

Âëàäè ì èð

СБОРНИК СТАТЕЙ



Москва
2005

содержание

«Троица» Андрея Рублёва	3
Демидург эстетической революции . . .	29
Непонятый Малевич	45
Вадим Сидур	65
Раушенберг	75
Станьте как дети	83

**«Троица»
Андрея Рублёва**



Высшее призвание Живописи — это самозабвенное, благоговейное, до слёз благодарное Изображение Божественной Гармонии. Высшее достижение этого искусства — это правдивое запечатление красками Образа Самого Божества. Русская Икона, и особенно «Троица» Рублёва, — лучший тому пример. Всё творчество бессмертного художника есть глубоко прочувствованная, исключаящая всякую схоластику и субъективистские настроения, наполненная живым обаянием диалектика в красках.

Общечеловеческое искусство развивается в двух основных направлениях: по линии завоевания субъективных свобод, столь необходимых для формирования Метаисторического Искусства, и по линии приобретения Истинной Творческой Свободы, путь к Которой лежит через абсолютную тесноту для субъекта, через Канон (Закон). Этим путём идёт древнерусская иконопись, полагающая в своё основание Слово Божие, Которого она строго придерживается, не уклоняясь от него по своему произволу на манер художников Запада. Правда, иконописцы не всегда следовали Духу Канона, который превращался в косную догму. «Троица» же Рублёва не есть следование букве Писания, не есть его иллюстрация, но является Подлинной Творческой Свободой художника.

Известно, что существуют космологическое, телеологическое, онтологическое доказательства бытия Божьего, но к тому следует добавить эстетическое доказательство, каковым является «Троица». Эта Чудотворная Икона есть красочное свидетельство Вечносущей Красоты, художественное воплощение Живого Божества и одновременно «столпа и утверждения Истины» — Святого Собора. Это — Божественный гимн Любви и Братства, это — согласие, ясность, цельность, сострадание, милосердие,

смиренномудрие, единомыслие (1Пет 3:8), сознание важности и священности Союза, единожитие (Ин 17:11), долготерпение, примирение Жертвой, простота, сокровенная сосредоточенность, устремление внутреннего взора в Вечность, органическое единство Чувства и Ума, душевная чистота, ласка, кротость, общая грация склонностей, величие во взаимной покорности — всё то, чем наделена высшая Общность.

Троица Рублёва — беспримерное решение проблемы Живописания в плане исчерпания темы в одном произведении, тем более, что здесь самая неисчерпаемая тема. Поражает и то, что достигается это предельно скухими средствами. В Живоначальной «Троице» принципиально невозможно, говоря древнерусским языком, лихновение¹, т.к. оно отождествлялось с происками дьявола. Пространность Софийного повествования осуществляется не за счёт аксессуарного многословия, а посредством совмещения в живописи архитектурных, скульптурных, музыкальных, поэтических библейских и философских закономерностей.

В Божественной Философии основополагающий момент — это мыслить Трансцендентное как Чистые Законы Разума, в Божественном Живописании — это созерцать Его, т.е. прозревать Живую Плоть Логоса. И Рублёв живописует открывшийся ему Мир Небожителей.

Искусствоведы от «мира сего» строят теории о «сущем и должном», т.е. о «жизнеподобном и условном», подразумевая под сущим и жизнеподобным **действительность**, а под должным и условным — изображаемое художником. С позиций Иномира, Божественной **Действительности** обнаруживается триадичность, которая, если пользоваться теми же категориями, выглядит следующим образом: сущее — должное — Сущее, или: подобное — условное — Преподобное. Рублёв изображает не долженствующее быть, а Высшую Реальность.

¹ Излишество, преступление (лихновыць — дьявол. Лихновица — избыток, распутство).

Поскольку Божественная Жизнь есть нечто противоположное, оборотное, по отношению к «миру сему», достигаемое скачком, Она изображается не в прямой перспективе, являющейся продолжением посюсторонней действительности, а в обратной, которая на бессмертной Иконе снова опрокидывается скачком в прямую перспективу второго плана, постепенность перехода к которому скрыта завесой, сотканной из ангельских крыльев. Чудодейственным является то, что, несмотря на преткновенную природу обратной перспективы, Икона непосредственно, без всякого предварительного эстетического опыта, впускает в Себя созерцающего Её.

Картина, являющаяся кадром бытия, нуждается в раме, иконопись, изображающая неограниченное Паки-Бытие, не имеет в ней нужды. В иконописи большое значение придаётся бесконечности пространства, и таковая достигается посредством обратной перспективы, т.к. в одноглазой прямой перспективе можно передавать только конечный мир, падающий в точку. Но несмотря на важность проблемы пространства, главным в иконописи является Образ, Которому пространство всецело подчиняется. В прямой (технократической) перспективе изображаемые предметы — моменты пространства, подчиняющиеся диктату его модуляции. Прямая перспектива — окно в «этот» мир, прорыв в его же пределах. Строгое следование ей мешает композиционной фантазии, искажает художественный замысел случайностями ракурсов, а связанный с ней вообще натуралистический подход преследует художника световыми случайностями, и, таким образом, обусловленность оказывается выше Безусловного.

Задача Живописи состоит не в том, чтобы была оптическая правильность, а в том, чтобы правильно отразить Идею.

Древнерусская живопись имеет кажущуюся эклектичность. Это — синкретизм, а лучше сказать первоначальный универсализм. Здесь, помимо обратной перспективы, есть элементы всех остальных перспектив: египетской, параллельной,

прямой, супрематической (нулевой), возвратной, глобально-сферической.

Никакая отдельная перспектива не может следовать себе без вынужденных отклонений. И русская иконопись без принуждения, добровольно идёт им навстречу, что становится художественно оправданным. Свободное использование всех перспектив, различных чертёжных методов, как-то: повороты плоскостей проекций, сечения (разрезы), развёртки, а также смелые решения проблемы «незаслонения» — всё это усиливает выразительность, обогащает информативность, создаёт символические, сказочно красивые композиции. Иконописцы в плане пространственных решений возвращаются к детскому ненатурному рисунку на Новом Основании. Но они становятся детьми, а не остаются ими, как полагают некоторые «знатоки».

Учёный Запад, преданный математизму и натурализму, отделял потусторонний мир от посюстороннего облаками и пытался втащить наивный «реализм» туда, где он был неуместен.

Русские иконописцы — «преславные мудрецы, философы зело хитрые» — строили такие логические системы композиций, которые предвосхитили изоморфную геометрию четырёхмерного пространства. Среди них виднейшее место занимает творчество Рублёва, вершиной которого является его Вещая Троица.

«Троица» — и композиционная картина, и портрет, и пейзаж, и интерьер, и натюрморт (подлинно мёртвая природа в жертвенной чаше), и весь Универсум, и внежанровая живопись — Икона. Это и символическое, и классическое, и романтическое, и модернистическое в своих истоках, и Реалистическое Искусство. Это — ФилоСофия Жизни, рождённая из Себя, без признаков человеческой отсебятины, сочинительства. Имея своим Основанием Божеское Естество, а не земную натуру, «Троица» абсолютно пленит того, кто явил смирение перед Ней и долготерпение в постижении Её.

ДУХ есть Третье, в Единстве полярных сторон, каковыми являются:

ОТЕЦ	и	СЫН
Небесное	и	Земное,
Жизнь	и	Смерть,
Величие	и	Простота,
Нездешнее	и	Обыденное,
Божье	и	Человеческое,
Предвечное	и	Переходное,
Воскресение	и	Жертва,
Логическое	и	Историческое,
Покой	и	Движение,
Достоинство	и	Умаление (склонение),
Идеальное	и	Реальное,
Горняя Благодать	и	Печаль.

В этой русской эсхатологии = оптимистическом апокалипсисе одна сторона (первая) более другой (Ин 14:28), как того требует Божественная Диалектика.

Живопись до Рублёва обнаруживала односторонность. Фигуры были либо скованны, либо порывисты. У Рублёва — движущийся покой и упокоенное движение. У Феофана Грека Бог далёк от человека, непостижим, созданные им образы суровы. У Рублёва Бог близок человеку, открывает ему Свои сокровенные глубины (1Кор 2:10) и является воплощением милосердия. Феофан обращён больше к первому, эмоциональному впечатлению, сразу захватывает зрителя, обнаруживая этим глубокое чувство народности, Рублёв же, сверх того, обращён к мыслящему Духу. У Феофановых святых — непокой, передаётся ситуация конфликта, отсутствует умиротворённость, впечатление от его работ нестабильно, молниеносно. Если Феофан — взрыв, то Рублёв — сдержанный взрыв, управляемая реакция; если первый обжигает, второй согревает; если у побеждённого учителя — ставшее без становления или момент становления, то у победителя-ученика — Ставшее с космически длительным становлением.

Творчество Рублёва в целом и древнерусская живопись раскрываются во всей полноте посредством «Троицы», являющейся их ключом и камертоном. Но чтобы понять «Троицу» до конца, необходимо познакомиться со всем творчеством художника.

Бог у Рублёва человечен, а человек несёт в себе Божественный мир («Воскрешение Лазаря»). Коллизии, которыми отличается живопись до Рублёва, сняты в работах великого мастера, ибо главным для него является гармонизация целого. Рублёв гениально решает задачу изображения Всеобщего, Соборного Лица, к чему всегда стремилась подлинная русская культура.

Европейская живопись — это не только слащаво-ангельское умиление, есть и глубокие переживания, но они не составляют столь высоких философско-обобщённых чувств и раздумий, не доходят до такого согласованного эмоционально-интеллектуального аккорда, как в творчестве русского художника. У него содержание совершенно не связано с тривиально-чувственным изображением, свободно от него как от «этого» непосредственного бытия, которое преодолено и рефлексировано в Духовное Единство.

Глубоко разделяя Дух и материю, святой иконописец не акцентирует внимание на этом, ибо для него главное не конфликт, а гармоническое, позитивное Единство противоположностей, просветлённая изнутри Материя, Новая Природа, Светлое Тело. До Рублёва простые люди изображались испуганными, принижёнными Рублёв же поднимает человека из праха земного.

В античной философии считали, что мера есть божество и, в то же время, что человек есть мера всех вещей. Таким образом, Мера есть Третье — Гармония обоих. Рублёв — певец Гармонии и Меры; у него Бог соразмерен человеку, а человек — Богу. Бог не пугает, как у Феофана Грека и Даниила Чёрного, но благостен и кроток. У Феофана Бог грозен, «косит» на человека, отчуждён от него, у Рублёва Он — Друг, Близкий и Родной.

Само Авторство «Троицы» — это совпадение человеческого и Божественного, когда гений художника есть лучезарное проявление Духа Истины, Божественная Диалектика, которая может быть выражена в понятиях и которая дождалась в конце времён своего категориального выражения.

Величественность, монументальность замысла «Троицы», Её субстанциальная значимость требовали избегать банального натурализма. И автор предан идее выразить наибольшее через наименьшее. Он снимает в чистом колорите светотеневую пластику форм, эту посюстороннюю серость, которая является переходной в триаде: рисунок — светотень — колорит. Рисунок, к которому на новом уровне происходит возвращение в этой триаде, будучи также снятым в колорите, сохраняет сказочную выразительность контуров, приобретает чистое музыкально-поэтическое звучание. Для Рублёва становятся излишними не только переходные оттенки, которым столь предана западная живопись, но и Феофановы блики-«движки», т.к. они «облачают» свечение Самой Плоти Небожителей, акцентируют внимание на облачении. Очевидно, что художник ревностно придерживается слов Писания: «Бог есть свет, и нет в Нём никакой тьмы» (Ин 1:5).

Платон искал «тайную мелодию в зримом мире», Рублёв изобразил её, и это оказалось молитвенное и трепетное состояние души. Сокровенное стало откровением, в форме представления зазвучало категориальное содержание, воплотилась Красота Божественной Мысли. В «Троице» ничего нельзя сдвинуть. Все художнические приёмы и тончайшая нюансировка, которые являются незаметными и число которых столь велико, играют огромную роль. Рифмические повторы линий и продолжение каждой линии в другой создают напевную поэтику. Металло- и кристаллоподобные одежды подчёркивают крепость фигур и одновременно нежность их тел. Большие шапки волос поддерживают равновесие общих масс и ставят акцент на Главном в человеке — голове. Но чтобы головы не стали тяжёлыми, волосы изображены шелковистыми и клубящимися.

Кроме того, тяжесть голов скрадывается нимбами, радужные оболочки которых ассоциируются с пламенем светочей. Кругом присутствует так называемая линия красоты. Это — серповидная линия, совпадающая с контуром ладони и похожая на греческую ζ , которая является менее симметричной и поэтому более живой, чем латинская S-образная. Средняя фигура равночестной Троицы укрупнена с целью удержания её на первом плане. Нимб над ней уменьшен для сохранения меры в её общей массе, чему служит также белый (лёгкий) цвет стола, которым она подрезана. Клав разделяет руку и грудь, разрушая впечатление плоскостности тёмновишнёвого пятна, масштабность которого поддерживает композицию и указывает на мощь десницы Господней. Очень важно, что впечатление мощи достигается не за счёт мышечной анатомии. Ритмическое повторение чаши, образованное внутренними контурами крайних фигур, имеющее острое основание, а также наличие ромбичности в композиции усиливают впечатление лёгкости фигур. Но чтобы не нарушать общую устойчивость, чтобы фигуры не соскальзывали, композиционный ромб стабилизируется свисающими по краям гиматиями, заострённость которых не грозит им стать тяжеловесными. Клочки неба, принесённые Ангелами под крыльями, подчёркивают воздушность последних. Тела Ангелов развёрнуты вокруг оси, что наделяет Их живым движением при кажущейся неподвижности. Краски, которыми написан драгоценный Образ, сами по себе напоминают драгоценные камни и благородные металлы.

Во всех работах Рублёва большое значение придаётся Принципу Народности, Общинности. Вожди Народа составляют с Ним одно (фигура Петра во «Втором страшном Христовом пришествии»). Божественная Природа, Народ, Общинность, Монолитность — главное действующее Лицо в творчестве Рублёва. Художник красноречиво побуждает осмыслить назначение человека, которое состоит в том, чтобы освободиться от мирских уз и проникнуться радостным Мироощущением, возникающим в причастности Телу Христову.

Историческая религия живёт только на различии между Богом и человеком. Религия Живого Логоса (СофиоЛогическая Религия), которую исповедует мастер кисти, зиждется на их Единстве, и его исповедь, являющаяся одновременно молчаливой и красноречивой, бесконечно близка любому простолюдину и предельно глубока для философского осмысления. Переживания художника выражены лучезарным языком, наделённым непосредственной (обращённой к сердцу) и опосредствованной (обращённой к уму) силой воздействия.

В «Троице» открывается Истинный, Андрогинный Образ Божества, Который не сводится ни к мужскому, ни к женскому полу (Гал 3:28), и соответственно, исключается властный бог Эрот, присутствующий в каждой перстной клетке человеческого существа. Что касается лучших образцов западной живописи, изображающей лики святых, то они не свободны от приземляющих сексуальных завлекалок. «Троица» — это и женская мягкость и мужская твёрдость, отрешённость посошников и воинская решимость копьеносцев, и как Живая Истина, это — простота и неисчерпаемость. Ювелирность и монументальность художественной лексики передаёт в ПРЕДЕЛЬНО сжатой форме БЕСПРЕДЕЛЬНОЕ содержание, раскрывающее Бога и человека.

В «Троице» нет утомительного обилия средств достижения Цели, Она Само Отдохновение; в Ней нет и намёка на художнические искания Истины, Она — Сама Истина. Красота как улада Духовного взора является здесь чисто эстетической и морально-нравственной (религиозно-философской). Внутреннему оку предстаёт Высшая Непосредственность, т.е. взаимопроникновение детской открытости и житейской опытности, нежности и строгости.

Настоящий иконописец, каковым является художник-инок, это обязательно Бого-видец и реалист, ибо Живой Образ Божий, воплощаемый художником в красках, прозревается им во Внутреннем Человеке. Но в пред-Истории Внутренний Человек

для иконописца остаётся на внутреннем уровне и овнешняется им в виде иконного Образа, не взятого с натуры. Эпоха второго Пришествия открывает богомазу возможность писать с Натуры.

Рублёв сознательно отказывается от натуралистических приёмов Запада, от омирщающей живописи прямой перспективы, от светотеневой моделировки, передающей перстное правдоподобие, для того чтобы изобразить Духовную, просветлённую фаворским светом Плоть. Не отягчённая земной реальностью, эта Плоть принципиально отличается от мясистой и роскошности тел, изображаемых западной живописью («Кающаяся Магдалина», «Сикстинская мадонна»). Главное определение материи — тяжесть, но у Небесного, парящего Тела, Каковое изображает художник-мыслитель, она снята.

Знакомя зрителя с нездешней Красотой, провидец Мировой Гармонии отфильтровывает акцидентальное, максимально избегает посюстороннего. Запад же не избавлен от фотографичности, от перстной правды, и немало уделяет внимания вторичному. Сказочная Красота, подсмотренная Рублёвым в Трансцендентном Море, объективирована им в качестве Горней Правды.

Несмотря на кажущуюся плоскостность «Троицы», фигурам не тесно, и они словно космонавты плавают в какой-то неземной среде, не создавая впечатления фиксации. Плоскостность изображения, напоминающего вазопись, легко переходит в выпуклую и вогнутую поверхность.

«Троица» — квинтэссенция проповеди художника-диалектика о достоинстве человека, о его высшем призвании. В нисшествии Бога до человека, до странника и пришельца на земле заложен фактор восхищения человека до Бога, Огонь Любви к Нему. Огонь порождает Свет, Свет порождает Цвет, но Рублёв увидел и обратную связь, и все три Богодухновенно присутствуют в его Иконе, в цветении Предвечного Образа, погружённого в молитву не устами, а умом, в исихию² «умной молитвы».

