

А. П. Люсьи

Боги и черти нашей наивности: культурологический дуэт для «мира впервые»

Аннотация: в статье рассмотрено взаимодействие двух взглядов на наив и близкий ему по смыслу примитив в культуре и искусстве, в оригинальном преломлении представленное в книге А. Н. Рылёвой и О. Д. Балдиной «Два взгляда на наивное искусство». Продемонстрированный в книге двойной взгляд охарактеризован как исчерпывающая на сегодняшний день картин спонтанных метаморфоз и понимания их сути. Отмечены дискуссионные места концепции.

Ключевые слова: культурология, наивное искусство, примитив, авангард, символизм, интерпретация, культура, цивилизация, социальность, спонтанность.

К размышлениям на обозначенную в названии статьи тему нас подтолкнула вышедшая в 2011 г. книга А. Н. Рылёвой и О. Д. Балдиной «Два взгляда на наивное искусство»¹. Состояние наивности — словно беззаботное пребывание в небесном раю. Самоощущение примитива — точка равновесия (в частности, эстетического) уже в земной, подразумевающей заботу и труд, жизни. Взгляд ангела (ребенка) — и взгляд работника (при том что дети кое-где тоже работают). Культура и цивилизация в маргинальной своей составляющей. Такие выводы сделал я по прочтении этой неординарной по самому своему замыслу книги.

Книга представляет собой, как это и обещано в ее названии, взаимодействие двух взглядов на наив и близкий ему по смыслу примитив в культуре и искусстве. При этом первый из авторов больше тяготеет к наиву (N-сознанию, в терминологии А. Н. Рылевой), второй — к примитиву, что и создает своеобразный исполнительский дуэт общей культурологической полифонии.

А. Н. Рылёва, переработав огромный пласт интерпретационно-исследовательской мысли от Ф. Шиллера до В. С. Библера («мир впервые») и В. Л. Рабиновича (Седьмой день культуры), показывает, что мифологизирующая, наглядно опредмечивающая разработка образов Рая в христианской литературной, иконографической и фольклорной традиции идет по трем линиям: Рай как сад; Рай как город; Рай как небеса. «Для каждой линии исходной точкой служат библейские или околобиблейские тексты: для первой — ветхозаветное описание Эдема (Быт. 2, 8–3, 24); для второй — новозаветное описание Небесного Иерусалима (Апок. 21, 2–22, 5); для третьей — апокрифические описания надстроенных один над другим и населенных ангелами небесных ярусов (начиная с «Книг Еноха Праведного»). Каждая линия имеет свое отношение

к человеческой истории: Эдем — невинное начало пути человечества; Небесный Иерусалим — эсхатологический конец этого пути». Трудно определить местоположение рая, но отчетливо прослеживается, что рай — это «состояние счастья», «видение, дарующее блаженство», «вхождение в радость».

Наивность не осознает себя как наивность. Однако, по мнению Рылёвой, в XXI в. осуществляется переход к деятельности как к иной логике мышления. В объеме одного сознания смещаются многие ранее несводимые смыслы бытия и культуры (западной, античной, восточной, средневековой, нововременной и др.). Это подтверждает идею В. С. Библера, что феноменология мысли каждого человека кануна XXI в. заключается в том, что мышление гносеологическое трансдуцирует в диалогическое, даже если это диалог с самим собой. Как писал И. Кант, «мыслить значит *говорить* с самим собой... значит внутренне (через репродуктивное воображение) *слышать* себя самого».

Элемент наивности — катализатор внутреннего диалога. Подтверждение этому А. Н. Рылёва находит у Л. С. Выготского: «Подлинное свое бытие язык обнаруживает лишь в диалоге... Слово умирает во внутренней речи, рождая мысль». Формирование внутренней речи — феномен интериоризации социальных отношений и связей, стихия внутренней (превращенной во внутреннее определение) социальности человека. Открытия Выготского позволяют Рылёвой определить основные особенности внутренней речи, прежде всего — особый синтаксис, сокращенный, сгущенный, свернутый, сливающий подлежащее со сказуемым; подлежащее (в логическом плане — логический субъект) не отмирает, но подразумевается, лежит в наиболее глубоком отсеке внутренней речи. В этом отсеке «существование» и «действие» тождественны. Такой синтаксис необходимо выражает обращение к очень хорошо знакомому человеку (при том, что кого мы знаем короче, чем самого себя?). Понимание догад-

¹ Рылёва А. Н., Балдина О. Д. Два взгляда на наивное искусство / Науч. ред. Е. А. Воронцова. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2011.

