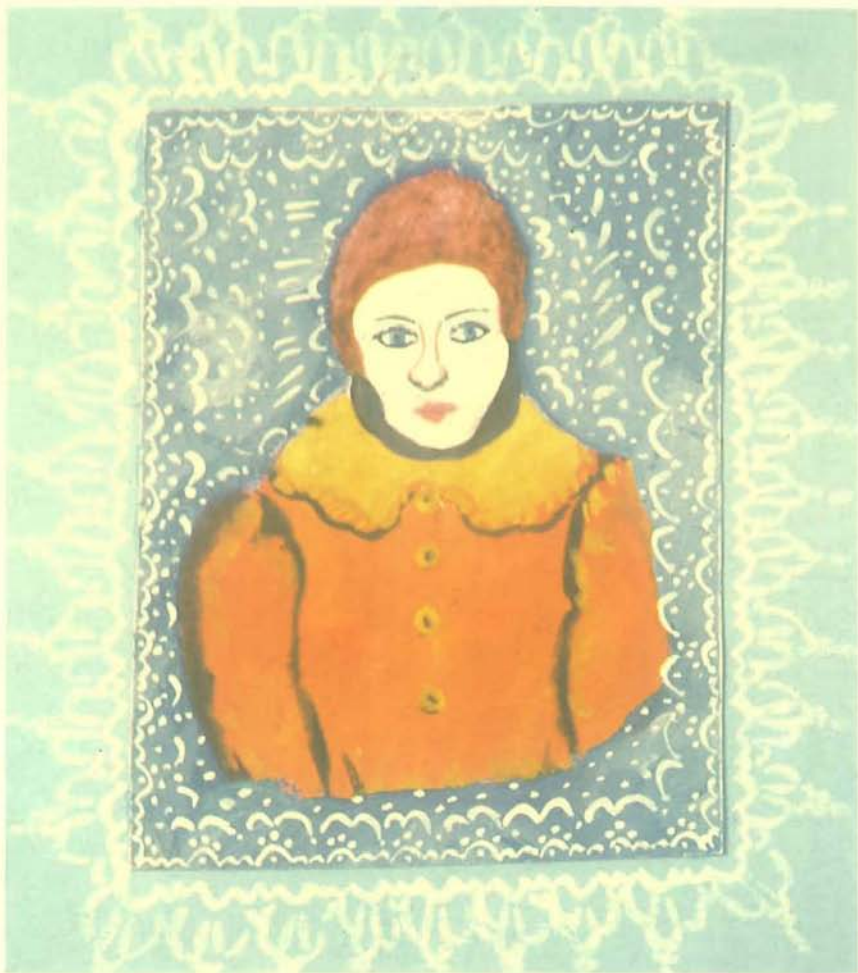
Е.А. Волкова
Золотая рыба. 1997. Собр. галереи «Дар»



*Е.И. Медведева
Пушкин. 1980. Собр. ГРДНТ*



Е.И. Медведева
Счастливый день художника. 1981. Собр. ГРДНТ



Е.И. Медведева
Автопортрет. 1995. Собр. ГРДНТ



Е.И. Медведева
Хрустальный домик. 1980. Собр. ГРДНТ



Е.И. Медведева

Ледяной городок 1998. Муниципальный музей naive искусства. Москва



Е.И. Медведева

Кот ученый. 1989. Собр. В.В. Цурко. (Представлено Муниц. музеем наивного искусства)



С.И. Базыленко
Кошка мать спасает своего детеныша. 1997. Собр. ГРДНТ



П.П. Соболевский
Портрет друга (Преданность). 1981. Собр. ГРДНТ



*Е. И. Медведева.
Портрет. 1980. Собр. ГРДНТ*



Е.И. Медведева

*Свадьба Пушкина. 1987. Собр. В.В. Мороза. (Представлено Муниц. музеем
наивного искусства).*



Горилла Майкл (США)
Dinosaur.