² По-греч. — «покой», «тишина».

Неземная тишина. Но как много она повествует! Неземной покой. Но как много «умного делания»!

У Рублёва исихазм гармонически сочетается с рационализмом. Его творчество — это погружение в Размышление, Жизнь Божественного Разума, изобразить Которую можно только исключив всё акцидентальное, второстепенное.

Григорий Палама наставляет: «... приучив ум не отходить на окружающее и не смешиваться с тем, сделать его сильным к сосредоточению на едином». И далее: «... забвение низших, тайное ведение высших ... это и есть истинное делание, восхождение к истинному созерцанию и видению Бога».

«Сикстинская мадонна» — это жизнь как единство души и тела, разделение коих ведёт к смерти. Но слияние Духа и Телесного предполагает абсолютное Его разделение с телесным, и Рублёв осуществляет эту диалектику, т.е. губит жизнь, чтобы обрести её в Новом качестве, в Лоне Духа (Лк 17:33). Сам Христос предаёт негации телесность, чтобы восторжествовала Духовная Плоть.

Проблема монизма и дуализма материи и духа — основных философских категорий — в искусстве преломляется в следующей триаде:

- I. первоначальный монизм языческого искусства
(куда включаются многие работы мастеров Возрождения);
- II. дуализм собственно религиозного характера
(Феофан, Джотто);
- III. Высший, религиозно-философский Монизм, в котором снят дуализм
(Рублёв).

Русская Икона — это не просто произведение искусства, это чудотворение, личная заступница и защитительница родной земли, грозное для врага оружие. Она всегда играла роль единения «во дни торжеств и бед народных». Сколько возле Неё пережито восторгов, благоговейных чувств, сколько целая нация пролила слёз!

На Западе романтическое в искусстве не идёт далее душевности. У Рублёва романтическое делится на душевное (покой) и Духовное (беспокойство о судьбах человечества), т.е. на внутреннее и наивнутреннейшее.

Никоим образом не допустимо отождествление Рублёва и Рафаэля, тем более умышленно-одностороннее, когда Рублёва называют русским Рафаэлем, но почему-то не называют Рафаэля итальянским Рублёвым.

В «Сикстинской мадонне» имеет место единство противоположностей: Мадонна и движется вперёд и не решается идти, она как бы предлагает Дитя, зная Его искупительное предназначение, и инстинктивно придерживает Его. Но гармония Божественного и человеческого, небесного и земного здесь остаётся на человеческом, земном уровне. Богоматерь, сама по себе, по-земному весома и достигает некоторой лёгкости за счёт проваливания других фигур, тогда как русский мастер достигает невесомости в самом теле Бога.

У Рублёва, как и у Рафаэля, в композиционном построении присутствуют круг, крест, треугольник, пирамида. Сверх того у иконописца есть восьмигранник, трапеция и волна, но у него все эти фигуры ненавязчивы, не математичны, как у итальянского художника, в них не чувствуется циркуля, линейки или лекала.

«Троица» являет Собой единство исихастического ригоризма и непринуждённого собеседования, скита и общежительства. Это соответствует Истинному Устройству: каждый пребывает у себя (келья) и в Общем (соборание).

Далёкая от злобы дня, «Троица» во все времена активно включена в дела повседневности. Предвечная Дружина есть Единство (Дух) гносеологического (Отец) и онтологического (Сын), в Ней глубокое осмысление Логического Начала совпадает с историческими задачами, приобретая актуализированное выражение. Она является Вечным Победным Символом борьбы против антитринитарных построений рассудка и эгоцентрических устремлений.

Мощью и Величием Божества может быть исполнен лишь кротчайший человек, каковым является святой иконописец.

Для обретения Высших достоинств души необходимо также вживаться в Принцип Народности, ибо пророческий дар раскрывает не только Тайны Логоса, но и распознаёт исторические задачи Общины и козни её врага — князя «мира сего», стремящегося своей пирамидальной, антивечевой системой навсегда погубить Общинность. Рублёв глубоко народен, предан изначальным русским традициям общинности. Но этатизм использовал его в извращённом варианте, взяв у него идею единства и исключив идею равенства.

Искусство Рублёва — это Искусство Народа-Богосца, и «Троица» отражает не только Путь Бога, но и Высший пафос общенародного движения. В Ней явлено совпадение в самой последней инстанции Божественной и человеческой природ. В сердце каждого человека, предрасположенного к чувству Народности, при созерцании «Троицы» отыщется готовность к жертве за Правду для всех людей.

Целью Философии является постижение Всеобщего в особенном. Такую Цель имеют Ангелы «Троицы», ибо каждый погружается в Себя не ради эгоцентризма, а ради Общего Дела. Такую Цель всегда преследовал подлинно русский человек.

Национально-Традиционное Чувство Всеобщности, всегда жившее в русском народе, было извращено князем «мира сего», и он незаметно перевёл стрелки с пути Внутренней, Духовной Всеобщности на путь внешней, материальной всеобщности, приведшей народ к полной моральной деградации, к гибели его особенности. Но «Сын человеческий пришёл взыскать и спасти погибшее» (Мф 18:11), и НЫНЕ «Троица» Рублёва становится актуальной как никогда. Она совершает важную работу в деле восстановления генетической памяти русского народа, который через покаяние, через осознание своей гибели приобщится к спасительной Жертве Христа (Лк 23:43).

У Феофана Бог есть Бог гнева и апокалиптической беспощадности. Он не зовёт к Себе. Когда же зриаешь на «Троицу», то вспоминаешь слова Христа: «Приидите ко Мне все труждающиеся и обременённые, и Я успокою вас; возьмите иго Моё на себя и научитесь от Меня, ибо Я кроток и смирен сердцем, и найдёте покой душам вашим...» (Мф 11:28,29).

Аскетизм у Рублёва не пронизывает Икону (как это было до него), а является моментом в полнокровных, исполненных Жизненной Силы фигурах. Простота трапезы, неспешность в ней усиливает мысль, что не внешняя пища объединяет Ангелов. Время не просто остановилось, а перешло в непрерывно-прерывный цикл — незабвенное прошедшее (смерть), непреложное грядущее и Действительное (Воскресение). Такая цикличность — это выход из тупика, из трагической конечности в оптимистическую Бесконечность.

Художники дорублёвской поры — это грусть и отрешённость от мира, Рублёв — это грусть и приобщённость к делу спасения мира. Драматизм снят в умиротворяющем лиризме, в благолепии общей завершённости. Здесь нет красоты пейзажа, быта, телес, сюжетного повествования, но во всей Иконе разлита Софийно-Нравственная Красота, выраженная посредством красоты чисто живописных законов — цветовых, колористических, ваятельных, композиционных, перспективных, соотношения масс, ритмики, трактовки объёмной формы, равновесия, кругового движения, — подчиняющихся законам единства прерыва и непрерыва, формы и содержания, асимметрии и симметрии, дисгармонии и гармонии...

«Троица» — это Универсальность, совмещение Запада, близость к которому заключается в мотиве, и Востока с его аллегоричностью, загадочностью, сказочностью. При этом «Троица» остаётся исконно русским искусством, отличающимся общечеловеческой значимостью на уровне Возвращённого Рая. Трудность восприятия русской иконописи человеком, воспитанным на натуралистическом искусстве, преодолевается «Троицей», Её общедоступностью. Поэтому Она — Символ Мира, лучший Образец искусства, совмещающий в Себе понятность без предварительной подготовки и бесконечную Премудрость.

В иконописи Византии, Грузии, Армении жители Неба наделены национальными чертами, Образы рублёвской «Троицы» супернациональны, акцент перенесён на Внутреннего Человека.

Главная эстетическая концепция у Рублёва — движение от Всеобщего к особенному (частному) и подчинение последнего

Первому, возвращение его к Нему (Рим 13:36). Благодаря диалектической закольцованности, художественная манера Рублёва — спокойная, плавная, ясная, ласковая, уравновешенная, тогда как у Феофана — динамичная, резкая, хмурая, строгая, конфликтная. Однако Бог у Рублёва, его Ангелы — не светские, не салонные, не бисквитные, как у возрожденческих художников, а сильные Духом и Телом.

В эпоху гениального мастера кисти натуралистическое направление получает дальнейшее развитие. Рублёв же в своём спиритуалистическом направлении достиг таких вершин, открыл такие горизонты, выше и дальше которых ничего нет.

Всех чарует русская музыка, всеми признана русская литература как непревзойдённая, но эти виды искусства родились не на пустыре, а на почве эстетических достижений сказочно красивого русского зодчества, глубоко выстраданной деревянной скульптуры, раздольного изустного творчества и, конечно же, русской иконописи.

Право- и велико-славный иконописец, убрав в «Троице» бытописательские подробности, побуждает зрителя, предрасположенного к софийному восприятию, подолгу задерживаться у Иконы, вглядываться, искать скрытое, не спешить делать выводы. Это — проверка человека на умаление, на способность благоговейного ожидания Откровения Божественного Мира. Чисто и чётко звучащая, задушевная и вместе с тем торжественная мелодика — не замкнутое в себе собеседование, а приглашающее к участию зрителя. Нежная «плавь» святых Ликов, райская чистота светносных одежд, глубокое молитвенное настроение, самоотречённая Вера, пронизывающая евхаристическую Икону, располагают созерцающего Её приобщиться к небожительству. Вера в Бога у художника в высшей степени гармонически переходит в веру в человека, в его нравственное возрождение, в его высшее призвание — вернуться в Лого Божества, и вернуться на уровне не буквы, а Духа.

Изображения византийских троиц отличаются многословием, отсутствием цельности композиции, единства помыслов, акцентом на эпизодичности = буквальном повествовании и на субординации, проникшей в икону под влиянием идеи государственности.

Русский мастер кисти, придерживающийся Высшего Канона, начисто исключающего, с одной стороны, догму, с другой — ересь, очищает содержание от стереотипности, повтора и вместе с тем сохраняет первоначальный Библейский рассказ, который снят в Высшей Божественной Софийности. Он освобождает Божественную Дружину, «Равночестную» Общность от эстатической пирамидальности. Щедрость содержания рождается хотя и из скупых, но имеющих не одно прочтение атрибутов. Этому помогает богатство Библейской фигуральности, которая имеет и аллегорическое, второе (основное) значение, и символическую многозначность. Например, круговой принцип, которому столь предан проповедник Божественной Истины, означает и Вечность, и Солнце, и Любовный Союз, и Совет, и Равенство, и Рай, и Жизненную Цикличность. Евхаристическая чаша — это чаша Смерти и Жизни, чаша причащения к Плоти и Крови Спасителя, это — Его плачущее око, это — светильник, Духовный Центр, вокруг Которого вращается Дума о Жертве, это — круговая чаша дружбы. Крылья Ангелов манифестируют чистоту, святость, принадлежность Небу и вместе с тем напоминают снопы пшеницы — признак земного благоденствия. Фигуры второго плана — это живая и неживая природа, которая, в свою очередь, делится на искусственную и естественную. Каменные палаты символизируют Обитель Божию — конечную цель всех человеческих исканий, Мамрийский дуб — Вечную Жизнь, скала — твердыню упования на Бога (2Цар 22:3).

Творчество Рублёва — это постигаемое в зримых поэтических формах Божественное Сокровище, с Которым совпадают самые глубинные и последние вопросы человеческого бытия.

Каждый из трёх родов поэзии (эпос, драма и лирика) раздваивается на род сам по себе и на род, вобравший в себя остальные два. Рублёв есть лирик, но не тот, который замыкается в своих переживаниях, отделяясь от мира, его лиризм имеет общечеловеческую ценность, ибо возвращается через личную и (пережитую в ней) мировую драму к эпической Гармонии, в Которой вселенский драматизм является необходимым моментом, но всего лишь моментом.

Рублёв идёт дальше задач собственно искусства, и его художнический дар есть одно из высочайших проявлений Полноты Абсолютного Духа (искусство — религия — философия) на уровне Искусства. Его «Троица» полностью отвечает понятию Симпозиума, Духовного Вкушения. Это и Совещание и Трапеза, это — Истинные Рада, Круг, Вече, Дума, подлинно СОВЕТская Власть, к Которой всегда стремились русские и Которая приходит не прежде лжесоветской власти (2Фес 2:3,4).

Но несмотря на величайший Оптимизм, «Троица» остаётся Ветхозаветной, пред-вкушающей Благодать, в Ней проглядывает ещё недостижимое, Чаемое, Обетованное, Несказанное, что можно сказать только в Эпоху Творчества, во втором Пришествии. Но почему же в душе разливается такое Тепло, такая Радость при взирании на «Троицу»? Потому что свою НАДЕЖДУ на то, что ещё грядёт, истинный Бого-видец передаёт с Настоящей ВЕРОЮ и Живоначальной ЛЮБОВЬЮ.

«Троица» есть Образ Подлинного Божьего Естества, увиденного художником пока как «сквозь тусклое стекло» (1Кор 13:12), но настало время, и Живую Истину можно зреть лицом к Лицу.

Существует две Славы Божьей: Слава Божья преходящая и Слава Божья Пребывающая. У Рублёва первая переходит во вторую, Жертва порождает Жизнь. Святой художник был причастен страданиям Христа, сораспят Ему, прошёл путь, который является конечным, но он проповедовал Воскресение, а поэтому причастен Славе, Которая не имеет конца и в Которой происходит снятие страдания. Провидец «века будущего» изобразил и ад, и чистилище, и Рай. Это — путь голгофских мук, преисподняя, в которой не остаётся душа навеки (Деян 2:31); это — путь очищения от скверны «мира сего»; это — предвкушение Высшего Благоденствия.

ТриЕдинство Бога не есть ни сумма, ни три, ни одно, а есть Единство тождества и различия. Эту Божественную Диалектику прекрасно чувствует художник-философ. Он примирят в своём аподиктическом подходе к проблеме тринитарности Бога все существующие ныне гипотетические положения о том, кто изображён на его Иконе. Считается, что художник

изобразил: а) три Лица Бога; б) только второе Лицо в сопровождении двух ангелов; в) три ангела как «образ и подобие» святой Троицы; г) три человека в качестве Новой Твари; д) порядок прочтения Отца, Сына и Духа слева направо; е) порядок прочтения трёх Лиц Божества справа налево. Во-первых, здесь Отец присутствует как Диалектический Закон, невидимый Сам по Себе, как внутренний Принцип, Божественная энергия всей Троицы в Целом; то, что здесь — человеческое воплощение, это и есть Сын; Духом здесь является Единство Внутреннего и Внешнего, Новая Плоть, совпадающая с Христовой («... последний Адам есть дух животворящий»., 1Кор 15:45). Во-вторых, только средний Образ — Сын — может быть представлен визуально, тогда как крайние фигуры — Отец и Дух Сами по Себе — могут овнешниться лишь в виде ангелов. В-третьих, все три имеют крылья, а это ангельские атрибуты. В-четвёртых, здесь — Новый Собор святых человек, имеющих Образ Христов (1Кор 15:45-47), сидящих у чаши причащения к Телу и Крови Христа. В-пятых, Отец, Сын, Дух идут и слева направо, и наоборот (ибо Сын должен сидеть одесную Отца), однако первый вариант преобладает над вторым, и перед левым Ангелом склоняется всё, даже скала и дерево, а строение над ним усиливает его величественность и столпность, которая сдерживает круговой вихрь. Лица Божества меняются местами для того, чтобы Каждое несло в Себе всю триадическую Полноту. Центральный Образ наиболее наглядно совмещает в Себе крайности и в цветовом решении, и в плане соединения величия с умалением (склонением). Трижды умноженное молчание красноречиво говорит о том, что имеет место не только присутствие Трёх в Одном, но и Одного в Трёх. Прозревание Одной Думы и Троицы в Каждом Образе и есть Невидимый Бог. Иными словами, не внешний, не видимый Лик, не Икона как чувственное проявление, а сокровенный Образ есть Бог, и Этот Образ так вдохновенно, так мастерски передал бессмертный художник. Различность образов подчёркивается не непохожестью Лиц, ибо это — ТриЕдиное Лицо, а видоизменением одежд, поз, расположений и, кроме того, разделением Иконы на три сектора радиально расходящимися посохами, посредством

коих также решена проблема занятости рук и того, что здесь не только Гости Неба, но и земные Путники, только что присевшие.

Именно многозначность прочтения немногословной в изобразительных средствах Иконы позволила живописцу, сохраняя подлинную Свободу в своём новаторском творчестве, сохранить мир и согласие и с каноном, и с Библейским повествованием, и с Духовным осмыслением Природы Троицкого Бога.

Гений — тот, над кем не властен всепожирающий Кронос, кто выходит за временные пределы. Таков Андрей Рублёв.

О гениальной Иконе Рублёва, творческие достоинства которой являются безупречными, безупречно может судить только творческий гений в его самом высоком проявлении — в Божественной Логике. Многие рублёведы спорят по поводу того, к какому стилю следует отнести творчество непревзойдённого мастера живописи. Как-то не очень оно подходит к известным трём стилям: романскому, готическому, ренессансному. Дело в том, что эта закольцованная в себе триада остаётся в пределах земного искусства, тогда как искусство святого художника является Переходным Метаисторическим, занимающим четвёртое место в логической пятёрке:

- 1) языческое искусство,
- 2) фарисейское,
- 3) люциферианское,
- 4) Переходное,
- 5) Ново-Земное, Вечно-Ренессансное.