кой и высказывание намеком играют решающую роль во внутривербальном обмене («подлинное свое бытие язык обнаруживает лишь в диалоге»).

Эпохе «восстания масс» соответствует время Великой инверсии, в ходе которой произошло, как полагает автор, «самое главное: через призму искусства в искусство входил, сначала робко, а затем уверенней, просто человек. Не Провидец, не Художник, стоящий в вершине треугольника, не Гений... А просто. Вошел незаметно, но дал великий урок понимания: не кто-то парящий в облаках может быть творцом, а каждый. Было бы желание».

Еще один важный признак наивного сознания — слитность, наивысшее выражение которой — рисунок и текст, взятые одновременно и во взаимодействии друг с другом. Не просто текст, объясняющий рисунок, но — дополняющий его. Единственный способ сообщения между тем и другим в таком случае — метафора. Н-сознание метафорично и, следовательно, отнюдь не примитивно в простоте своей. Оно связано с таким психологическим явлением, как интуиция. Не зря послесловие к части книги, написанной А. Н. Рылёвой, написано В. П. Рудневым, от философии текста перешедшим к обоснованию философии психиатрии.

Следующий ход в классификации наивного Рылёва делает на широком поле двухмерного изображения, с различением рисунков, сделанных с целью — и без цели. Образцовым наивным художником предстает отнюдь не наивный поэт А. С. Пушкин, оставивший загадочные изображения на полях своих рукописей.

Особое внимание А. Н. Рылёва уделяет двум композициям, запечатлевшим мечтательного черта с парящим над ним женским обнаженным силуэтом, сидящего у жаровни для поджаривания грешников. На первом рисунке присутствуют два черта. Тот, что слева, сидит на длинной скамье (скамья же с характерной спинкой напоминает знаменитую восстановленную скамью Онегина в Тригорском парке), подперев голову правой рукой, вытянув скрещенные ноги. Поза сидящего черта очень напоминает самого Пушкина. Любопытно, что так же изображен поэт и в виде памятника в Царском Селе: задумчиво сидящий на скамье, поддерживающий голову правой рукой, согнутой в локте. Влюбленный бес — конечно, намек на самого поэта, который, правда, не поджаривает грешников, а просто влюблено мечтает.

Тот черт, что справа, раздувает угли костра. Над огнем висит подвешенный за шею грешник. Над чертями и грешником из легкого облачка вышлывает женский силуэт с длинными развевающимися волосами и характерными округлостями, женская фигурка имеет лишь наполовину четкие очертания

— до пояса, а ниже пояса — дымка. В дымке очертание одного крыла, похожее на лебединое, и рядом с ним — черное пятно, очертания которого в целом напоминают что-то чертовское, торчащее, какие-то лапки...

Второй рисунок изображает сидящего на чем-то вроде решетки черта, ногой опершегося на жаровню, задумчиво поддерживающего голову согнутой в локте рукой. Его хвост в виде буквы S живет своей жизнью. Легкие штрихи слева от композиции напоминают дым от костра и ведут к едва обозначенному женскому силуэту — одним штрихом показан изгиб спины и головка с пышной прической, легкий овал лица без обозначения глаз, носа, рта. Справа от женского силуэта одной уверенной линией обозначен подъем, похожий на подъем горы.

Опять аналогичный сюжет: черт, правда, уже в другой позе — немного изменилось облачко-мечта.

Именно рисунки помогают А. Н. Рылеевой проникнуть в саму пластику творческого мышления поэта: «потом А. С. Пушкин, словно ища пустое место, повернул лист. На том же рисунке, только в нижней части по отношению к основной композиции и перпендикулярно ей, схематично изображены: чертик, держащий за руки женскую фигурку (ведьмочку); похоже, они танцуют. Далее очень схематично мужская фигурка на полусогнутых ногах перед чем-то вроде лестницы и три ведьмы. Ведьмы — так как женские фигурки с развевающимися волосами и платьем явно летят на метлах. В одном случае метла видна четко, в другом понятно, что она подразумевается.