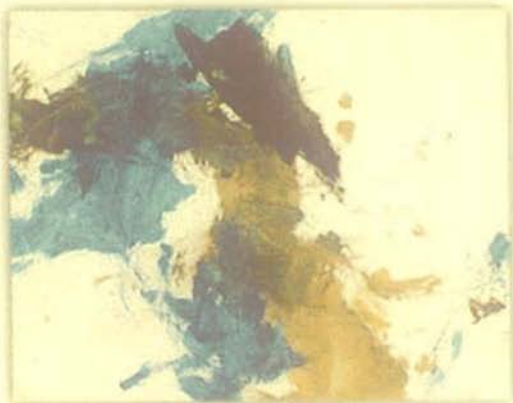
Горилла Майкл (США)
Earthquake



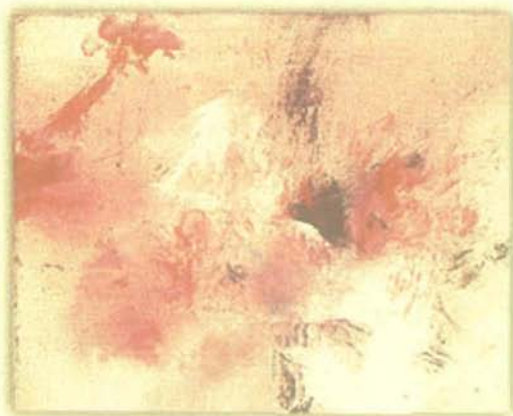
Горилла Майкл (США)
Anger



Горилла Майкл (США).
Tyler



Горилла Майкл (США)
Love



Горилла Майкл (США)
Smile

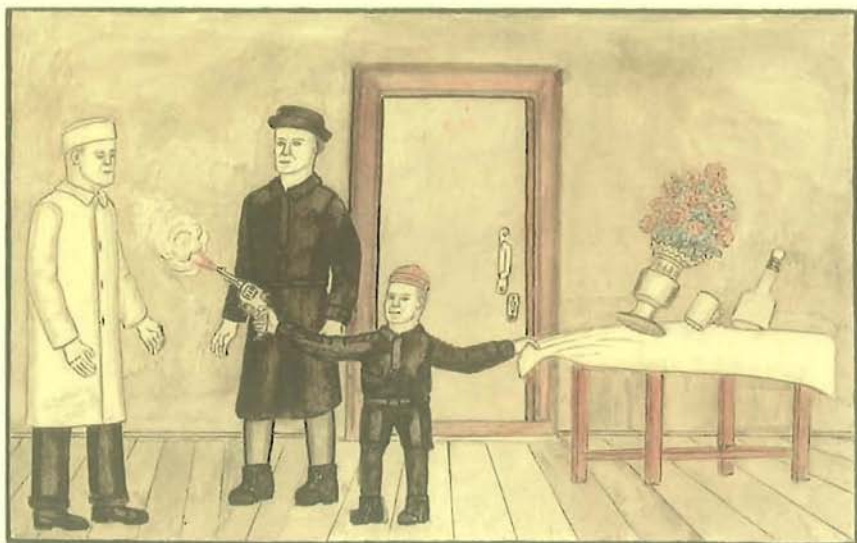


Kamala's Art
Индийская слониха Камала из Канады



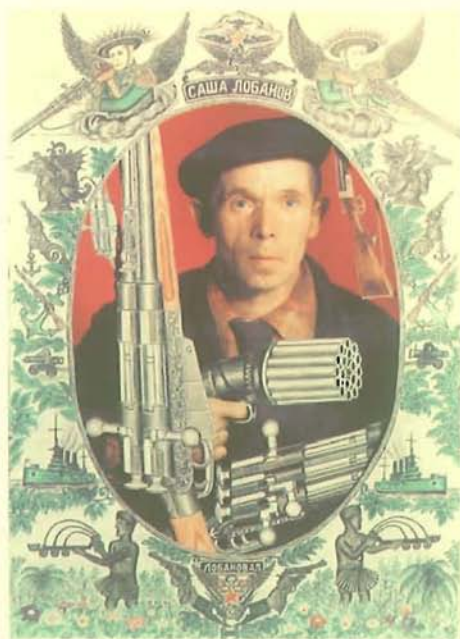
А.П. Лобанов.

И.В. Сталин — фотоаппарат. 1960-е гг. Коллекция «Иные». Ярославль



А.П. Лобанов

Мальчик стреляет во врача. 1950-е гг. Коллекция «Иные». Ярославль



А.П. Лобанов

Фото-автопортрет. 1970-е гг. Коллекция «Иные». Ярославль



С. Сазина
Русалка. 1999. Коллекция общества «Содействие реформе уголовного права»



С. Сазина
Львы. 1999. Коллекция общества «Содействие реформе уголовного права»



П. П. Леонов
Пасха. 1991. Собр. О. Дьяконовой



Е.А. Волкова

Мир всем! 1984. Собр. В. Волкова