Эта пятёрка построена по принципу целевого служения искусства, по принципу того, что является его предметом. Началом люциферианского искусства является скоропостижный и конечный Ренессанс, который своей целью всегда имел человека-бога, господина субъективной свободы, произвола, индивидуализма. Кульминативным моментом люциферианского направления явился субъективно-модернистический распад — ложный прорыв ренессансной закольцованности.

В Переходно-Небесное искусство входит икона и её анализ (по-гречески — «смерть») — объективно-модернистический распад (Малевич).

Рублёвским традициям следует русская живопись в лице Ге, Крамского, Иванова («Что есть истина?», «Тайная вечеря», «Христос в пустыне», «Явление Христа народу»). Она превосходным образом решает проблему передачи сильнейших движений во Внутреннем Человеке при внешнем покое, выводит мужественный Образ Христа, что соответствует обстановке предельной тесноты, создаваемой миром, которую не мог бы выдерживать салонный Христос, выводимый Западом. Но если в картине «Христос в пустыне» о великих борениях души свидетельствуют напряжённые руки в целом спокойно сидящей фигуры Христа, то в «Троице» нет ничего вовне, намекающего на внутреннее движение, и оно открывается посредством великой тайны и чуда. Из русской иконы и не без влияния гения Рублёва вырастают нежная лиричность Павла Кузнецова, музыкальность Кандинского, «планетарность» Петрова-Водкина, «космичность» Малевича.

Рублёв влияет не только на историческое, но и на Метаисторическое художническое мастерство. Он подсказывает как будет развиваться пост-исторический Реализм, Искусство Радости, а не печали (Ин 16:20), Милости а не Жертвы (Мф 18:7), Примирения Жизнью, а не смертью (Рим 5:10).

Величайшая заслуга Рублёва состоит в том, что он в своих работах передавал не ему лишь присущие переживания, а самочувствие Общины и всего труждающегося народа. Образование в сфере художественного творчества следует начинать с образов, созданных Андреем Рублёвым, мирный Собор которых — спасительный выход из русского китча последнего времени, изобразившего враждебный, кроваво-апокалиптический собор. Не сопереживая «Троице» нельзя двигаться вперёд.

Невозможно переоценить вклад Рублёва в возникшую на русской Почве Метаисторическую Общность, Каковая была бы немыслима без поворота к подлинно русской Культуре, без диалога с русской Иконой, столь чётко отделяющей десницу от шуйцы, Небесное от земного. «Троица» — это то древо познания добра и зла, возле которого осознаётся земной грех, душа наполняется Небесной Чистотой и ей возвращается Рай. «Троица» — это полное отрешение от земного и вместе с тем печаль-забота о земном, но земном обновлённом, которому не будет конца (Дан 2:44).

Обывательское умонастроение не любит глубоко разделять добро и зло, не стремится к трансцендентному, но ищет только посюстороннего, заботится о мещанском благополучии, довольствуется «миром сим», его видимым согласием, бесконфликтностью, неразличенностью добра и зла. Но это — непримиримые начала, две бездны. И если бездна греховная не призовет Бездну Святости, Премудрости и Вёдения Божия (Пс 41:8. Рим 11:33), чем является Триединый Образ, открывшийся в своё время святому живописцу, уделом будет присподняя, вместо глубин Небесных.

Конечно, чтобы неотмирная — как бы инопланетная — Икона заговорила, нужно преодолеть космическое расстояние, нужно долго в неё погружаться, чтобы вознестись к иным мирам. Сама Икона является углубляющимся возвышением. Это не Роденовский «Мыслитель», который отягчён думою, весь — угнетённость без воспарения. «Троица» Своею Думою возвышается над миром, размышляя о земле, не гнетётся к ней. Икона Рублёва — это видение человека и Бога, взгляд в Космос и из Космоса и, вообще, из разных точек зрения.

Рублёв не нацелен на правду «мира сего», в его работах нет историчности = преходящести, нет описания событий временных лет. Несмотря на царившую вокруг него жестокость, несмотря на эпоху кровавых войн, живые картины и образы его фресок отражают не драму земной жизни, а переживания, связанные с трудностями достижения Новой Земли и Нового Неба. Только ориентация на самые высокие идеалы,

на Вневременное позволяет пережить ту трагическую ситуацию, в которой оказывается Русь. Рублёв не показывает, на манер Запада, как идёт борьба в «мире сем», а борется с этим миром, являющимся стихией распада, лжи, вражды, тем, что противопоставляет ему нездешнюю Красоту, зовущую к Соборности, Истине, Умиротворению. В Рублёвских ликах Небожителей уже нет бурного темперамента грека, но в них разлит задумчивый покой, они исполнены добродушия, простоты, мягкости и доверчивости, что так свойственно русскому человеку! Умудрённые мужи — олицетворение детской непосредственности, кротости, невинности.

Замечательным и по Истине поучительным у Рублёва является совпадение его Жизни и Творчества, и это Жизнетворчество — Вечный Пример для Вечного Собора.

«Троица» несёт в себе Тайну рождения не только из Единого Трёх, но и из Трёх — множества. Средний Ангел корпусом обращён к правому Ангелу, а головой — к левому, так что Он составляет синхронную пару с правым и пару с левым, крайние же Ангелы, являясь зеркальным повторением друг друга, тоже составляют пару. Так создаётся впечатление много-Образия, Собора.

**Демиург
эстетической революции**



Кисть художника Петрова-Водкина обладает в искусстве весомостью меча революции. Работы этого живописца не утрачивают своей актуальности сегодня, и это оттого, что его творчество нацелено на коренное обновление мира.

Сугубо русское искусство, в отличие от западного, никогда не стремилось к рабскому копированию действительности, всегда тяготело к идеальному Миру, к нездешней Красоте. Эта тяга была столь сильной, творцы Прекрасного были исполнены такой веры в лучший Мир, что их произведения убедительно свидетельствовали о наличии этого Мира, сказка становилась былью, идеальное — реальным.

Петров-Водкин находится в русле традиций русской живописи, пластика которой является выражением внутренней страсти и умонастроения художника, избегает бессмысленной фактографии, не следует за моделью, а творит нечто новое. У Петрова-Водкина, как и у древнерусских живописцев, акцент смещён с бытописания в сторону внутреннего мирозерцания. Изображается главным образом увиденное в себе, а не вне себя, идёт рассказ о своём отношении к действительности. Лаконичность, неподражаемое своеобразие кисти, глубокое художественное мышление, способное отыскивать вечные явления бытия, отсутствие эротизма, академических, трафаретных штампов, робости перед моделью, скованности языка, в котором совершенно не чувствуется влияния чужого голоса, преобладание апелляции к уму, а не к эмоциям, мощь образного решения в обыденности изображаемого — вот приметы зрелого творчества замечательного русского живописца.

Мир Петрова-Водкина — это нечто возвышенное, глубинное, обширное, величественное, значимое. Его «планетарное» искусство является предельно монументальным, насколько это возможно в станковой живописи. В Идеальном Мире нет места серости, перстному, мимолётному, преходящему,

поэтому в картинах русского мастера почти отсутствует светотеневая моделировка. Если Малевич смотрит в космос, то у Петрова-Водкина — взгляд из космоса на нашу «Землю-Родину», и в этом взгляде сказывается следование художника Русской Идее — стремление увидеть не только пространственную безграничность, но и завтрашний День родной Земли.

Задача Философии состоит в том, чтобы открыть в особенном Всеобщее. Именно эту задачу ставит перед собой Петров-Водкин — художник-философ, художник-пророк. Его также можно назвать художником-поэтом за его исключительно мощный романтический дух, классически воплощаемый им в многозначительных символических образах. Петров-Водкин говорит, что произведение художника должно совершенствовать реципиента, переворачивать его душу. Подлинный гений революционного обновления и космонавтики в эстетическом восприятии мира не согласен с низменной, прозаической, рутинной повседневностью, и он горит желанием преобразовать человеческое бытие, взорвать обывательщину. Своей «планетарной» живописью, преисполненной любовью к человеку, Петров-Водкин возвышает зрителя, причём настолько, что захватывает дух. Даже в портретах детей прозревается величие, человеческое достоинство, душевная красота, что-то дорогое и близкое («Портрет мальчика». 1913, «Голова мальчика-узбека», «Фектя», «Портрет Рии»). Значительность образов у мастера чудодейственной кисти столь велика, что картинная рама с трудом их вмещает, и они как бы являются фрагментами фресковой живописи. Портрет обладает такой обобщающей силой, что вырывается за рамки конечного, смертного, устремляясь к Вечному, к Человеку вообще. Страстную и пылкую душу, исполненную удивительного оптимизма, художник выплеснул на свои полотна таким образом, что психологическая напряженность концентрируется в общем впечатлении, которое как бы витает над полотном, присутствует во взгляде художника, а соответственно, и зрителя. Вся изобразительная структура холста магическим образом излучает ментальную и эмоциональную мощь, и посредством этой целостности раскрывается и прочно запечатлевается фабула произведения. Ничего нет случайного, всё предельно подчинено

одной идее — идее высокого назначения человека на Земле. Петров-Водкин ищет и выявляет в человеке Благородство, отрывает его от суетного существования и организует его в таком Настоящем, которое нельзя назвать сиюминутным, прагматическим («За самоваром»). Певец человеческих идеалов мыслит категориями самых больших масштабов, у него всегда присутствует Мета-цель, в направлении к которой развиваются лучшие потенции всей человеческой истории. Простота, ясность, торжественность, органичность, жизнелюбие, энергичность, строгость в сочетании с исключительной доброжелательностью — вот чем веет от полотен. Всё как бы выплавлено в тигле его души и очищено её огнём. Созерцание полотен художника-философа — это праздник величия и красоты человека, полноты его бытия, это — радостное и учащённое биение сердца. Творчество этого художника, как горняя Истина, исполнено ослепительной светоносности. Он овладевает целым миром — миром своеобразным, поэтическим, но овладевает им не для себя, а для того, чтобы завещать его людям.

Профетическая (пророческая) живопись у Петрова-Водкина могуча и певуча, как русская речь. В ней чувствуется смелая и уверенная кисть, волнует, как у Рублёва, непринуждённое течение линий. Замысел, являющийся у художника какой-либо вечной, непреходящей идеей, становится плотью, магически сливаясь с нею, и это — новая, обетованная плоть, в которой нет признаков земной персти, это — «нетленное золото», и в то же время, исключительно трепетная жизненность и полнокровность, излучающие телесную, душевную и Духовную теплоту. Если у Рублёва Бог принимает образ человека, то у Петрова-Водкина человек поднимается до вечного, иконного Лица. Революционная, новаторская природа творчества сказывается у великолепного мастера живописи в неожиданных ракурсах, стремлении линий, в гармонии цветовых контрастов и цветовых совпадений. Всё это, помноженное на значительность внутреннего переживания, создаёт глубоко психологическую и высокоидейную напряжённость. Петров-Водкин явил беспримерную гармонию лёгкости восприятия, плакатно-красочной броскости и труднодоступной философичности.

Творчество великого русского художника является не только концом пред-Исторической фигуративной живописи, но и прорывом к Метаисторическому Реализму на уровне художественной фантазии. Работы живописца проникнуты ожиданием Нового Человека, глубокой верой в Него, но это не фарисейское служение абстракции, а диалектическая завязанность Великого и малого, проявляющаяся в обожении человека, в любви не только к Небесному, но и Земному, правда, обновлённому, преобразованному.

Такие живописные приёмы в творчестве Петрова-Водкина, как смягчение резкости линий, скульптурной чёткости форм и совмещение пространственных и временных планов («После боя», «Полдень»), обусловлены его глобальным подходом к изображаемой действительности, стремлением автора показать человека, его среду и жизнетечение в органическом единстве и в циклической непрерывности.

Однокашник Петрова-Водкина Павел Кузнецов тоже пользуется такими приёмами, но его нежно-лирическая гармония мира, достигаемая только отдалённым, беспортретным рассмотрением, остаётся на уровне чувственности, мечты, загадки, тогда как у Петрова-Водкина мирозозерцание, осуществляемое издали, является также пристальным интеллектуальным исследованием, с помощью которого раскрываются тайны мироздания, заключённые, прежде всего, в человеке. У Кузнецова, при всей его человечности, нет той русской полноты, той диалектики противоположностей, которые являются источником коренного преобразования человеческого бытия. Гармоническое единство человека и природы у этого живописца остаётся первобытным, неразличенным. Петров-Водкин ставит задачу показать их различное единство — единство неприродного Человека с Собой (со Своей Природой) и очеловеченной природой вне себя. Также глобально-сферическая перспектива Петрова-Водкина богаче глобальной перспективы Кузнецова.

В силу того, что Петров-Водкин не следовал моде, не заботился об утверждении какого-либо «изма» и стремился, прежде всего, не к особенному, а к Всеобщему в искусстве, к универсализации вековых художественных достижений, он, как и подобает диалектику, не оказался ни в стане «левых», ни в

стане «правых» и выстоял в бурных событиях радикальной ломки традиций, сохранив преемственность и целостность в культуре живописания, и, вместе с тем, внёс в неё революционную и ПОДЛИННО ОСОБЕННУЮ струю. Чародея колористической гармонии не преследовала рассудочная дилемма «или – или», которую он раз и навсегда решает с позиций разумного метода — посредством удержания противоположностей. Вместо просто отказа от предметности художник-универсалист предлагает преобразование предмета силой своего творческого гения. Таким образом, Петров-Водкин не впал ни в неопределённость символического принципа, ни в эмпиризм натурального жизнеподобия. Его волнуют такие категории как дух и материя, пространство и время, движение и покой, непрерывность и дискретность, вечное и мимолётное, невесомость и тяжесть, идеальное и реальное, жизнь и смерть, которые в контексте его творчества получают философскую интерпретацию. Важнейшим открытием русского художника, для живописи столь же значимым, как неевклидова геометрия для математики, явилась глобально-сферическая перспектива с её «пересекающимися параллельными» (радиально расходящимися осями). Посредством этой перспективы Петров-Водкин соединил микромир с макромиром, так что даже интерьер теперь напоминает о его сопричастности огромному миру, наполняясь, таким образом, особым, масштабным смыслом, не позволяющим человеку замыкаться в обывательском миреке. Обогатившись глобально-сферической перспективой, язык живописи стал более красноречивым и ёмким, возникло видение жизни «и издали, и вблизи» («приближённая удалённость»), зритель воспарил, оторвавшись от земли, а вместе с тем, Земля стала напоминать о своём полёте во Вселенной. Перспектива Петрова-Водкина стремится к живому сектору обзора, она более отвечает диалектике бинокулярности и реального человеческого восприятия мира, чем математизированная схема «линейно-фронтальной итальянской перспективы», и более, чем последняя, передаёт высоту, глубину и ширь пространства. Художник-новатор не следует рабски бездушному диктату традиционного «гравитационного креста» осей координат полотна, но стремится к «живому смотрению», к органической связи с действительной картиной жизни.

Наклонные оси композиции, связанные в тесный узел, вводят зрителя в картину, концентрируя его внимание, и, в то же время, выводят его в огромный мир. Общая интерпретация пространственных связей и луч зрения зрителя довольно подвижны. В непосредственное восприятие Петров-Водкин привносит коррекции, полученные из опыта прошлого, из кладовых памяти, что оживляет бездушное, фотографическо-механистическое ренессансное видение действительности. Это — органическое, происходящее в реальной жизни соединение перцепции и апперцепции — работы глаза и головы (зрения и умозрения) — в процессе созерцания пространственных отношений. У ренессансных мастеров живописи пространство исчислено, находится в перспективном СОКРАЩЕНИИ (сворачивание в точку), тогда как Вселенная Петрова-Водкина РАСШИРЯЕТСЯ (что является, как известно, её жизненным циклом). В системе перспектив:

0) план-чертёж (полное отсутствие перспективы),

-
- 1) египетская,
 - 2) параллельная (китайская),
 - 3) прямая (романо-германская),
 - 4) обратная (византийско-древнерусская),
 - 5) абстрактная¹ (русская),
 - 6) возвратная² (русская),
 - 7) глобально-сферическая (русская),

.....

8) Универсальная —

— Петров-Водкин не только снял первые шесть перспектив и разработал седьмую, но и приблизился к высшим, самым перспективным пространственным разработкам в живописи.

¹ Абсолютное неразличенное единство планов. Возврат к началу на беспредметно-колористическом основании (чёрный супрематический квадрат).

² Абсолютное единство глубинности и плоскостности как совмещение различных планов. Снятие пространства как признак перехода в Вечность. Внепространственное пространство. («Крестьянский цикл» Малевича.)

Переломным моментом в творчестве Петрова-Водкина, в его поиске собственной художественной жизни явилась картина «Сон». В ней показан не спящий человек, как полагают, а сам сон, изображено видение во сне. Фантастический, какой-то инопланетный пейзаж. На нём полупарящая, полупогружённая в летаргическую неопределённость андрогинная фигура юноши, символизирующая собой творческий гений, который вот-вот должен пробудиться навстречу двум женским существам, двум аллегориям, являющимся его неотвратимым фатумом. Это — две эстетические категории — прекрасное и безобразное, — без которых не может обходиться искусство. Имена этих аллегорий — Идеальность и Реальность. Творческий гений показан на распутье, в момент нерешительности. Это переломный этап в творческой биографии самого художника в плане его перехода к реалистическо-символическому направлению в живописи. В грёзах о будущем художнику ближе лёгкая, изящная ИДЕАЛЬНОСТЬ, чем весомая, грубая РЕАЛЬНОСТЬ, т.е. предпочтение он отдаст спиритуалистической, а не натуралистической линии в искусстве. Сами по себе идеальность и реальность не есть совершенство, но они являются таковыми только в творческом гении, гармонически воплощающем их под одним наименованием — Идеальная Реальность. Эта картина есть тяжёлая дума о назначении человека, его прислушивание к себе с целью распознать своё призвание, различить нездешнюю Красоту и посюстороннюю обыденность, которые сосуществуют противоборственно и слиянно. Картина наэлектризована напряжённым ожиданием, предчувствием значительных перемен, скорым пробуждением, о чём свидетельствует вулкан на горизонте.