И тут из перевернутой позиции его взгляд упал на основной рисунок. Слегка намеченный женский силуэт представился ухом, штрихи, похожие на дым, — легко намеченными волосами, а дым от костра — наморщенным лбом. Осталось прочертить уверенную линию (ту, что напоминает подъем горы в основном рисунке) среза воротничка, и понятно, что провести ее так уверенно можно именно из перевернутой позиции, а не из первоначальной. Печальный черт оказывается как бы заключенным в силуэте чьей-то головы. Одна картинка словно организуется из другой, причем не специально, а просто потому, что лист был повернут, дальше глаз вдруг обнаружил сходство, а рука дорисовала, выявляя его». Предлагается такая, я бы сказал, *наивософская* формула глубокого в своей спонтанности постижения: «мысль (=рука)».

Лично для меня самым загадочным рисунком Пушкина остается очень точный рисунок Золотых Ворот горы Карадаг, сделанный в октябре 1823 г. близ наброска 46-й строфы первой главы «Евгения Онегина», живописующего охлажденный ум героя и его демонические черты:

Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей;
Кто чувствовал, того тревожит
Призрак невозвратимых дней...

Чуть ниже черной скалы-арки — мрачная фигура беса во тьме, вокруг которого пляшут мелкие бесенята и несется на помеле ведьма. Колыбель Онегина-демона — ворота в Аид, которые в представлении древних греков находились именно здесь. Карадагские демоны присутствуют в пушкинском «дантовском» диптихе «И дале мы пошли — и страх обнял меня» (1832):

Тогда я демонов увидел черный рой,
Подобный издали ватаге муравьиной —
И бесы тешились проклятою игрой:

До свода адского касалась вершиной
Гора стеклянная, как Арарат, остра —
И разлегалась над темною равниной.

И бесы, раскалив как жар чутун ядра,
Пустили вниз его смердящими когтями;
Ядро запрыгало — и гладкая гора,

Звеня, растрескалась колючими звездами.
Тогда других чертей нетерпеливый рой
За жертвой кинулся с ужасными словами.

Здесь не только пушкинская память о Карадаге, увековеченная на полях «Евгения Онегина», но и предчувствие волошинского образа Карадага как разбитого стеклянного Арарата: «Как взорванный готический собор...»².

Исследовательская мысль А. Рылёвой движется параллельно — с несколько иной целью. Повешенный над костром грешник стал для нее первой «зацепкой» для установления его связи с оформлением последней страницы обложки 2-го издания сборника футуристов А. Крученых и В. Хлебникова «Игры в аду» (1914). Если же по *наитию* повернуть этот рисунок, но не просто повернуть, как это сделал Пушкин, ища свободное место, а принципиально на 180°, тогда толстые черные руки чертей вдруг оказываются основой лица или даже — Лица, который в перевернутом виде оказывается в верхнем правом углу ограниченного поля рисунка, на линии, которая в перевернутой позиции обозначала линию плеч черта. В очертаниях прочитывается: КМ8 (т. е. Казимир Малевич, создавший эту обложку, предстает глазом бога). «Очевидно, что поворот рисунка Пушкиным осуществлен случайно, спонтанно, а здесь это — художественный

прием. Намек на прием — последняя сторона обложки. Там изображен повешенный черт, необычайно напоминающий повешенного грешника в аду у Пушкина. Вообще очевидно, что пушкинские рисунки и рисунок обложки к «Игре в аду» принципиально связаны — связаны темой (любовь в аду), приемами рисунка. Футуристы словно повторяют пушкинскую спонтанность, намекают на нее, кладя ее в основу своего художественного принципа».

Так взаимодействуют спонтанность, непосредственность и художественный принцип, основанный на переворачивании, оборачивании одного другим, следствием чего оказывается игра смыслов: случайная, наивная — у Пушкина, принципиально положенная в основу художественного образа — у Малевича. Причем так представленная при этом, что узнать может только тот, кто тоже увидел, заметил, понял всю прелесть игры. А для непосвященных — игра отрицания: пресловутое «сбросим с корабля современности»...