«Сон» имеет направленность более к уму, чем к эмоциям, поэтому картина не привычна, не близка, не понятна консервативному вкусу. Кажущаяся композиционная несвязанность картины исчезает, когда открывается внутренняя, психологическая целостность, мастерски поддержанная пластическими и колористическими средствами, стилистическим единством. Эта работа является первой значительной пробой соединить неоклассицизм отчётливого моделирования предмета и символическую условность линии, колорита и общей пластики.

Вот почему это полотно не угождает ни поклонникам авангарда, упрекающим автора за традиционность, академизм, штудийность, ни консерваторам в искусстве. Ко времени создания этого полотна символизм и реализм исчерпали себя. Они ожидали пробуждения нового течения, способного дать им жизнь в новом качестве — в их взаимопроникновении.

После картины «Сон» творчество Петрова-Водкина складывается как сугубо самостоятельное явление — явление глубоко русское, по-русски всеохватное, которое можно назвать Философией Жизни (Бердяев) в художественной сфере.

Во многих работах Петрова-Водкина присутствует принцип единства и борьбы противоположностей. В картине «Играющие мальчики» имеет место негативное, конфликтное единство противоборствующих сторон. Здесь символически разворачивается вселенская трагедия разделившегося человечества, которое, в то же время, остаётся нераздельным. Это — его каинова и авелева сущности. «Каин», похожий на «белокурую бестию» с «нордическим характером», прочно стоит на земле, словно получая силу от перстной стихии, «Авель» попытался оторваться от неё и тут же теряет равновесие перед лицом противоборца, уверенного в своей материальной весомости и перстном оружии. Оба погружены в круг земного предела и не видят небесную сферу, занимающую так много места в картине мирового простора. На полотне изображена жизнь планеты, захваченная в какой-то роковой танец. Здесь и торжество, взрывность живого, и его фатальная обречённость. Эпизодизм, событийность в этой работе сняты во всём пред-Историческом периоде. Поражает обширность повествования, обилие мыслей при столь немногословных, лаконичных средствах их передачи. Лепка обнажённых тел решена без согласия с диктатом внешнего подобия. Это — своеобразная пластическая концепция Петрова-Водкина.

Матисс, явивший предел в искусстве «мира сего», его высшую эстетическую гармонию, безупречно (на уровне субъективно-интуитивной философии) решал тему рокового жизненного вихря («Танец», 1910). Но у него не было и намёка на устремление к Новому человеку, каковое отныне всё более проявляется у волжского художника. Учитывая Объективную =

Божественную Интуицию, которой движим Петров-Водкин на путях отыскания Иномира, можно заключить, что он начинает с того, на чём останавливается французский мастер кисти.

В работе «Юность» («Поцелуй») звучит бесконфликтное, позитивное единство противоположностей, гармоническое соединение сильного и слабого начал в человеке. С одной стороны — горячая напряжённость, напористая устремлённость вовне, с другой — тёплая томность, застенчивая податливость и некоторая погружённость в себя. Кажется, что крепко и неотступно схвачена девичья рука. Происходит как бы борьба между молодыми людьми разных полов. Но это — на первый взгляд. В действительности, имеет место священнодействие — заключается союз любви, мира и согласия. Стыдливо-защитительный жест девичьей руки одновременно есть предложение для её поцелуя. Оказывается, что и юноша скромен и сдержан в желаниях и весь сосредоточен только на одном желании — поцеловать руку возлюбленной, которую, как выясняется, он бережно держит в своей руке. Это полотно свидетельствует о глубоком проникновении автора в сокровенные тайны лучших побуждений мужского и женского сердец, в идеальный мир человека вообще.

Майоль в работе «Желание» не явил величественности, внутренней гармонии персонажей, сконцентрировав своё внимание на достижении внешнего великолепия и завершенности пластических форм, на композиционной заполненности. Если у Майоля — языческая радость обретения плоти, то у Петрова-Водкина в его «Поцелуе» — благоговейная радость обретения души.

Тема молодости и любви (правда, более детализировано и сдержанно) решается также в картине «Весна». Это полотно хочется назвать «На седьмом небе». Хотя в этой картине не столь последовательно использован предельно обобщающий иконописный приём, она, тем не менее, подкупает своим земным очарованием, высотой любовного чувства, возносящего над землёю, над суетою сует повседневности.

Стремительно и сказочно-чудесным образом, как на Коньке-горбунке, врывается художник в Праздничный, Идеальный Мир своей картиной «Купание красного коня». В

этой иконе революционного преобразования мира, как во всякой иконе, исключается жанровость. Это не скач ветхой, изжившей себя меднолобой государственности, а полёт мечты — ещё хрупкой, но чистой, полёт мысли — ещё слабой, но обновлённой, несомой сильным, неумолимым «роком событий». Здесь — синтезированный образ национальных устремлений, предчувствие победы Георгия Победоносца, изображённого в виде аллегии «новой плоти». Водоём в этой картине кажется кругом земли, а издали воспринимается как небо. Живая органика коня и человека парит на фоне стихии вообще, но не тонет в её беспредельности, а в своём триумфальном шествии преобладает над ней какой-то психологической весомостью и энергией. Неодолимая мощь коня, подчёркнутая его массой, с трудом вписывающейся в раму картины, его колористической целостностью, не делимой на оттенки, а также хрупкостью юноши, указывает на стремительное ДВИЖЕНИЕ. В то же время — это величавый ПОКОЙ, явление устойчивое, не мимолётное, не преходящее. Конь не мчит за пределы картины мира, а господствует в её просторах. Столпность шеи и передней ноги коня, загнутое назад копыто, натянутый повод, встречное вращение фигур заднего плана свидетельствуют о торжественной утверждённости и вневременности художественного образа, символизирующего неизбежный приход Нового Бытия. Эффект полного исчезновения сюжетности, тривиального правдоподобия моделей картины, её иконное звучание достигается созерцанием полотна на отдалённом расстоянии. В «Купании» нет ни одной лишней детали, ни одного лишнего штриха, всё предельно отработано и служит с предельной нагрузкой целому. Работа была написана за пять лет до Октябрьской революции, когда мечта художника о единократном преобразовании мира была ещё не замутнена последующими за революцией событиями. Через семь лет после революции эта тема прозвучала иначе в картине «Фантазия». Чистота воплощения идеалов, некогда представленная в юношеской телесной всеобщности, исчезла. Она заменена более конкретизированной, возмужалой, теперь одетой фигурой с обликом «гегемона».

Всадник смотрит назад. Его мечта не впереди, а позади. Высокие устремления автора стали фантазией. Поскольку

революция не подорвала, но, напротив, усилила абсолютизм и великодержавность, то здесь уместны слова Пушкина: «А в сём коне какой огонь! Куда ты скачешь, гордый конь, И где опустишь ты копыта?»

Особое место в творчестве художника-мыслителя в ракурсе его драматического гения занимает картина «Смерть комиссара». Событие имеет глобальное значение, разворачивается во вселенских масштабах. Отряд, который изображён на втором плане, уходит дальше в революцию, и создаётся впечатление, что он проваливается в небытие. Слева виднеется селение, как бы пребывающее на небе. Но никто не смотрит в его сторону, и бойцы как-то обречённо — под барабанный бой — поспешают в противоположном направлении от него. На первом плане — умирающая душа отряда — смертельно раненный комиссар. Взгляд его угасает, но ещё живёт впечатлением революционных битв — прошедших и будущих. Его судьба прочно связана с судьбою отряда. Умирая, он ещё крепко сжимает винтовку. Поддерживающий его боец, напротив, выпустил оружие. Он смотрит назад и, похоже, сомневается в необходимости жертв. Возможно, он прислушивается к зазвучавшим в нём словам революционной песни: «... и как один умрём в борьбе за это». Свисающая рука комиссара как бы указывает на землю, за которую он отдаёт жизнь. Но эта земля, вместо хлебов, может давать только камни. Лишь волчцы и тернии могут произрастать на ней.

Живопись, как известно, должна схватывать протекающее действие (прошедшие и будущие моменты ситуации) в целом, в одном мгновении, причём таким образом, чтобы настоящее могло свидетельствовать о том, что произошло и что будет вытекать из него как следствие. С этой задачей прекрасно справился Петров-Водкин в своей работе «Смерть комиссара». В одном мгновении этой вселенской картины сконцентрированы важнейшие линии развития истории человека. Тайное название этого полотна — «Реквием революции».

Удивительно богаты у художника-мыслителя натюрморты, подобные стереокартинам. Как и всё в его творчестве, натюрморт имеет неоднозначное прочтение. Он таит в себе, помимо эстетического очарования, глубокий социально-

философский смысл. В свой натюрморт Петров-Водкин ненавязчиво умеет ввести огромный мир, предельно гармоническим образом сочетая глобальное, безграничное с локальной ограниченностью натюрморта. Маленький мирок словно вырывается за свои пределы, устремляясь к многообразию и богатству огромного мира ("Розовый натюрморт", "Черёмуха в стакане", "Утренний натюрморт"). Предметы, привлекающие художника в этом жанре, не имеют значимости сами по себе, не имеют также тривиального сочетания, но подчинены одной очень важной для человека теме. В натюрморте "Селёдка" унылость картины скудной "пайки", размещённой на красной основе, исчезает при проникновении в замысел художника. Здесь схвачен значительный период истории человека, наполненный глубоким драматизмом. Здесь — прошедшее, настоящее и будущее военного коммунизма. Так у Петрова-Водкина мастерски срабатывает принцип перехода от сюжетно-предметной, жанрово-бытовой, хроникально-иллюстративной ситуаций к бесконечно значимому и весомому мотиву. В его натюрморт гармонически включаются и другие жанры: портрет ("Натюрморт. Цветы и женская голова", "Натюрморт. Свеча и графин"), пейзаж (когда в комнату врываются сад, двор, поле. "Розовый натюрморт", "Утренний натюрморт"), интерьер. Вся ойкумена причастна к натюрморту славного художника ("Натюрморт с письмами", "Астры в стакане").

Большой интерес в творчестве Петрова-Водкина представляет картина "1918 год в Петрограде" ("Петроградская мадонна"). Здесь нет протокола действительности, не ставится задача репортажа о социальном перевороте и установлении режима. Военный коммунизм — на втором плане. Взгляд на исторические события, на "переходный период" происходит с позиций непреходящего Логоса. Тёмно-синее, имперско-массивное здание, очень похожее на тюрьму, очередь (естественный спутник и "временная трудность" социалистического режима), призрачные тени и какая-то мертвенность — весь этот преходящий эпос является только фоном изображённого на картине вечного лиризма любящей Души. Петроградская мадонна вознесена над "миром сим", который остаётся за решёткой. Она причастна Вечности, Краю Иному, Горнему. Её

лицо тронута знаками суровости и лишения тех дней, но главное, чем оно преисполнено, это — обетование спасения. Мать предельно бережно поддерживает младенца, трогательно прижимая его руку к своей груди и, вместе с тем, как бы прикрывая грудь от недоброго глаза "мира сего". Весь её жест свидетельствует о жертвенно-защитительном призвании подательницы жизни. И это чувствует дитя, доверительно погружённое в блаженный покой, несмотря на внешние социальные бури. Эта картина есть печать эпохи и вневременности.

Тема материнства занимает значительное место в творческих исканиях певца синтезированной человеческой красоты. Его эпическо-лирический гений проявился в полную силу в картинах "Мать" (1913) и "Мать" (1915). Обе эти работы дополняют друг друга. Каждая имеет свои особенности и свои преимущества. Первая более эпична, созданный образ более серьёзен. Мать изображена на "планетарном" фоне, но несмотря на бескрайний простор, её окружающий, она не умаляется им, а даже преобладает над ним. Это усиливает её Божественную, универсальную природу, делает её Матерью всей Земли. Вторая картина более лирична, персонаж более (по-домашнему) нежен. В кормящей матери присутствует особое обаяние, что-то родное. Она не на холодном фоне космической дали, а в среде, прогретой каким-то органическим теплом, источником которого как бы является она сама, её пышущее здоровьем тело. Теплоту усиливает холодная синева заоконного пейзажа; звонкая и лёгкая металличность кофточки и косынки служит той же цели и, сверх того, подчёркивает мягкость (рублёвскую "плавь") телесности. Её дитя—"золотце" будто наполняется её внутренним светом. Некоторый эпизодизм и простота быта не принижают, а усиливают покойную величавость, значимость и независимость человеческого существования, неизбывную жизненную энергию. Все предметы раскачиваются в мерном, убаюкивающем, напевно-колыбельном качании. Глубоко народный художник достиг в этой работе удивительно гармонического сплава сюжетности и высокой идейности, житейской прозы и философской поэтики, натуралистической и спиритуалистической линии в живописи, причём в этом сплаве превалирует второй полюс. Философичный взор кормящей женщины

устремлён в будущее, связанное с появлением новой жизни, и одновременно погружён в себя, в родительскую судьбу, которая нераздельна с новым дыханием. Таким образом, жизнь матери удвоена. В «Купании красного коня» достигнута предельная всеобщность, но там нет ещё личностного начала, которое полнокровно пульсирует в картине «Мать» (1915). В ней простой человек, сохраняющий свою неповторимую индивидуальность, возведён до Нетленного Образа.

Бог в Своём пред-Историческом Плате опускается до человека, но Высшая Божественная Цель — Восхищение человеческого существа, поднятие его до Бога. Этой Цели, являющейся главной Целью грядущей Эпохи Творчества, служит гениальный живописец Петров-Водкин.

В картине «Мать» (1915) достигнуто высшее органическое единство национальных эпоса, драмы и лиризма, где драма как видовое понятие снята в родовом — в пафосе жизни. Специфически национальное становится Вселенским, глубоко личное совпадает со всенародным. «Мать» (1915) можно считать Иконой Материнской Любви. От этого вечно живого Образа чудодейственно исходят тихая радость, скромность, умиротворение, свежесть, доброта, задушевность, бодрственные грёзы о человеческом счастье, красота в её понимании целомудренным трудовым Народом. И всё это достигнуто столь малыми средствами, столь лаконичным языком! Картина «Мать» (1915) есть откровение Чистой Женственности, Святости Материнства, глубокого чувства Родины, исполненной вселенских раздумий. Это — сама Русь.

Душа великого художника-поэта «убежала тленья», его картины зовут зрителя к диалогу с ней. Это — Настоящая Русская Душа, отличающаяся безграничным ландшафтом, Гармонией микрокосма и Макрокосма. Петрова-Водкина можно поставить в ряду таких универсальных натур (космистов), как Рублёв, Сковорода, Циолковский, Фёдоров, Вернадский, Рерих, Лобачевский, Соловьёв, Достоевский, Хлебников, Есенин, Афанасьев, Шаляпин...

Непонятый Малевич



Малевича можно смело назвать русским и всемирным корифеем изобразительного искусства и художником для художников. Со свойственными русскому характеру глубиной, широтой, подвижничеством, самоотречённостью, последовательностью, упорством Малевич один проходит целый ряд художественных направлений, на что потребовались усилия многих художников на Западе. Это: примитивизм, натурализм, импрессионизм, экспрессионизм, фовизм, сезаннизм, кубизм, футуризм, алогизм и созданные им супрематизм и эйдосизм. В одном художнике — история поколений иноплеменных художников! и сверх того — нечто большее, чем история старого мира, большее, чем преходящие, модные течения.

Художник-новатор вначале как бы отстаёт от Запада, задерживаясь на импрессионистской стадии, но это задерживание объясняется русским характером, стремящимся доводить всё до конца. Хотя Малевич не являет внешних утончённости и изысканности, каковые присутствуют в западном импрессионизме, он, вместе с тем, не являет присущих этой школе манерности, оригинальничания, витиеватости, субъективизма, но утверждает удивительной силы всеобщий пафос жизни. Его импрессионистские работы исполнены глубины и многообразия впечатлений, любви к простому человеческому бытию, они динамичны, исключительно музыкальны в своей ритмике, радостны в материальной весомости, торжественны и праздничны в будничности, беспрецедентно СОЛНЕЧНЫ. Их грубость является кажущейся, и гений художника требует закрывать на неё глаза, а точнее, ПРИЩУРИВАТЬСЯ, чтобы открылся неожиданный эффект.

Малевич является основоположником чрезвычайно, можно сказать, космически важного направления — супрематизма. Приход к этому направлению оказался возможным только тогда, когда художник пропустил через себя во всей полноте и разновидности кубофутуризм и алогизм, исчерпав их до конца,

главным образом, со стороны интенсивности размышлений, а не экстенсивности изображений, в бесконечной дурноте которой застрял Запад. В этом помог ему присущий русскому гению максимализм.

Алогизм, который Малевич называет “заумием”, не есть для него без-умие, а является “логикой высшего порядка”. С этим можно согласиться (без “высшего порядка”), рассматривая только результат, логическое завершение (а не процесс) алогизма в супрематизме.

Поскольку всё достигается через противоречие, через своё другое, то и путь к логике лежит через алогизм. Алогизм Малевича — это не абсурд дадаизма и сюрреализма, а становление разумного начала в искусстве. “Заумный реализм” занимается поиском всеобщих связей бытия и законов искусства посредством интуиции, необузданной фантазии, какая может быть лишь во сне, отрицает главные атрибуты материи — тяжесть и трёхмерность, но в нём ещё остаются понятия “верха” и “низа”, “левого” и “правого”, от чего полностью избавляется супрематизм. В супрематизме акосмизм, наконец, опрокидывается в космизм законов, бесформенность — в чистые формы, беспредметность позволяет перейти к новой предметности на уровне эйдосизма, что является концом пред-Исторического искусства и Началом Искусства Метаисторического.

Переход к Новой Действительности, к Духу предполагает нищету, имматериальность, ничто ветхой материи, её абсолютное разрушение в старом качестве. Но если Высшая Логика на земле рождается из ничто материи, то супрематизм не ничто материи, а относительное, фигуральное ничто, являющееся предельным в сфере искусства, ибо последнее не может существовать вне пространства, вне геометрических измерений. Русский художник своими супрематическими откровениями потрясает всю эстетическую сферу человеческого бытия, пробуждает её от вековой инертности и влияния стереотипов, сокрушая их в ничто, из которого он порождает жизненно важные формулы искусства.

Ветхий мир — это дурной сон. Люди, живущие его образами, представлениями, видениями, спят, и особенно крепко — в последнее время. Необузданная фантазия и ложные

построения представляющего и рассудочного, одностороннего сознания ничем не отличаются от сновидения. Князь ветхого мира — дух лжи и косности, враг всего нового, главный маг и гипнотизёр — очень заинтересован во всеобщей летаргии, ибо сонными легко управлять.

Малевич борется с так называемым здравым смыслом, он, как пророк, зовёт к бодрствованию, самостоятельности, к подлинно новому в искусстве. "Творить — это не повторить" — утверждает художник. Его чёрный супрематический квадрат, с которого начинаются модификации форм и движений, является первоэлементом "искусства как такового", искусства живописи со стороны чистой ф о р м ы . В этом первоэлементе нет никакой "вечной загадки", которую хотели бы сохранить как вечную кормушку паразитирующие на искусстве толкователи всякого рода. Чёрный супрематический квадрат означает элементарное:

1. равновесие (композиции, цвета, планов, небесного и земного начал),
2. движение (иллюзия удаления, приближения, вращения, потенциальный переход в другие элементарные фигуры).

Чёрный квадрат на белом фоне — это формула экономии в эстетической сфере, как триадичный метод есть принцип экономии в мышлении. Это — нулевая, чисто колористическая, беспредметная перспектива, абсолютное неразличенное единство планов.

"Беспредметная живопись" сама становится художественным предметом. Супрематизм начисто отрицает натуралистическую имитацию и производность живописной формы от действительности. Анализ живописи сводится к проблемам цвета, формы, структуры, фактуры. Но вместе с тем, в кажущемся хаосе анатомического театра рождается космос с его равновесным движением. Супрематизм зиждется на чисто живописном восприятии реальности. Здесь всё можно объяснить рассудочному сознанию, всё конструировать, всё машинизировать и математически обчислить. Отыскивается так называемый "прибавочный элемент" ("волокнистая" Сезанна, "серповидная" кубизма, "прямая" супрематизма), позволяющий каждый последующий стилистический феномен вывести из предыдущих.

Но обвинения в техноцентризме и футуро-урбанизме, выставаемые Малевичу, неправомерны, ибо его бесконечно обширное творчество в целом есть полнокровная пульсация жизни, предельно напряжённая устремлённость к ней, боль о человеке, утратившем живую природу и естественность бытия.

В супрематизме, являющемся вершиной и концом (завершением) абстракционизма, оптимально сбалансированы цвет и форма, в нём, таким образом, соединились два направления, на которые распалась абстрактная живопись, — колористическое и геометризм.

Супрематизм — это детище человека, мучительно искавшего метод радикальной перестройки мира, это — взрывность, революционность, раскрепощение инерции сознания, освобождение от пассивности, диктата привычки, это — стремление к вечности через преодоление времени и пространства. Супрематической живописи полностью, безусловно удаётся победить время посредством изображения вечных, чистых, вневременных законов. Но поскольку эти последние суть законы эстетического формирования пространства, т.е. в своей одной стороне являются пространственными законами¹, изобразительное искусство не может выйти за пределы пространства. Чтобы победить пространство (не безусловно), супрематизм, предварительно исчерпав² живопись "как таковую", возвращается к началу первого цикла искусств (архитектура, ваяние, живопись) на высшем уровне и, ваяя живописные формы, ПОКОРЯЕТ космическое ПРОСТРАНСТВО супрематической архитектурой.

В эстетическом плане Малевича следует признать "председателем мирового пространства".

В отличие от Раушенберга, который извращает третье измерение, разворачивая его вовне, оставаясь при этом в пределах живописи, что приводит к архитектурному уродству,

¹ С той стороны, что это — ЗАКОНЫ пространственные, они — вне пространства, с той стороны, что это — законы ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ, они — в пространстве.

² Исчерпываются не формы, которые бесконечны, а форма искусства вообще, её законы. (Содержание искусства есть истинная бесконечность.)

основоположник супрематизма оказывается у истоков космической архитектуры, конструирующей не по законам тяжести, а по законам внутреннего сцепления и вращения, исключаяющего понятия "верха", "низа", "левого" и "правого", ибо любое небесное формирование является центром в Бесконечном Мире.

Задачей искусства всегда было уйти от покорного следования материи, от "воровского калькирования", муляжного подобию, и крайним выражением этого стремления является супрематизм, в котором наличествует "собственное содержание" при полном отсутствии протокола действительности.

Всякий художник призван изображать в художественной форме ту действительность, которая открыта его художественному видению. Но что открыто в последнее время — время всеобщего распада и загнивания — взору художника, да ещё не свободного от представляющего сознания?! Чтобы сохранить ЖИВОписание по-прежнему ЖИВЫМ и цветущим, нужна была соответствующая натура, и именно для этого Поль Гоген отправляется в места, где "остановилось время", в "золотой век", не испорченный цивилизацией. Кубист Пикассо, протестующий против буржуазной красоты, слащаво, нереалистично отражающей действительность, ищет в разлагающемся мире ядерную прочность, незыблемость его элементарных форм. Достичь этого в полной мере удаётся только создателю супрематической школы.

Художник — дитя своего времени; в своём творчестве он запечатлевает своеобразие того бытия, которое застал. Даже беспредметная живопись отразила свою эпоху (время) и свою среду (место). У Раушенберга, например, выражен жизненный пафос Америки XX века. Богатство материала и буржуазного образа жизни, сумбурность, стремительность, бум и суетливость технического прогресса, вещизм, рекламное мельтешение в работах американского художника не спутаешь ни с чем. Супрематическую = абсолютную беспредметность (единственно которая имеет полное оправдание) тоже не спутаешь ни с чем; это — Социализм и его апофеоз, т.е. конец Перехода к Высшей, Вечной Формации — конец многообразия и богатства прежних форм(аций); это — абсолютные категоричность, дефицит предметов ("мясных и машинных мышц") и завязанные в прямой

пропорции (ещё на уровне безобразного) распад и централизация, чёрное и белое, скорость и замирание, движение и равновесие, тяжесть и парение, разрушение и нерушимость (принципа разрушения). Но поскольку Переход от капитализма к Царству Правды есть нечто универсальное, имеющее общечеловеческую значимость, то он не только врёменное, а и временнóе, и не только локальное, а и Глобальное. Для адекватного отражения этого Периода требуется творец особой, пророческой силы, каковым является Малевич.

Если у Раушенберга гармония достигается за счёт множества средств, то у русского демиурга, у которого нет ничего случайного, — за счёт минимума средств; если у первого — утверждение конкретной вещи, то у второго — отрицание её; если там — компоновка, то здесь — конструирование, если там — *flesh*³, то здесь — нерушимая кость.

Возникновение пророческого духа в искусстве, ориентирующего на Искусство Мета-истории, возможно было только на русской почве, под воздействием русского иконографического искусства. Влияние русской Иконы на художника-новатора оказалось столь сильным, что развило его супрематизм до эйдосизма. Это был поворот от безоб́разного к Образу на уровне условно-предметных форм живописи. К эйдосизму относятся не все фигуративные картины; большей частью, это — Крестьянский цикл. В этом цикле соблюдаются многие русские иконописные приёмы и мотивы: равновесие Земного и Небесного, внепространственность (насколько это возможно в живописи), вневременность, лапидарность, гармония умиротворённости и воинственности, праздничность, истовость, значительность. Эмоции в Крестьянском цикле — не по конкретному случаю, а эмоции вообще.

В работах западных художников в лучшем случае отражается субъективное страдание, в Крестьянском цикле Малевича чувствуется всенародная боль художника, страда Вселенская, столь присущая русскому духу. Зритель не может оставаться пассивным у любой картины этого цикла, он

³ Плоть, мясо (англ.).

побуждаем воспринимать её активно, диалогически, как русскую икону.

Кажущиеся каменность, грубость, неотёсанность, диспропорция, эскизность незаметно растворяются, выявляя могучесть, решительность, непреклонность, гармоничность, завершённость, волю, монументальность, доходящую до космичности. Правда, есть некая нерешительность у крестьянина на картине "Сложное предчувствие" ("Торс в жёлтой рубашке"). На горизонте — красный дом без окон, вроде барака усиленного режима, а на первом плане — крестьянин, изображённый не то лицом к дому, не то спиной. Он как бы не знает, куда ему идти — к дому или прочь от него. Это — глубоко драматическое противоречие, оторопь как преходящий кульминативный момент в судьбе русского народа. Он всё-таки смело и добровольно пойдёт навстречу своей трагической судьбе, не изменив объективной необходимости, и обретёт Царство Свободы, как воздаяние за преданность объективности.

Вместе с щемящей болью за русское крестьянство, с которым связаны история и дух русского народа, болью, доходящей до предчувствия декрестьянизации России = её гибели, у печальника земли русской присутствует какое-то исключительно светлое упование на его (народа) мессианскую роль. Нужно было обладать пророческим даром, чтобы повернуть к крестьянской теме, заранее распознав несказанное слово русского труженика на земле. В Крестьянском цикле художник-пророк манифестирует что-то исключительно родное и, вместе с тем, экуменическое. Он изображает людей, выросших из земли и одновременно как бы пришедших с неба. Это — святые мученики, небожители, осваивающие землю, глобально-космические персонажи, атланты, поддерживающие небо.

Малевич делит всю живопись следующим образом:

1. античность и Возрождение, существующие для высшего слоя людей.
Искусство для красоты;
2. передвижничество, искусство среднего слоя.
Искусство пропаганды и обличения власти и быта;
3. крестьянское искусство.
Искусство низшего сословия.

Русский художник рассматривает крестьянское живописание, высшим выражением которого является икона, как самое значимое, живое, распространённое, и которое никуда не надо «двигать».

И действительно, если первый вид художнического мастерства есть салонный и дворцовый покой, второй — движение, то третий — единство движения и покоя, всеобщая распространённость.

Супрематическое новаторство Малевича в искусстве по взрывности, влиянию на дальнейший ход культуры, по характеру перехода от земного к Небесному через ломку привычного, устоявшегося, по "безумности" и парадоксальности, свойственной только русскому гению, подобно неевклидовой геометрии Лобачевского.

Весь Крестьянский цикл, независимо от дат написания, есть путь к картине "Крестьянин" («Косарь»), творится под знаком Крестьянина и может иметь общее название "Крестьянин". Картина "Крестьянин" имеет исключительную важность для искусства, которую трудно переоценить. Едва ли сам автор понимал ясно, чётко, категориально значение этой работы, которая является кульминативным моментом в его живописи и шедевром переходного Периода и к которой он пришёл интуитивно, но через глубокое страдание и подвиг души. "Крестьянин" — это ещё одна, и последняя, школа пред-Истории — эйдосизм. Это — платоновский эйдос, всеобщее, существующее в реальности. В фигуре крестьянина, застывшей в трагическом оцепенении, запрессована совокупность страданий и чаяний всего русского крестьянства. Перед нами не какой-либо конкретный человек с его переживаниями, не Иван Петрович, что живёт напротив Марьи Ивановны, а русский крестьянин вообще, с его болью и упованием.

Когда-то, отказавшись в живописи от целей идеологических и религиозных, от искусства "писания идей" и устремившись в "искусство самого писания", русский мастер иконографии переходного Периода создал великолепный, живой, исполненный чувств образ, главную икону социализма. Бесконечно важна религиозно-идеологическая роль этого образа

в строительстве Нового. Неспроста так бояться этой работы и так её прячут передовики застоя.

Если в "Троице" Рублёва — ожидание Жертвы и первого пришествия Истины, то у Малевича — это Сама Жертва и ожидание второго пришествия Истины, окончательной победы над социальным злом.

Как и у Рублёва, в "Крестьянине", при внешней статичности, — внутреннее движение, только здесь оно достигло своего предельного накала и напряжения. Время как бы остановилось в томительном ожидании Нового, Вечного, Вневременного, которое ещё не наступило и уже началось. Орудие труда, которое крестьянин бодрственно и крепко сжимает в руке, воспринимается как оружие, как молниевидный клинок. Мирный труженик — он же и часовой, стоящий на боевом посту на передовой линии фронта, перед лицом коварного врага. Бесконечно уверенный в себе, прочно стоит он на земле и за землю. Перед нами гармония крайне противоположных моментов: напряжённость и упокоенность, взрыв и сдержанность, бунт и долготерпение, гнев и доброта, экспансивность и зажатость, глас вопиющего и безгласность, любовь и ненависть (к врагу вообще). Явно кроткий, пахарь исполнен неукротимой энергии — неукротимой для врага. Внутреннее звучание психологического стержня усилено металлическим фоном и свечением одежд, подобных рыцарским доспехам.

Главной целью техницизма в русской живописи было раскрестьянивание России = уничтожение принципа Народности в Ней; Малевич же, отражая дух времени, показал, что из внешне оболваненного крестьянина исходит свет неистребимой любви к земле, к сугубо русскому укладу жизни. Портрет крестьянина, сотворённый художником по образу и подобию Всеобщего Христианина, является символом крестьянской революции, переходом от первой конкретности ко Второй, от первого естества ко Второму. И если в "Троице" святого Рублёва более ЕСТЕСТВА, то у "Крестьянина" Малевича более ИСКУССТВА. Но именно потому, что это последний штрих в пред-Историческом искусстве, его конец, здесь менее искусства. Малевич достигает изящества, грациозности и величия; отталкиваясь от противоположного — обыденности,

лаконичности и непритязательности. В этом проявляется его русский характер, в простоте своей не стремящийся к внешне-изящному и высокопарному, перед чем умиляется салонный вкус.

Если у Рублёва контрасты приглушены и полярности составляют не очень различное Единство, то у Малевича противоположности (весомость и невесомость, живое и неживое, сталистость и воздушность...), будучи уравновешенными, предельно обозначены.

"Косарь" Малевича является красочным воплощением молитвы, ассоциирующейся со словами Евангелия: "Итак молитесь Господина жатвы, чтобы выслал делателей на жатву Свою" (Мф 9:38).

Художник-пророк привёл пред-Историческую живопись к мёртвой точке, с которой начинается Воскресение Новой Живописи, когда Всеобщий Человек не остаётся только всеобщим, но является Конкретным Человеком. Это — Новая Конкретность, Реальная Индивидуальность, в Которой светится Всеобщее, Родовое.

Малевич считал, что действительность является вторичной по отношению к живописной форме. Но он не знал Подлинной, Божественной Действительности, каковая во всём первична. Он полагал, что "не жизнь будет содержанием искусства, а искусство должно стать содержанием жизни, т.к. только при этом условии жизнь может быть прекрасна". С этим можно согласиться, добавив одно слово: вместо просто "искусство" — искусство Мышления. Прекрасна жизнь лишь тогда, когда её Содержанием является Логос.

Эстетические откровения великого русского художника являются негативным (крестным) основанием, существующим как вечное снятие в Искусстве Нового Реализма. Школа Малевича вечна, его искусство не есть мода. Творчество художника-новатора оказывает и во все времена будет оказывать влияние на живопись, ваяние, архитектуру, дизайн.

Художественные произведения всегда проигрывают в репродукциях, но особенно это касается работ Малевича, которые могут раскрываться в своём блеске и совершенстве только в оригиналах. После живого общения с его работами

гаснут многие, даже знаменитые, полотна, не выдерживая критики со стороны формы, а именно: колористических и композиционных решений, адекватности воплощения замыслу.

Велика заслуга русского художника в качестве педагога и теоретика искусства, борющегося с эклектизмом, чётко различающего художественные системы и такие понятия как манера и манерничество, оригинальность и оригинальничание, красивое и красивенькое. Его кисть отличается предельной правдивостью, не сделавшей ни одного халтурного мазка, ибо художник писал только то, что глубоко пережил. Сколько искусство грешило и грешит театральностью, тем, что изображает непрочувствованное художником, и тем, что замысел художника не совпадает с действительностью! Малевич никогда не стал бы рассказывать костюмированных артистов, долженствующих передать то, от чего они сами далеки. Он по законам иконописи брал всё из себя, изображал себя, и это есть действительность — и не мимолётная, а целая эпоха, с которой полностью совпал русский демиург.

Эпоха Социализма — это шествие на Голгофу Духа Истины = Идеи, Её умирание. Быть правдивым художником этой эпохи — значит отразить безыдейное, но вместе с тем, это значит передать Идею Социализма — смерть Бога, смерть Коммунизма, которая предпосылается Его Воскресению.

Уходя от изображения Идеи, наш художник не ушёл от человечности, и его работы исполнены удивительного обаяния, особенно для тех, кто не спешит делать выводы, но терпеливо старается прислушаться к дыханию творческого гения замечательного мастера живописи. Картины этого мастера являются как бы лакмусовой бумагой, с помощью которой зритель проверяется на любовь к ближнему и смелость мысли.