А. Рылёва показывает, как авангард сознательно, но наивно использует наивность искусства примитива, в частности народный лубок. Вот литография Пономарева «Вылетел в трубу» (1878). Через взаимодействие текста и изображения ситуация представлена такой, какая она есть, в своем экстраординарном, не бытовом характере. Разворачивание содержащейся в сопроводительном тексте метафоры в изображение создает игровой момент, небывальщину. «Изображение дает возможность дополнительного толкования. Оно не только определяет фон события (дом, сад, тротуар, забор) и указывает на социальный аспект (модно, даже щегольски одеты), но и допускает фантастическое толкование: синий дым, вылет из трубы (намек на сказку, магию). Метафора — один из основных инструментов симультанной связи, механизм реструктуризации последовательного в одно-временное. Ее визуализация как бы подчеркивает тенденцию к опространствлению одного (или нескольких) интервалов лубочного времени. Изображенная метафора — это изобразительная полнота, доходящая до абсурда, точка «вылета» (входа, перехода), которая обозначает существование иррационального зерна (перевертыш в мир иной, может быть магической, реальности, на которую намекает синий дым и летящий через трубу мужик) во вполне поддающемся рациональному толкованию тексте. И, очевидно, именно в ней скрыта прекрасная тайна игры с третьим».

Так раскрывается поле абсолютной полноты и ясности. По отдельности текст и картинка дают лишь часть этой ясности. Но эта абсолютная полнота приводит к прорыву в тонком месте (метафоре) и переводит нас в иную реальность быстро и не-

² Лусый А. П. Наследие Крыма: геософия, текстуальность, идентичность. М., 2007. С. 154.

посредственно (как это напоминает виртуальную реальность гипертекста!). Метафора «вылетел в трубу» генерирует принцип организации текста, являясь средоточием симультанности (одновременности присутствия в как минимум в двух мирах). Принципиально, что метафора — способ трансформации последовательного текста в инновационную изобразительную конструкцию. Признаки всего этого в лубке: отделенные друг от друга события (клейма) делают его избыточно полным; линия, разделяющая клейма в лубке, предполагает существование всего остального; способ это соединить — метафора (вспоминается теория киномонтажа).

Можно вспомнить пьесы А. Н. Островского или социалистическую публицистику, но А. Рылёвой достаточно для подтверждения своих мыслей П. Флоренского, считавшего, что житейское сознание большинства распадается на отдельные куски, преемствующие друг другу лишь по смежности, но не выводящиеся из целостного времени всей биографии как развертывающей внутреннее многообразие и ритм личности. Фрагментированное же сознание пребывает в некоем гипноидном, полусонном состоянии. Жизнь сознания представляется в виде отдельных фрагментов, обладающих внутренней целостностью, связанных, но имеющих самостоятельное значение.

«Фрагментарность текста — один из важнейших признаков наивного видения как типа мирозерцания, основанного на пластическом видении объективных вещей природы без разъединяющей творческий субъект и предметный мир рефлексии. Это приводит к милому за простоту художественному результату: простодушно увидел — простодушно сделал, как вижу (слышу), так пишу. Наивный — невинный — не видящий лишнего (по каким-то причинам пропускающий звенья в цепи восприятия). Акты видения и делания становятся единым актом вижу (слышу, осязаю) — делаю. В этом смысле объект—субъект—результат делания слиты, нераздельны. Лубок добавляет еще одного субъекта, втянутого в поле наивного влияния: субъект—объект—субъект. Лубок в таком случае — результат деятельности N-сознания».

Можно сказать, что А. Рылеева постигает наив собственным наивом — с помощью извлеченного из подсознания читательского наива, которому она предлагает: «Давайте пофантазируем...», — хотя какие тут фантазии...

Во второй части книги (Взгляд второй) О. Д. Балдина дает свою, искусствоведческую, интерпретацию «наития стихии», пользуясь оценкой Пушкина М. Цветаевой, — в измерении глокализации.

«Сегодня мы уже можем утверждать: наивность творчества художников, которые рисуют, как уме-

ют, определяется не отсутствием навыков грамотного рисования, а своеобразием содержания и выразительных средств их работ, что обусловлено характером их мировосприятия». Наив и примитив автор связывает прежде всего с провинциальным искусством, которое она отказывается рассматривать как ухудшенный вариант столичного. Провинциальное искусство обрело свой неповторимый стиль, который формировался под влиянием городских и фольклорных традиций. В провинции зародились не имевшие аналогов в столичном искусстве художественные явления. В качестве примера приводятся пермские заводские пейзажи первой половины XIX в., которые стали прообразами будущих «прошпектов», и заводская графика Прикамья начала XVIII в., служившая своего рода технической документацией при строительстве городов-заводов. Оригинальную художественную ценность представляет искусство провинциальных иконописцев, сохранившее связи с допетровской художественной традицией, со средневековой системой представлений о мироздании.