Тематическая амплитуда Малевича поражает своим размахом от самого обыденного, будничного, до самого возвышенного, сказочного. Это, например, "Мозольный оператор в бане" и "Плащаница". Названные работы решены удивительно равномерно и — по долгому размышлению о творчестве художника в целом — вызывают умиление, первая — благодушное, вторая — благоговейное. Представляют ценность его разработки в экспрессионизме — промежуточном этапе искусства между

импрессионизмом и кубизмом, очередном этапе разложения форм, посредством которого художник находит законы "искусства самого писания" и достижения выразительности. Эскизная лаконичность картины "Полотёры" выявляет нечто неожиданное — завершённость в решении поставленной задачи изобразить динамический вихрь и на редкость удивительное упоение трудом.

Чтобы достигнуть большей выразительности минимальными средствами, художник намеренно пользуется чертёжной проекцией египетского рисунка.

Сказочная яркость картин русского художника — не петушиная пестрота, не навязчивость, не выдумка, а мера, вкус, гармоническая быль.

Замечательным образом сказки, ставшей былью, является работа "Жницы", которую можно назвать праздником труда, хотя здесь праздник более относится к Природе, а труд — к человеку. Это полотно есть поиск той целостности, которая будет достигнута в картине "Крестьянин" ("Косарь"). При удивительной равновесности колористической и композиционной, равновесие планов, т.е. удержание различных планов в едином плане, к чему всегда стремится художник, в "Жницах" достигается посредством опрокидывания закона воздушной перспективы, что несколько диссонирует с общей гармонией.

Автопортрет Малевича — это рождение лица из одежд супрематизма, его "загадочные портреты" есть идеальный поворот от эйдосизма к Новой фигуративности, к "Живым душам" крестьянской России ещё до их воплощений как Живых, Царственных Натур.

Малевича можно называть авангардистом в чистом смысле. Авангардизм, как известно, есть крайний отказ от сложившихся стереотипов, и если этот отказ не ради отказа, не ради оригинальничания, моды, субъективизма, а для отыскания подлинно нового, как это имеет место у Малевича, то такой авангард отвечает своему понятию до конца.

Малевич стоит в авангарде русского искусства, как Казачество в авангарде русского воинства.

Абсолютное начало живописи он застолбил своим "Белым квадратом". Ибо как в Логике началом является ничто,

так и в живописи — "Белый квадрат" = абсолютная чистота. Искусство Зеро (ноль), появление которого обязано Малевичу, ходит вокруг чистого ничто, никогда не достигая его.

Русский художник идёт по линии разрушения форм не как экзистенциалист, а как пророк, который разрушает прежде всего себя, предаёт негации свою субъективность и в глубочайших страданиях открывает Объективное.

В пред-Истории критерием подлинности искусства является глубина страдания, которая имеет следующие принципиальные различия:

- 1) страдания на языческой почве (К.Васильев);
- 2) страдания на фарисейской почве (Рафаэль);
- 3) саддукейские страдания (Дали (3 в 4), Глазунов);
- 4) Страсти Господни = Соборного Человека = Народа-Мессии (Рублёв, Малевич).

Страсти Господни — это жесточайшее противоречие Любви к Божьему Миру и нелюбви к "миру сему". Но ненависть и полная негация "мира сего", осуществляемая с болью и состраданием к миру, к которому причисляет себя его отрицатель, не видящий Иного Мира и познавший только смерть Бога, без Его Воскресения, является собственно сверхчеловеческим страданием, вплотную подошедшим к Оправданию. Однако есть страдание сверхчеловека, связанное только со своей персоной, проникнутое злорадной, безжалостной ненавистью к "миру сему". Это — сугубо люциферианская, человеконенавистническая сфера (проявление садизма), главное отличие которой от собственно сверхчеловеческого страдания состоит в глумлении над "миром сим" без боли о нём, без сострадания к нему.

Садистское искусство делится на искусство обыкновенного и необыкновенного садизма, причём первое глумится над всем откровенно, второе — скрытно, втайне, выдавая на поверхность благие намерения, которыми выстилается дорога в ад.

Искусство необыкновенного садизма — это русский китч, беспримерный эклектизм коллажно-гиперреалистической

продукции, чёрная магия, спрятанная под светоносные ризы ангела света, ИСКУСство для поверхностного мышления.

Русский китч, с его языческим, фарисейским и люциферианским страданием — самое ложное, коварное, своекорыстное, паразитирующее на эстетических достижениях светлых потенций Народа, его лучших языческих и религиозных традиций, искусство. Опираясь на тёмную стихию масс, утративших чувство Народности, это псевдовозрожденческое искусство окончательно дезориентирует и развращает их. В отличие от Модерна Малевича, который честен и в котором заключено глубочайшее страдание без темы страдания, русский китч нечестен и скрывает за благородной темой, за внешним смыслом безвкусицу, собственную пустоту, бездуховность. Это скоропалительное, кроваво-огненное и конфетно-этикеточное искусство зовёт Истину сойти с креста, пытается реставрировать викинго-варяжско-поповско-централистскую Русь. Но броскость впечатления и колдовские чары русского китча распадаются перед Духом Истины, обнажая псевдо-Народность, декоративно-плакатную однодневность, отсутствие профессионализма и подлинной выстраданности, тривиальность романтики и банальность символики, театральность жестов и фотографическую позировку, претенциозную загадочность и слащавую, рассчитанную на детское восприятие, красочность.

Если Малевич проливает кровь в себе, служители ширпотребного искусства, пребывая в роскоши, любят лить чужую кровь⁴.

Стремление создать единую систему всегда ведёт к террору, но Малевич обращает этот террор против себя, тогда как русский китч под видом демократии служит престолу князя "мира сего", создаёт развлекалки для потребительской публики и ввергает трудовой народ в болото низких инстинктов и безысходного рабства.

История не знает случаев, чтобы подлинных пророков не осмеивали, не заушали, не гнали и не распинали те, кто ратует за продление и укрепление "мира сего", в котором Малевичу негде

⁴ У сатаны есть свои мученики, но их мучения нечто внешнее, не добро-вольное.

приклонить голову, и он для обыкновенного фашизма становится "красной заразой", а для необыкновенного фашизма — "буржуазным пособием".

Творчество Малевича — это великая правда жизни, глубочайшая Народность, в которой снят высочайший профессионализм. Апокалиптически настроенный художник категорически не нравится шарлатанам, приспособленцам и авантюристам в искусстве, мастерам однодневок и политическим лизоблюдам. Простолюдину-обывателю также не подходит особенность его эстетики, но он не замечает, что сам не подходит к эстетике вообще.

"Беспредметная живопись" Малевича, как и Кандинского, — это приближение к музыке посредством чисто живописных настроений. Но у Малевича, кроме того, имеет место органический сплав пылкого колорита и величественно-строгих, весьма подвижных скульптурных форм, лишённых (как и положено ваянию) акцидентальных подробностей.

В картинах Кандинского чувствуется женская эмоциональность, в живописных работах Малевича — мужественная логичность. Если Кандинский — это только экспрессивное переживание, то Малевич — это и строительство, если первый — это хаос бытия, то второй — космос. У Кандинского имеет место простое живописно-музыкальное переложение народного искусства икон, лубков, колористическую и композиционную гармонию которого он глубоко прочувствовал, у Малевича же — адекватность с внутренней сущностью народного искусства при самостоятельной жизни линии, формы и цвета, их собственной выразительности. Работы Кандинского будничны, грязноваты, часто передают одно простое чувство посредством сложной коллизии, что гораздо проще решает концептуализм. Апокалипсис Кандинского безысходен. Малевич праздничен, чист и ярок, его мастерство поражает гармонией формы и содержания, его апокалипсис исполнен Оптимизма. И если его отдельные работы мрачны ("Красная Голгофа, затмившая Солнце Жизни"), то в целом он пронизан светом.

Кандинский в своей эстетической теории вывел три долженствования:

1. каждый художник, как творец, должен выразить то, что свойственно ему (индивидуальный элемент),
2. каждый художник, как дитя своей эпохи, должен выразить то, что присуще этой эпохе,
3. каждый художник, как служитель искусства, должен давать то, что свойственно искусству вообще.

Чем больше "сегодняшнее" произведение искусства имеет от первых двух элементов, тем легче, разумеется, оно найдёт доступ к душе современника. Чем больше наличие третьего элемента в современном произведении искусства, тем сильнее он заглушает первые два и этим самым делает трудным доступ к душе современников. Поэтому иной раз должны миновать столетия, прежде чем звучание третьего элемента достигнет души человека.

Таким образом, перевес этого третьего элемента в художественном произведении является признаком его величия и величия художника.

Все три "элемента"⁵, упомянутые Кандинским, в полной мере присутствуют в творчестве Малевича — великого русского художника.

Только того можно назвать человеком большой души, ничего общего не имеющего с обывательщиной, конформизмом, кто всецело отдаётся идее построения Нового Мира. Таков Малевич. Его картины живут ощущением Возвышенного, Непреходящего, Вечного и, вместе с тем, столь Желанного, Дорогого и Доступного. Правда, устремление художника к Нездешнему и Близкому Совершенству не связано с Его Содержанием, но форма, рождённая кистью живописца, столь Совершенна, что оказывается на пороге Абсолютного Содержания. Трудно утверждать, что человек у Малевича

⁵ В философской транскрипции:

- 1) субъективный момент в искусстве,
- 2) объективный, или социальный,
- 3) Всеобщая Идея Искусства.

является безжизненным, безличным манекеном — напротив, его герои преимущественно исполнены торжественности, многозначительности и большой жизненной Силы. Они, как всё возвышенное, лишены тривиального жизнеподобия, бытовизма, акцидентального реализма, освободившись от которого русский художник подошёл к тому рубежу в живописи, с которого начинается Субстанциальный Реализм.

Бурное время революционных потрясений, время стремительно развивающихся и сменяющих друг друга событий, время, которое само оказалось преходящим, отражено Малевичем непреходящим Образом. Это объясняется тем, что мастер новаторской кисти не претендовал на репортажную точность, не служил конъюнктуре. Его энтузиазм является вечносущим, т.к. не основывается на злобе дня, на утопических лозунгах и декларациях, а имеет своим Источником Вечное Добро. Живописец глобальной значимости не пробавлялся мелкими победами и радостями страны, а жил грядущей Победой, торжество Которой неизбежно.

Как ветхозаветные пророки в религии, Малевич проходит в искусстве путь низведения "мира сего" (за который так цепляются ненавистники революционного, апокалиптического творчества) до НИЧТО. Художник не дошёл до видения Конкретного Бога, и Творец для него — только абстрактное, беспредметное Начало. На Малевиче заканчивается феноменология Духа в живописи, после чего в ней открывается Путь Бого-Человеческого Творчества.

Величайшим заблуждением или намеренной попыткой ограбления русского искусства является отождествление творчества Малевича с еврейским модернизмом. Еврейский модернизм тоже безнатурная живопись, "вынутая" из себя, но "из себя" субъективного, не имеющего отношения к народной жизни. Мастерство же Малевича — это выворачивание себя Объективного, изображение Того Внутреннего, Который со-ответствует подлинно Русскому = Всеобщему Принципу Народности.

Стилизованные, доведённые до голого геометризма и символики фигуры Малевича, чудодейственным образом оживают, постоянно наполняются содержанием. Как в Науке Логики

отсутствует образность (представление), так и геометризм Малевича является безобразным (а поэтому — безобразным для обывательского сознания). Однако его абстракции беспредельно ёмки не только для чисто художественных формул, но и для чувств. И если Наука Логике по отношению к культуре Мышления остаётся бесстрастной анатомией Мысли, то крестьянский цикл Малевича — это не анатомия и геометрия рисунка, которые мертвы сами по себе, а живо-писание. Такое творчество можно было бы назвать страстной геометрией, или чувственной логикой стилизованных колористических фигур.

У Малевича преобладает крестообразная фигура, потому что художник-страстотерпец застрял на кресте — историческом символе Земли. Переход к Метаистории — это снятие прометея живописи с креста и снятие самого креста в символе Вечности (⊕).

Малевич — всегда Настоящее, он прочно вошёл в Настоящее Искусство счастливых поколений, т.к. достиг его эйдосического Идеала. Многие разработки великого русского художника останутся навечно в качестве средства в Целевых установках эстетического освоения мира.

P.S.

Русофобы и подпавшие под их влияние культуртрегеры охаивают русскую культуру и её служителей. Что касается Малевича, то ошельмовать его проще всего по той причине, что творчество этого мастера не переваривается так называемым здравым смыслом.

Как в философии есть мышление о мире, а есть мышление мышления (система логических категорий), так точно есть искусство, изображающее мир, а есть искусство искусства, его лаборатория.

ВАДИМ СИДУР



*Я раздавлен
Непомерной тяжестью ответственности
Никем на меня не возложенной
Ничего не могу предложить человечеству
Для спасения
Остаётся застыть
Превратиться в бронзовую скульптуру
И стать навсегда
Безмолвным
Взывающим*

Вадим Сидур, 1983.

Замечательный ваятель Вадим Сидур — это гласность вопиющего в пустыне ветхого мира, последнее правдивое слово в пред-Исторической скульптурной пластике, переходящее в немой, но напряжённо взывающий к живым, символ.

В ваянии, которое делится на чисто символическую пластику, круглую скульптуру и рельеф, Сидур вернулся к началу — чисто символической пластике, которую развил до конца. По-модернистски смело и безудержно художник переносит акцент на лаконичность, экономию сопряжений, избавляется от атрибутики, т.е. делает чрезмерно выраженным всё то, что является главным в художественных приёмах ваяния вообще.

Крайний возврат к началу начал в пластике приводит Сидура к гибриду с всецело символическим искусством — архитектурой. Поэтому в его ваянии работает не только внешнее пространство, что присуще этому всецело классическому искусству, но и внутреннее. Это обогащает содержание и

позволяет воздействовать на реципиента изнутри, что присуще всецело романтическому искусству — живописи, — к приёмам которого Сидур прибегает на уровне скульптурных возможностей. Кроме того, его работы заключают в себе органическое единство скульптуры малых форм и монументальной скульптуры, т.е. его небольшие по размеру произведения не боятся увеличения и могут составлять гармонию с архитектурным ансамблем и природой.

Главным символом всего его творчества, отличающегося магическим взаимопереливанием формы и содержания, является "Взывающий". Это — крик немого отчаяния, сплошной скорбный вопль души, напряжённо звенящий психологический стержень, напоминающий голосовую связку, это — предельно стилизованный образ ангела, трубящего мировую боль судного дня. В этой работе трагически и абсолютно совмещены инструмент, человек и вселенское страдание.

Замечательным примером полного взаимопроникновения бездушного предмета и человека являются "Человек с автоматом", "Пулемётчик". Полное слияние человека и его психологического накала — это "Памятник погибшим от насилия", "Формула скорби"... Примечательна скульптурная композиция "Похороны", в которой живое "не насильственно, а с добровольным прискорбием прои́зано мёртвым.

Будучи предельно честным художником, Сидур невитиевато отражает горькую правду *последнего времени*, каковая есть разложение и гибель, и его язык как нельзя более подходит для такого рода задачи. В отличие от китча, прихорашивающего оставленный Богом "мир сей", Сидур изображает сущность этого "гроба окрашенного" — "мёртвые кости" и "всякую нечистоту" (Мф 23:27) — и делает он это, не в пример злорадствующему (садистскому) искусству, с великой болью в сердце. Его скульптура, проникнутая сверхчеловеческим страданием, является субстанциальной символической пластикой последнего времени, которая принципиально отличается от формальной символической пластики, увлекающейся дурной бесконечностью всё новых находок лаконичных и "многозначительных" сопряжений, игрою форм ради форм, хладнокровной модернистской вивисекцией человека.

Скупыми, но очень выразительными средствами, русский художник передаёт великую печаль мира, пленённого злом, и его смело можно назвать печальником всей земли. Его калек ("препараты") — не модное разрушение антропоморфности, а сама реальность, прискорбная правда жизни. Если у Генри Мура — преимущественно морфологическая скульптура, сущность природной формы, у учителя Сидура Саула Рабиновича — антропоморфность как сущность человеческой фигуры, то у Сидура — обезображенный человек — роковая жертва правления князя тьмы. Мур и Рабинович обогатили скульптуру формообразовательными законами, Сидур, сверх того, поражает умением передать скульптурными средствами голгофский путь человека. Рабинович создаёт свою школу. В своих пластических решениях он, с одной стороны, не скатывается до копирования модели, с другой — не скрывается за содержанием, не уходит в "литературщину". Это — школа развития собственно скульптурных, довольно смелых приёмов совмещения изображаемого и изображения, проникновенного видения скульптурной сущности человека. Здесь происходит работа не с абстрактными формами, где не столь наглядна правдивость изображения и возможны произвол, безудержный и бесконечный полёт фантазии, а с венцом творения, что налагает особую ответственность. У Рабиновича отклонение от натурализма происходит в пределах жизненной правды, как она ему открыта. Его тонкий художественный вкус помогает ему соблюсти в этом меру. Сидур идёт по линии отказа от модели, вплоть до превращения её в символ, но при этом сохраняет в нём живое присутствие человека. Оба мастера, работая самостоятельно, создают направления, дополняющие и раскрывающие друг друга. Но обнажённая скульптура старшего собрата по резцу переходит у Сидура в обнажение страждущей и обременённой души.

Сидур изображает высшую трагедию человека, его хрупкость и конечность не только в связи с войной, как думают поверхностные исследователи, наивно полагая, что их эта трагедия не касается, но ради раскрытия главной для него темы — всеобщей роковой судьбы. Из всех сил он старается донести ту мысль, что никто не обманет эту судьбу, уравнивающую всех людей, и каждому стоит задуматься — верно ли его хождение на

земле. Зло, как полагает художник, происходит от непонимания своей смертности, и гроб-арт призван напомнить человеку о неизбежности конечной черты его земного пути. Мудрецам свойственно думать о смерти (Платон, Гегель, Толстой, Бердяев, Новая Общность), и они не ожесточаются от этого, а напротив — становятся человеколюбивыми, проникаются сочувствием и жалостью к смертным. Гегель утверждает, что вся человеческая история есть поиск Гроба Господня, и Сидур, один из "железных пророков", дошёл до осознания адовых мук, до Гроба-Спасителя.

Апостол Павел говорит: "... я умер; и таким образом заповедь, данная для жизни, послужила мне к смерти" (Рим 7:10). Может ли мёртвый сказать, что он умер? Может! если речь идёт о духовной смерти = абсолютной нищете духа. До этой смерти, до наказания, "которое всем обще" (Евр 12:8), дожил Вадим Сидур. Взаимопроникновение жизни и смерти у него очевидно. Здесь и жизнь в смерти ("После эксперимента"), и смерть в жизни ("Две беременные"¹, "Похороны"). Т.е. мёртвые "живут" после смерти, не зная покоя, живые мертвы при жизни. Конечно, замечательный мастер скульптурной пластики увлечён не только единством противоположностей, но и их различием. Вся его выставка имеет четыре основных отдела:

- 1) рождение ("Женское начало"),
- 2) жизнь (любовь, семья, дружба),
- 3) страдание ("Победитель"),
- 4) гибель и адовы муки ("Треблинка", "После эксперимента").

Изображая мёртвые души, Гоголь верил в пророчество о великой миссии России, в доброго Царя из Народа. Также апокалипсис Малевича исполнен яркого и отчётливого пророческого оптимизма. Сидур же, которому не открыта в разлагающейся России Её мессианская роль (=Бог умер и се не воскрес), не видит выхода из общего склепа. Но художник, в отличие от человеконенавистнического искусства, не глумится над "миром сим", не ищет позабавиться над маленьким, беззащитным человеком, но исполненный глубокой скорби, кричит о нём. Его жалость, главным образом, проявляется не к

¹ Беременные гробами.

физическому страданию, а к искалеченной душе человека *последнего времени*. Казалось бы, его темой иногда является только физическая боль, но она столь глубока и масштабна, что переходит в боль души ("Раненый").

Сидур как художник освободился от природного плена, и его страх — не перед природой как таковой, а страх за человека, оказавшегося в порабощении природным человеком, "духом злобы поднебесной", занятым только разрушительной деятельностью.

Творчество замечательного мастера скульптурного образа отличается удивительной свободой, его работы бесконечно, космически далеки от рабского копирования.

В своём портрете Эйнштейна Сидур передал чистый образ учёного. Этот (конечно, односторонний) модернистический приём позволил выдвинуть на первый план космичность, субстанциальность трагически одинокой фигуры мыслителя, в голове которого переливаются необычные измерения. Различные портреты Эйнштейна, во множестве появившиеся вслед за его признанием, передают главным образом простой человеческий облик корифея науки и личные впечатления художников о нём. Сидур же в изображении Эйнштейна старается своей пластической мыслью быть адекватным учёному в его завоевании пространства.

Работа под названием "Голова учёного" красноречиво свидетельствует о том, чем одержим — и одержим без остатка — представитель конечной науки, "технар". Это — кубы, сферы, шарниры, гайки.

Понимание искусства, возникшего на голгофской почве социализма, углубляется в сравнении со свободным, не дошедшим до голгофских страданий, буржуинским искусством. Например, Сидур с отчаянием говорит, что он не видит, как помочь страждущему человечеству — он слеп; Раушенберг же зряч (Ин 9:41). Его игровая энергия направлена не на радикальное преобразование человека, а лишь на переориентировку его в пределах конечных вещей. Сидур не "весел и бодр", а глубоко удручён, обескуражен происходящим в мире, сердит не на собратьев по искусству, а на фатальное зло века, говорит не о своих страданиях, а о боли мира, пронизывающей его сердце.

Ваятель-печальник сокрушается тем, что человек превращён прогрессом бездушия, техницизма и милитаризма в автомат, становится придатком машины, которая травмирует тело и душу, уничтожает личность. У Раушенберга — радость по поводу ломки стереотипов в восприятии вещей, у Сидура — печаль по поводу необратимой ломки людей. Русский мастер — реалист и сострадатель загнивающего мира, калифорнийский художник — фантазёр и реаниматор "мира сего". Последний начинает дурную бесконечность поп-арта, первый заканчивает скульптуру пред-Истории, т.к. Идеал в человеке убит, и единственно, что осталось для искалеченного человека — это "сообразить на троих" ("Сговор").

Раушенберг живёт и предлагает наслаждаться жизнью другим. Сидур видит на всём печать гибели (и прежде всего — на себе), и хотя не может указать людям выхода к Новому Миру, помогает увидеть неприглядность ветхого мира и задуматься над выходом из мерзости запустения. Американский художник настойчиво задерживает зрителя на конечных вещах, учит находить красивое в преходящей жизни, наш художник показывает конечные вещи как символы искалеченной души погрязшего в суете техницизма и животности человека и молит последнего отрешиться от бессмыслицы бытия, чтобы вместе с ним искать Смысла Жизни.

Творчество Сидура — крик о помощи: "Помоги моему неверию!" (Мк 9:24). Раушенберг — успокоенность в первородной жизни, он хочет жить в капиталистическом раю. Сидур — кладбищенский покой, смешанный с погребальным плачем; он "устал жить в родном краю". Творчество Раушенберга — это радость очеловечивания вещи, творчество Сидура — скорбь по поводу человека, низведённого до вещи, превращённого в канализационную трубу. И этого человека художник скорби любит, как самого себя.

В искусстве очень трудно совместить любовь к человеку и отказ от его натуралистического изображения. Это в полной мере удаётся глубоко человеческому мастеру русской культуры, который юродством формы показывает изуродованную, стенающую душу человека.

Сидур, отделённый железным занавесом от мировой культуры *последнего времени*, развивается параллельно современным стилям без каких-либо заимствований, внося существенный вклад в разработку пластических образов. Этого он достигает посредством подвижнического труда и глубокого страдания, которое никак не позаимствуешь. Его личная выстраданность настолько органично сплелась с пластическими разработками, что приходишь к убеждению: во всём творчестве Сидура — сугубо Сидур, его индивидуальность.

В своих работах скульптор изображает статическое напряжение в Духе древне-русской иконы, передающей глубокое внутреннее переживание, движение души без посредства внешней динамики тел.

Сидур, будучи до конца правдивым, не заигрывал ни с сатаной, ни с Богом, не следовал модной теме, как русский китч, и до конца оставался катакомбным художником, певцом вечной тризны.

В пред-Историческом искусстве всё сказано, и подлинно Новое в творчестве можно сказать, лишь ориентируясь не на "мир сей", а на Иномир. "Мир сей", бог которого есть бог мёртвых, а не живых, в период своего окончательного разложения с особым упорством удерживает живые творческие таланты в подземелье. Этим обеспечен большой простор на халтурном Геликоне для лизоблюдной элиты в искусстве, умножены мученики "князя мира сего" и их последующие рекламные дивиденды, решена проблема материальных затрат. Но когда обитатели *underground`а*, постоянно шлифовавшие, в силу их непризнания, своё мастерство, умирают, князь тьмы начинает кормиться мертвецами, которых он теперь числит пророками, ибо их судьба совпадает с таковыми в плане гонения.

Единственная возможность перехода из категории грешных мучеников в святые мученики — это не ждать ничего доброго от "князя мира сего", добровольно принимать гонения за правду — как Божью кару за свои грехи, а не как несправедливость судьбы, и — что очень важно — посвящать своё творчество Иномиру. До этого посвящения не дошёл Сидур, но он сделал всё, чтобы человек задумался, что живёт не так, как надо, хотя мастер гроб-арта и не знает — как надо.

Творчество Сидура — это соединение любви к "миру сему" и негации его, т.е. негативное Прекрасное = эстетическое безобразное, которое нужно снять. Утверждение Позитивного Прекрасного возможно только посредством преодоления безобразного в жизни человека, выявленного и изображённого во всей его полноте, каковую и вскрыл скульптор-хирург скальпелем своего художественного гения. Эволюция страдания, столь мощно манифестируемая печальником "мира сего", вплотную подводит к революции добра.

В центре внимания замечательного мастера лапидарной пластики находится человек с его важнейшими проблемами бытия — рождением, жизнью, страданием, смертью.

Великое отчаяние всегда соседствует с великой надеждой, и в творчестве Сидура нет пессимизма, оно не ведёт человека в тупик, но зовёт его к Возрождению.

Сидур — замечательный пример чёткого различия еврея и жидовства, которому он противопоставит всем своим творческим гением. Духовно он едино с Настоящими русскими людьми, каковые исторически являются Внутренним Народом России. Внешний народ России *последнего времени* заразился духом жидовства, ибо социализм вступил в борьбу с Богом как богораспинатели: **против** Него (жидовство — противоречие не в себе, а противоречие Богу). Сидур борется с Богом по Истине: **вместе** с Ним, борется за человека, с болью констатируя разложение мира.

В интервью профессору Аймермахеру (ФРГ) русский художник сказал такие слова: "Главное отличие между западным искусством последнего времени и моим творчеством состоит, как мне кажется, в том, что в моделях мира многих западных художников начисто отсутствует человек, а мир без человека мне неинтересен..."

Основным стержнем в творчестве Сидура является любовь к человеку, и он погиб от любви к нам.

Сидур — это последний штрих скульптуры обветшавшего мира, её апокалипсис, и можно с уверенностью сказать, что конец двадцатого века проходит под знаком творчества Вадима Сидура.

РАУШЕНБЕРГ



Искусство пред-Истории, объективно закончив себя, ищет спасения и новизны в самом своём разложении, длящемся за счёт всё большего дробления в направлениях искусства.

Творчество Раушенберга — одно из крайних ответвлений фарисейского искусства, его конец. В некотором смысле — это поворот назад к языческому искусству в его самом вещественном проявлении — фетишизме. Это — взаимопроникновение поп-арта и элитарного искусства, эстетическая магия вещей, имеющая потенцию в Новом Обществе стать белой. В отличие от искусства Дали, проникнутого глумлением над "миром сим", подсмеивание Раушенберга, который не имеет никакого намерения отрицать ветхий мир, несёт в себе элементы теплоты, игры, шуток. Но это на поверхности. При более глубоком знакомстве с его творчеством открывается сложная и серьёзная личность, ставящая дидактические задачи и изо всех сил пытающаяся решать их посредством только художественной эстетики. Первое впечатление от работ Раушенберга часто бывает отталкивающим, особенно для обывателя, что свидетельствует о том, что их характер противоположен китчу и не адекватен сугубо поп-арту. Художник не призван разрушать "мир сей" в целом, но старается разрушить стереотипы, предубеждения, консервативность сознания, настойчиво предлагает уйти от диктата косного академизма, способствует воспитанию уважения взглядов ближнего — и в этом его положительная черта. Но это не есть искусство, до конца отвечающее своему понятию. То, что в подлинном искусстве является средством, здесь — цель. Если у Малевича имеет место такой же феномен, то у него это для того, чтобы выявить предельно ВСЕОБЩИЕ законы живописи. Что же касается Раушенберга, то такой задачи он не ставит, и его ценные находки — случайности, а не открытия, являющиеся результатом целенаправленных творческих усилий. В лучшем случае эти находки есть ОСОБЕННЫЕ законы.

Раушенберг стремится к целостности, но не как Истинному, Внутреннему Всеобщему, а как внешнему единству многообразных частных, где главным являются эти частности, конечные вещи.

Если Дали — откровение зла "мира сего", Малевич — различенность добра и зла, то у Раушенберга добро и зло неразличенны. В своём творчестве он стремится показать осуетившемуся человеку XX века обаяние конечных вещей, задерживает на них внимание реципиента с целью приучить его отыскивать эстетически или утилитарно новое.

Подлинное Искусство ставит целью показать Непреходящее Содержание, и это является его Предметом. Американский же художник в конечном предмете ищет содержание, правда, это содержание часто является неожиданным, оригинальным. Его субъективно-экзистенциалистские настроения не позволяют проститься с предметом, часто явно отработанным, и он заставляет крутиться вокруг предмета, подав его как нечто претенциозно загадочное, замысловатое, магическое.

Живопись, отказавшись от своего романтического предназначения, извратив третье измерение, т.е. развернув его вовне, возвращается к скульптуре в её примитивном, символически-беспредметно-архитектурном варианте.

Раушенберг проповедует свободу в её буржуазном понимании, как произвол, каприз прагматического настоящего. Всё, даже ничтожное, служит поводом для творчества — и это бы здорово, если бы оно служило Другому, Субстанциальному, а не было бы самодавяющей ценностью предмета, оставшегося на своём тривиальном, акцидентальном основании. Однако, в отличие от американского китча, который ориентирован не на личность, а на среднестатистического субъекта, на нетворческого обывателя, лишённого мышления и заимствующего его из этикетки, рекламы и средств массовой информации, творчество Раушенберга нацелено на свободного от обывательских предрассудков человека.

Как в истории философии средневековая схоластика опрокинулась в эмпирическую философию (Ф.Бекон), так и

абстракционизм, приведший к "тоске по предметности", опрокинулся в весело-грубо-зримый мир вещей поп-арта.

Если Малевич есть подлинно конец живописи, переходящей в закон, философию, в платоновский эйдос, то поп-арт Раушенберга, хотя и является реакцией на дурную бесконечность абстракционизма, снова ввергает в дурную бесконечность вещиизма.

Творчество Раушенберга как собственно эстетическое обнаруживает немало положительного, ибо поп-арт с его течениями — оп-артом, эл-артом, окр-артом и т.п. — имеет определённые достижения в театральной декорации, в искусстве оформления витрин, телевидении, иллюстрации, в рекламном, декоративном искусстве, в коммерческой графике. Эстетические конструкции поп-арта имеют игровое назначение, служат увеселению, карнавалу, юмору и сатире.

Итак, творчество Раушенберга в целом есть не собственно художественное, а собственно эстетическое творчество, в котором не всё является положительным, и это положительное ещё нужно вычленивать из целого, служащего культу вещей, их эстетизированному потреблению — предстоящему или бывшему.

Певец американского образа жизни пытается связать духовно разлагающийся мир Маммоны и являет в этом немало композиционного вкуса. В живописи художник стремится прорвать статичность, оставаясь на уровне только внешних эффектов — неожиданных сочетаний цветов, переплетений перспективных планов — того, что является средством в иконописи.

У Малевича и Раушенберга — противоположность задач: у первого — отыскание предельной лаконичности средств, у второго — комбинации более или менее гармонически уравновешенного множества средств и жанров, где форма есть цель.

Раушенберг ищет гармонические связи живописи, фотографии и литографии в своих коллажах, где натуралистический элемент он ввергает техническому прогрессу, а живописную фантазию — художнику. Но его фантазия не подчиняется высшему Предмету искусства и остается, по

большому счёту, беспредметной и бессодержательной, как американские T.V. программы для младенцев. Чтобы явить новое, неординарное, броское, — а на это нацелено его творчество, — он создаёт коллизии, которые остаются внешними. Таковые строятся на контрасте витиеватости и простоты, твёрдости и мягкости материала, необузданности и тесноты и т.п. Мир, уродливо развивающийся, исковерканный однобокой, лишённой Духа, цивилизацией, делающей ставку главным образом на технический прогресс, Раушенберг наивно-добродушно стремится спасти, украсить. Базируясь на продукции бездуховного социума, художник пытается повторить космогонический процесс, создать из бога Хаоса (который, однако, был простой праматерией, а не обломками цивилизации) — Космос, из беспорядка — порядок, придав ему некую художественность.

Авторитет калифорнийского художника, созданный наличием у него художественного вкуса (в пределах данной школы), играет определённую роль в его стремлении показать людям, что всё в мире есть МАТЕРИАЛ. (Который поистине РАЦИОНАЛЬНО может преобразовать только диалектическое Мышление.)

Как социализм есть Коммунизм в качестве Его необходимого антипода (Его распытия), так и разлагающееся искусство и есть (в качестве разлагающегося), и не есть Искусство (в качестве воскресающего). Таким образом, разложение искусства — это глубокое противоречие, являющееся источником развития, трамплином для истинного Искусства, которое использует все достижения пред-Исторического искусства, преобразуя его распад в обновлённое рождение, дифференциацию — в интеграцию, неуправляемую реакцию — в управляемую.

Только диалектическая Авторитарность Божественного Разума, всё расставляющего на свои места, есть выход из тупика "анархической прелести" и разложения искусства, необходимо предпосылаемого его Воскресению.

Раушенберга называют визуальным сказочником, но точнее было бы его назвать визуальным фантазёром, отказавшимся служить Предопределённой Идее, но подвигающимся в служении мимолётному, сиюминутному.

Художник искренне верит, что только на уровне искусства можно сблизить культуры, примирить народы. Но, будучи христианином, он должен был бы помнить положение Евангелия, что вначале было Слово, без Которого ничто не начало быть.

Переходные, гибридные жанры и виды искусства, в которых работает Раушенберг, могут вызывать недоумение (поскольку гибрид есть ни то ни сё) и даже отвращение, как вызывает отвращение жаба. Но это — как посмотреть! И упомянутая земноводная тварь по-своему прекрасна!