В последние десятилетия XX в. искусствоведы раскрыли своеобразие провинциальной портретной живописи, которая позволяет вести речь о «новой национальной культурной территории». О. Балдина разделяет мнение, что портрет занимал особое место в жанровой структуре примитива, отмечает его связь с портретом-парсуной, а через парсуну — с иконописными образами. Ценность этих открытий определяется еще и тем, что они позволили определить, обозначить или дополнить характеристики местных школ и центров живописного портрета, которые давались ранее.

Известно много портретов (подписных и анонимных), которые с полным основанием относят к примитиву. Среди авторов встречаются представители всех сословий: выходцы из купеческих семей, ремесленники, крепостные художники, дворяне-дилетанты (очень плодовитые). В XVIII в. принимались специальные императорские указы: дабы священные изображения «не стояли в комнатах или при входе в дом — чтобы не было обычая, приходя в дом, сначала кланяться святому, а потом хозяину». Указы также предписывали: «Худым мастерством тех высоких портретов отнюдь нигде не делали и не писали под опасением, ежели кем неискусно те портреты деланы будут, наижесточайшего истязания без всякой пощады». Касалось это изображений особ императорского дома, в остальных случаях любители могли рисовать кого угодно. С аналогичным указом нам доведется встретиться, как это ни странно, уже в наше время: запрет будет касаться дилетантских изображений вождей и членов правительства. Купеческие же

портреты писались в основном по образцам. Создавали их живописцы — выходцы из городской ремесленно-художественной среды, обслуживавшие купечество и мещанство.

Признание примитива в России отнесено О. Балдиной к началу XX в., и связано это было с поисками русского авангарда. Представители складывавшегося нового направления признали примитив не только искусством, но и эстетическим явлением, порой превосходящим профессиональную культуру. Среди первооткрывателей этого художественного феномена — известные художники А. Бенуа и Д. Бурлюк, а также тогда еще студент Академии художеств М. В. Ле Дантю. Бурлюк увлекался рисованными вывесками, которые сравнивал с народной поэзией.

В это же время художники «Бубнового валета» организовали выставку одной картины — знаменитой «Музы, вдохновляющей поэта» А. Руссо. Художник М. Ф. Ларионов, как и организаторы выставок тех лет, весь материал экспозиции относил к лубку, т. е. к примитиву. Приводятся его высказывания по этому поводу: «Лубок, написанный на подносах, на табакерках, на стекле, на дереве, на изразцах, жести, набойка, трафарет, тиснение по коже, лубочные киоты из латуни, бисера, стекла, шитья, печатные пряники, запеченное тесто... Резьба по дереву... Различное плетение, кружево и т. д. Все это лубок в широком смысле этого слова, и все это великое искусство». В наше время многое

из того, что Ларионов определил как лубок, стали относить к аутентичному фольклору, художественным ремеслам, народному искусству и примитиву.

В отличие от А. Рылёвой, представившей в итоговой части своих размышлений личный концептуальный музей наива, О. Балдина приглашает читателя в демонстрационный зал современных представителей живописного примитива, уделяя особое внимание живописи Ю. Петкевича (к сожалению, не уделено внимание ее взаимосвязи с прозаическим творчеством этого автора). Что же касается другого олицетворения современного примитива — Любарского, о нем идет речь в тексте, но ни одной репродукции не представлено.

В книге присутствуют и спорные концептуальные положения. «Традиционно принято разграничение: “Запад — культура средиземноморского региона, антично-христианский мир, Восток — культура буддийско-даосско-конфуцианского мира”». Традиционно несколько схематично представленный Запад изобретал Восток в первую очередь как мусульманский, а потом уже — дальше. Но для избранного авторами предмета исследования (оговорившего, что в Китае и Японии никаких особых наива и примитива нет, поскольку все там — наив и примитив высшей пробы), это — частность.

В целом продемонстрированный в книге двойной взгляд дает исчерпывающую на сегодняшний день картину спонтанных метаморфоз и понимания их сути — впервые так впервые...

Список литературы:

1. Рылёва А. Н., Балдина О. Д. Два взгляда на наивное искусство. СПб., 2011;
2. Люсый А. П. Наследие Крыма: геософия, текстуальность, идентичность. М., 2007.

Bibliography:

1. Ryleva A.N., Baldina O.D. Dva vzglyada na naivnoe iskusstvo. SPb., 2011;
2. Lyusyy A.P. Nasledie Kryma: geosofiya, tekstual'nost'. identichnost'. M., 2007.