Творчество Раушенберга не есть искусство в полном смысле слова потому, что он не формирует материал в соответствии со всеобщим понятием идеала.

Обывательский подход в искусстве не различает манеру и оригинальность, и Раушенберг сливает эти понятия на уровне манеры, которая, напротив, должна сниматься в истинной оригинальности.

Истинная оригинальность, в отличие от превратной (= перевёрнутой), отражает Непреходящую Идею, и хотя она показывает нам своеобразное видение художника, это не что иное, как явление самого Предмета как духовного Содержания, форма которого есть индивидуальность мастера художественного творчества.

Причуду, оригинальничание, порочное своеобразие, каприз часто рассматривают как оригинальность, поскольку последняя может быть находкой только "этого" художника. Но здесь путают цель и средство. Цель искусства всегда Одна на всех, и каждый художник должен иметь Её Преднайденой. Задача состоит в том, как подать Истинную Объективность, как преломить Её через субъект.

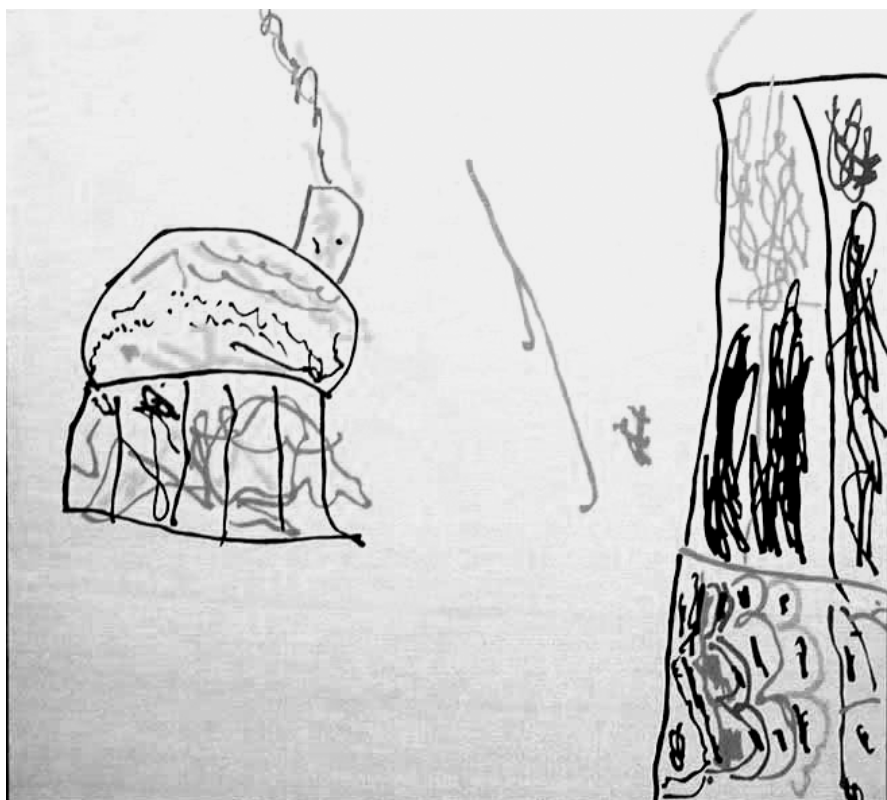
Многообразие форм изображения Истины у демиурга проистекает из силы его гения, а не из внешних вещей, как это имеет место в модном искусстве последнего времени. Господство этой моды, вошедшей в дурную бесконечность, преодолевает только Дисциплина Божественного Разума.

Подлинное искусство исполнено страсти Господней, оно возникает не из перстных предметов, а на почве Духа, из Его глубочайших переживаний.

Поп-арт Раушенберга — это возвращение к предмету в искусстве на уровне эстетической утилизации, это — растворение искусства в реальной жизненной среде, попытка ветхого мира снять противоречие между искусством и массовой промышленной продукцией, а также вырваться из увечий в мир прекрасного.

И если Малевича следует называть пророком Искусства Нового Мира, то Раушенберга за его безмятежность и ребячество можно назвать "добрым малым", забавником "мира сего", а за его высокий вкус по эстетизированию человеческой среды обитания, за эзотерический демократизм — королём элитарного поп-арта.

Направление живописи
«Станьте как дети»
и художественная школа
«Творческая непосредственность»



Если не обратитесь и не будете¹ как дети, не войдёте в Царство Небесное

(Мф 18:3).

Стремительное развитие технического прогресса в последнее время, обширнейшая эрудиция, накопленная человечеством, сильно уклонили подавляющее число людей от Духовного Прогресса, породили иллюзию всезнания, чувство превосходства над детством человечества, как в качестве предков, так и потомков — наших детей.

Часто амбициозность взрослого, его гордыня и высокомерие по отношению к ребёнку не позволяют проникнуть в микрокосм дитя, познать чистую непосредственность творческого задатка, изначально предзаложенную в человеке, которую сам ребёнок не осознаёт и которую извращает воспитатель, испорченный бездуховной цивилизацией. От рождения человек потенциально есть со-Творец, т.е. способность творчества не только благоприобретается им, но прежде всего является врождённой. Все дети обладают творческими способностями, ибо созданы по образу и подобию Творца.

В творческой деятельности человека имеют место две непосредственности, разделяющиеся лабораторией творчества,

¹ Имеется в виду стать, а не оставаться (в оригинале — «возродитесь»).

процессом приобретения опыта, накопленного общечеловеческой культурой. Таким образом, складывается триада:

детская (наивная) непосредственность,
опосредствование,
высшая (профессиональная) Непосредственность.

Детская непосредственность в искусстве очень близка народному творчеству. Это проявляется в лепке, схожей с народной пластикой, в живописи, напоминающей иконопись, в танцах, пронизанных живой импровизацией, в фольклоре, умиляющем нас напевными считалочками, присказками, которые сродни архаически-народным байкам, заговорам, скороговоркам, пустоговоркам.

Конечно, во многом детская творческая непосредственность замыкается на себе самой, не позволяя выйти за пределы своей собственной стихии, но, с другой стороны, дети жаждут стать взрослыми, и тут возникает благодатная почва естественной взаимности педагога и ученика, которая тем более продуктивна, чем сильнее взрослый стремится стать душой (не умом!) как дитя в плане её райской чистоты. Это не подделывание под дитя, не заигрывание, не сюсюканье с ним, а освобождение от налёта ложного величия, от недуховной взрослости, от примата фактографического знания, от чего не свободны и напичканные эрудицией дети, которым необходимо также очищаться, чтобы они были дети как дети.

Верный курс на развитие творческого дара, ниспосылаемого Отцом Небесным детям Земли, взяла детская художественная школа «Творческая непосредственность», которая имеет органическую связь и общую колыбель с направлением живописи «Станьте как дети» и в которой происходит влияние друг на друга учителя и ученика².

Благодатной почвой для развития творческой непосредственности вообще является изобразительное искусство, в частности живопись. Детская живопись, не тронутая цивилизацией и академизмом, располагает тем чистым творческим

² Проблема «кому у кого учиться писать» получает своё разрешение в практике работы с детьми в названной школе.

импульсом, исходящим непосредственно из души ребёнка и являющимся подлинным, органическим, живым, созидательным потенциалом, который можно и нужно лучшим образом актуализировать с большой пользой для становления творческой личности вообще. Это возможно только посредством чуткого, бережного обращения, опытного, творческого подхода со стороны художника-педагога. Требовательность, непреклонность и даже беспощадность должны быть обращены лишь против всего того, что мешает хрупкому творческому естеству. Причём осуществляется это диалектически, изнутри. Т.е. развитие внутренней, предзаложенной свободы реализуется без попираательства и ломки извне, путём культивирования личности из неё самой. При таком подходе изначальная свобода в своём становлении до Высшей Свободы Творчества сама сталкивается с несвободой, также изначальной предзаложенной в ученике, и как бы сама преодолевает последнюю, однако не без помощи учителя, оказываемой с большим тактом, не допускающим повреждения роста свободного творчества.

Детская творческая непосредственность в её чистоте умиляет нас бесхитростностью, честностью, неизощрённостью, простотой, отсутствием ловкачества, обмана, маскировки, фальши, слащавости — всем тем, чего так не хватает искусству, для которого первичным является не принцип творческой фантазии, а академизм. Искусство, застревающее в опосредствовании, не может скрыть своё упивание профессионализмом, искусённостью.

Первая творческая непосредственность в живописи — это прежде всего изображение преднайденного без поиска, в отличие от второй непосредственности, изображающей нечто найденное через поиск, который как опосредствование совершенно скрыт. Таким образом, вторая непосредственность есть то же, что и первая, плюс творческий опыт. Во всякой непосредственности нет излишнего усложнения, витиеватости, вычурности, похвальбы эрудицией, эстетства, пижонства, надмения, мертвечины, механицизма, но имеют место простодушие, жизненная целостность, правдивость. В связи с отсутствием опыта в детском художественном творчестве более импульсивности, импровизации, случайности, психического автоматизма, чем у

профессиональной непосредственности, которая идёт больше от ума. Зато первая непосредственность — это по-особенному чарующая свежесть, непринуждённость, спонтанность, безыскусственность, трогательная исполненность любовью, которую необходимо лелейно развивать. Дети отражают жизнь непредвзято, неприукрашенно, передают её оголённое существо. Ребёнок, пока он ещё *tabula rasa*, не морализирует в своём рассказе, не имеет задних мыслей, не творит заученно, трафаретно.

Как в истории философии в своё время происходит поворот философской мысли от познания мира и его описания к самой себе, к исследованию способности мышления, его законов, так и искусство в *последнее время* поворачивает к себе, но попадает в дурноту опосредствования, аналитизм, познание своих собственных законов.

Искусство «Станьте как дети» — начало начал в плане выхода из тупика разложения и распада живой жизни, её органической нерасчленимости. Аналитический авангард, его поиск, ставший в конце концов рутинным, настойчиво потребовал в своей прогрессивной стороне синтетического завершения и окончательного осмысления понятия передового искусства. В живописи «Станьте как дети» концептуальное искусство находит своё продолжение, но уже на новом основании. Общее состоит в том, что из последнего берутся достигнутый опыт в отыскании эстетических законов, расширенный лексикон художественного языка, смелость его комбинаций. Различие же состоит в том, что в первой явлена предельная простота, в которой сняты богатство и многообразие мировой художественной культуры, её анализ. Если апокалиптическое искусство *последнего времени* застревает в стремлении к синтезу, то постапокалиптическое Искусство, каковым является направление живописи «Станьте как дети», уже синтетично, и не на уровне эклектизма, далее которого не идёт постмодернизм, а на уровне органической целостности. Если в искусстве *последнего времени* преобладают сарказм, отрицание (критицизм), издёвка, подсмеивание, скепсис, игра, имеющая целью отделиться от человека, принцип элитарности, то в искусстве «Станьте как дети» торжествуют доброта,

позитивные настроения, благодушный юмор, вера в лучшее, игра, имеющая целью соединиться с человеком, доступность, светлая радость, праздничность.

Искусство «Станьте как дети», а вместе с ним детская художественная школа «Творческая непосредственность», — это поворот к истоку человеческой жизненности, это — единство детской творческой непосредственности и профессионального опосредствования на уровне Нового направления живописи, которая творит в стиле чистой детской непосредственности, и на уровне названной школы, где Духовный и художнический опыт учителя растворён в детских работах, так что эти работы остаются в своей стихии, не выходя за её пределы, но при этом являются завершёнными и цельными произведениями.

В названных школе и направлении живописи имеют место сотворчество, с одной стороны, на уровне учителя, с другой — на уровне ученика. Т.е. различие между художественным направлением и детской школой заключается в том, чья непосредственно рука совершает работу как целое.

Взрослый художник может сам продолжить, довершить, трансформировать, компоновать детские работы, и они будут относиться к искусству «Станьте как дети», но в то же время это может проделать рука ученика по совету учителя, и это творчество будет относиться к детской художественной школе «Творческая непосредственность». Сами дети не могут рисовать картину как целое. Цельность в детском художественном творчестве проявляется только в слиянии чувства, фантазии и художественного образа, что является очень важным и что необходимо развивать до цельности всего художественного языка.

Как уже было сказано, искусство «Станьте как дети» связано с педагогической деятельностью и, в отличие от искусства, застревающего в опосредствовании, в самоутверждении, в служении сиюминутной злобо-дневности, имеет своей целевой установкой воспитание творческого поколения людей, служение непреходящему Настоящему. Понятие художественного творчества (= творение человека) здесь отвечает понятию «творить Человека».

Губительным для непосредственности в искусстве является примат академизма, а также технического прогресса над живой творческой фантазией, поэтому ребёнку, который воспитывается в подлинно художественном вкусе, не навязывается копирование модели как основной принцип обучения живописи. Лучшим образом скопировать модель может бездушный аппарат, ребёнку же должно предоставить полную свободу изображать своё представление о живой действительности. При этом в подходящей ситуации следует предварительно уяснить с ним, что он будет изображать и каково название работы, чтобы предпослать воплощению замысла слово, ибо «всё через Него начало быть». Обучение, основанное только на требовании натуралистически воспроизводить модель превращает человека в машину, в которую закладывают задание. Также и компьютер является опасным помощником в деле обучения живописи, могущим превратить ребёнка в потребителя и робота, рисующего роботов. Компьютер, как злой рок, вторгающийся более всего именно в детскую живопись, в условиях, когда не остаётся места Человеческому фактору, становится достаточно могущественным, чтобы закомплексовать, механизировать душу ребёнка, похитить из неё зерно Духовного творческого гения.

Если концептуальное искусство исключает детей в плане эстетического наслаждения, то искусство «Станьте как дети» не исключает взрослых и радуется всем красотой своих произведений.

Отличие «примитивизма» от искусства «Станьте как дети» состоит в том, что там взгляд детской непосредственности обогащён житейским опытом, а здесь, сверх того, — профессионализмом.

«Станьте как дети» не означает оставаться детьми (1Кор 14:20), но включает в себе призыв дорасти до понимания детской непосредственности. Это не инфантилизм, не детскость во взрослом, а взрослый в детстве, это — человек, пришедший к осознанию нищеты конечной духовности (Мф 5:3), каковое необходимо для обретения Богатства Вечной Духовности.

Взрослые часто несерьёзно относятся к действительному, немашинному детскому творчеству, которое не выглядит наукообразно, и особенно скептически относятся к их наивному

самостоятельному рисованию — важнейшей сфере проявления чистого художественного дара.

Все интеллектуально здоровые дети потенциально гениальны, но не все пока имеют возможность пройти через воспитание, способствующее реализации этих потенций. Художественная школа, возникшая на Русской почве, открывает эту возможность, и Русский Народ первый являет пример обнаружения у каждого ребёнка задатков Божественного Творчества, начатков Внутреннего Человека, которые взрослые на протяжении всей пред-Истории замуровывали в детях бетоном эрудиции. Художественные школы пред-Истории никогда не обучали³ собственно творчеству, они всегда были ориентированы на обучение ремесленничеству, и поэтому их можно было бы назвать школами творческой о-посредственности.

Детская художественная школа «Творческая непосредственность» — Откровение Русского Народа, Его гениальности, которая обнаруживается как явление всенародное.

Детская творческая, неподражательная живопись имеет общее с иконой в плане спиритуалистического — противоположного натуралистическому — подхода, свободной творческой фантазии, изображения каждого предмета с самой выразительной точки обзора и в плане свободы от диктата прямой перспективы. Она близка к музыке, которая передаёт не внешнюю натуру, а внутреннюю, ибо не имеет своим основанием подслушивание извне, а зиждется на внутреннем слышании.

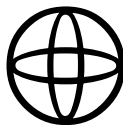
Видение в живописи разделяется на внешнее и внутреннее, подлинно творческое. Ребёнок должен начинать рисовать то, что видит его внутреннее око, модель же и академизм, навязанные как нечто первичное в обучении живописи, закрепощают, сковывают творческое священнодействие. Опосредствующий академизм должен иметь лишь вспомогательное значение и ни в коем случае не являться основой, как и модель. Основой является не тело, не законы его конструирования, а душа и её высшее достижение — Дух.

³ Вообще говоря, творчеству обучить нельзя, ибо оно от Бога; творческий рост можно только культивировать (1Кор 3:6,7).

И детская художественная школа «Творческая непосредственность», и направление живописи «Станьте как дети» не есть мода, а являются непреходящей Действительностью в искусстве Нового Реализма, необходимым этапом Эпохи Творчества = Эпохи Духа. В художественной школе творческий дар, формируя и сохраняя себя как явление сугубо личностное и неповторимое, открывает для себя возможность перерасти из только индивидуальной творческой непосредственности в Общенародный Гений, органически включиться в возрождённую Народность, каковая на протяжении всей пред-Истории была преданием о Рае, всеобщей непосредственностью, обогащаемой длительным личностным опосредствованием.

Необходимым условием Эпохи Вечного Возрождения, Возрождения Народности (а не только гениев, как это происходило в эпоху конечного «Возрождения») является восстановление глубокой связи человека с природой. С древнейших времён существует эта связь в общинном арийском искусстве, в котором отразилась любовь ко всем проявлениям природы, особенно величественным. В микрокосме был творчески, образно преломлён макрокосм. С этого начинается детская художественная школа «Творческая непосредственность».

Вторая Непосредственность в искусстве в Эпоху Духа — это высокое профессиональное мастерство, помноженное на традиционное творчество Народа, это — Гармония новаторского творчества Личности и мировоззрения Общины, в Которую нельзя войти, не став как дети.



адреса почты

obschina@narod.ru obschina@mail.ru

адреса сайта

obschina.narod.ru obschina.nm.ru